

La fórmula de Rubén Gámez, estudio de las metáforas fílmicas de unos mexicanos medio pachiches

Rubén Gámez's Formula, a Study of the Film Metaphors of Some "Pachiches" Mexicans

PAULO CÉSAR CORREA VALDIVIA

yopeco@gmail.com

<http://orcid.org/0009-0003-5042-3108>

*Universidad Autónoma
Metropolitana - Xochimilco,
México*

FECHA DE RECEPCIÓN
abril 21, 2023

FECHA DE APROBACIÓN
noviembre 13, 2023

FECHA DE PUBLICACIÓN
diciembre 28, 2023

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i27.416](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i27.416)

RESUMEN / Este texto analiza algunas de las metáforas del *film* experimental ***La fórmula secreta*** (1965), del mexicano Rubén Gámez, como una manera de visibilizar la crítica que se hace a la condición social de diversos sectores de mexicanos en los años 60, lo cual ocurre justo en medio del *milagro mexicano*, la época de construcción de una nación desarrollada e industrializada que convirtió a las clases campesinas en obreros; creó las burocracias; y, bajo las ideas de progreso, nos hizo aceptar las ideas de un supuesto mejor vivir a través del consumo y la asunción de ciertos ideales. Para construir esta crítica, el *film* de Gámez se nutre de un texto del escritor Juan Rulfo, narrado al derecho y al revés en la voz del poeta Jaime Sabines.

PALABRAS CLAVE / Cine experimental, metáforas fílmicas, milagro mexicano, Juan Rulfo, Rubén Gámez.

ABSTRACT / This text analyzes some of the metaphors of the experimental film ***La fórmula secreta*** (1965) by the Mexican filmmaker Rubén Gámez, as a way of making visible the criticism that was made of the social condition of various sectors of Mexicans in the 60s. This occurred right in the middle of the *Mexican miracle*, the time of construction of a developed and industrialized nation that turned the peasant classes into workers, that created bureaucracies and that under the ideas of progress, made us accept the ideas of a supposed better life, through consumption and the assumption of certain ideals. To build this critique, Gámez's film uses a text by the famous writer Juan Rulfo, narrated in the voice of the poet Jaime Sabines.

KEYWORDS / Experimental Cinema, Film Metaphors, Mexican Miracle, Juan Rulfo, Rubén, Gámez.



FIGURA 1. *La fórmula secreta*
(Rubén Gámez, 1965).

INTRODUCCIÓN

Según el *Diccionario del español de México*, de El Colegio de México, “pachiche”, adjetivo masculino y femenino (también “pachichi”), es un término popular que tiene dos acepciones:

1. Tratándose de un fruto o de una flor, que está arrugado, marchito, pasado, sin jugo o poco desarrollado.
2. Tratándose de personas o de algunas cosas, que está viejo o arrugado.

De entre las muchas construcciones metafóricas que presenta *La fórmula secreta* (1964)¹ —enigmática película experimental del fotógrafo y director mexicano Rubén Gámez, que en su manufactura combina una puesta en escena que mezcla escenas documentales con elementos de ficción— observamos una que nos llama la atención al ser recurrente en la obra, y por lo tanto estructural. Me refiero a la intención del autor de asemejar los rostros y la disposición visual de los querubines adheridos al techo de la iglesia de Santa María Tonantzintla² con los rostros y la disposición visual de campesinos, albañiles, obreros, burócratas y sacerdotes mexicanos. Con ello se construyen metáforas filmicas

¹Ganadora a mejor película, mejor director, mejor edición y mejor adaptación musical del Primer Concurso de Cine Experimental de 1965 (Rossbach y Canel, 1988, p. 52).

²La iglesia de la Inmaculada Concepción de la Virgen María o templo de Santa María, ubicada en Cholula, Puebla, es uno de los más bellos ejemplos del barroco popular mexicano, nos dice José Antonio Pérez Diestre (2011). Declarada monumento histórico en 1933, su construcción dio inicio en el siglo XVI y fue concluida en el siglo XVIII, consignando en sus muros “una delirante profusión de formas y figuras, producto de la estrecha relación entre la población y la devoción religiosa a la Virgen Madre” (Pérez, 2011, p. 306). Este monumento al barroco mexicano, explica el autor, “representa una experiencia de sobrevivencia cultural por parte de los grupos de raíces mesoamericanas que, al ser colonizados por la conquista española, ejercieron una suerte de ‘contraconquista’ a través de una redefinición de la cultura dominante, enriqueciéndola y transformándola” (2011, p. 308).

a partir, entre otros elementos, de la idea de “incrustar” a estos hombres al techo o al piso, como si estuvieran, igual que los seres celestiales, de alguna manera “adheridos”.

¿A qué se *adhieren* estos mexicanos prototípicos de finales de los años sesenta? ¿Qué pretende esta semejanza entre querubines y seres humanos en el *film*? Creemos que en esta equiparación se encuentra uno de los mensajes clave de la película. Para dar cuenta de ella la analizaremos a partir de los fundamentos de la teoría formalista del cine, cuyo principio básico es que en un *film* la importancia radica en la forma; es decir, en cómo está construida la película. Para Elsaesser y Hagener (2015):

el procedimiento más común para construir una clasificación de las aproximaciones teóricas al cine ha sido el de tomar como punto de partida la influyente distinción entre teorías realistas y formalistas. Mientras que las teorías formalistas conciben la película en términos de construcción y composición, las teorías realistas ponen el acento en la capacidad que tiene el cine de presentar una visión (no mediatizada) de la realidad hasta ese momento inalcanzable. Dicho en otros términos, los «formalistas» se centran en la artificialidad del cine, mientras que los «realistas» destacan la (semi)transparencia del medio filmico, que aparentemente nos transforma en observadores directos. (p. 13)

No se quiere decir con esto que el contenido es secundario, sino que más bien viene dado por la forma.

MONTAJE INTELECTUAL EN LA FÓRMULA SECRETA

Para Eisenstein (1986), la forma del cine se construye a partir de la toma y del montaje, y montaje para el director ruso es, en palabras llanas, coalición, conflicto. ¿Cómo entiende Eisenstein el montaje? Como el nuevo sentido que se crea a partir del conflicto entre dos imágenes yuxtapuestas (Etherington-Wright y Doughty, 2011). Además de establecer los diversos tipos de conflicto que se pueden construir e investigar en el fenómeno cinematográfico, Eisenstein (1986) define cinco tipos de montaje: métrico, rítmico, tonal, sobretonal e intelectual. No los desarrollaremos

aquí por cuestiones de espacio y de eficacia argumentativa, pero de entre todos ellos, el que considera más importante y el que a nosotros nos interesa para este análisis es el montaje intelectual, considerado por el teórico como “el conflicto y la yuxtaposición de las emociones intelectuales acompañantes” (p. 80). Eisenstein, nos dicen Elsaesser y Hagener (2015) en su *Introducción a la teoría del cine*,

quería abrir el cine a estructuras mentales tan complejas como las metáforas, las comparaciones, las sinécdoques y otros tropos, normalmente asociados a formas de comunicación basadas en un lenguaje [...] el montaje intelectual exige al espectador que siga una línea específica de pensamiento (presentada en imágenes). (p. 41)

El principio intelectual, concluye Eisenstein (1986), estará profundamente matizado por la clase; es decir, por el tipo de imágenes usadas en el montaje. Así, para Etherington-Wright y Doughty (2011), este montaje intelectual será aquel que muestre una relación conceptual entre imágenes, es decir, aquel que muestre metáforas visuales.

Las metáforas que nos interesa estudiar en este *film*, construidas a partir del montaje intelectual descrito con anterioridad, se observan en cuatro momentos de la película.

El método más tradicional para el análisis cinematográfico es el *découpage*. De tradición semiótica y factura estructuralista, este método consiste en descomponer la imagen cinematográfica en dos unidades de análisis fundamentales (el plano o la secuencia), para describir y analizar los elementos que operan dentro de dichas unidades. Autores como Aumont y Marie (1990) vinculan al *découpage* con el análisis por planos, y a la *segmentación* con el análisis o división por secuencias, pero advierten que nunca se debe perder de vista la totalidad del *film*, pues es una unidad en sí misma y el análisis no debe exceder las fronteras de la propia película. Es importante señalar que en ***La fórmula secreta***, que al ser experimental tiene una forma ecléctica, los momentos seleccionados para este análisis no obedecerán a unidades espacio temporales perfectamente delimitadas, y que los escogimos a partir de los temas que estaremos analizando.

Además del análisis de la yuxtaposición de las imágenes dentro de cada selección, también será importante analizar el conjunto de imágenes y escenas confrontadas entre estos cuatro momentos y su relación entre ellos mismos, pues forman un conjunto, una “clase” siguiendo la argumentación del cineasta ruso, que dialoga dentro de la película. Si montaje es conflicto, nos preguntamos entonces, ¿qué es aquello que entra en conflicto en estas series de imágenes en coalición? Fundamentalmente las siguientes comparaciones: 1) entre rostros de imágenes sagradas y rostros humanos; 2) entre los querubines adheridos a las paredes y techo de la iglesia con las imágenes de los obreros y burócratas adheridos al techo, de los campesinos y albañiles adheridos al suelo pedregoso, y de los sacerdotes adheridos a una estructura metálica. Según las distinciones de Eisenstein, en estos cuatro bloques de imágenes encontramos conflictos gráficos (rostros de esculturas *vs.* rostros de seres humanos), conflictos entre planos (planos cerrados *vs.* planos abiertos), conflictos en la iluminación (iluminación realista *vs.* alto contraste) y conflictos entre la materia y los planos (tomas anguladas o de cabeza, que rompen con la sensación de gravedad) ¿Qué sentidos y metáforas visuales generan estas comparaciones? Analicemos pues cada selección.

PRIMERA SECUENCIA

La primera secuencia abre y cierra con los rostros de ángeles y querubines que sostienen el cielo y los pilares de la iglesia poblana [FIGURA 2]. Por los muros, bóvedas y cúpula de Santa María Tonantzintla, describe Pérez Diestre (2011), “los querubines y ángeles de claras facciones indígenas parecen derramarse entre una verdadera selva de frutas tropicales y follaje de gran colorido” (p. 309). Esta iconografía predominante, aclara, “recrea el mundo cristiano, empero fueron los naturales los que moldearon las yaserías y plasmaron aspectos de la iconografía prehispánica: ángeles morenos, niños con penachos de plumas, frutos tropicales y vigorosas mazorcas de maíz” (p. 307).

Luego de la imagen del primer querubín, la cámara se acerca lentamente a un grupo de hombres que están parados frente a cuadro en un fondo negro. Alternando entre imágenes de querubines que tocan instrumentos musicales, vemos diversos rostros de estos hombres ciudadanos, obreros y burócratas para, finalmente, observarlos en grupo *adheridos* al techo en una toma en movimiento (filmada de cabeza) que se acerca a ellos y los recorre. El texto del escritor mexicano Juan Rulfo se reproduce en reversa durante esta secuencia. Este texto, dice Brennan (2014) en el libro dedicado a esta película,

se publicó por primera vez en “La cultura en México”, suplemento de la revista *Siempre!*, en marzo de 1976, siendo ésta su única publicación hasta que en 1980 se incluyó en *El gallo de oro y otros textos para cine* (...) el texto fue escrito por Rulfo *a posteriori*, cuando ya había visto las imágenes filmadas por Rubén Gámez. Es posible que con la ayuda de Gámez, Rulfo encontrase una representación visual de los habitantes constreñidos y pisoteados del mundo literario previamente construido por él. La compulsión de Rulfo por dar a estos personajes una voz con la que pudieran expresar su aflicción pudo haber sido su reacción más natural. Encarnado por el poeta Jaime Sabines en la banda sonora de la película y luego arreglado en formato de verso por Carlos Monsivais, no nos sorprende que cuando el texto fue presentado al público por primera vez en 1976 recibiera el subtítulo de “poema para cine” (pp. 24-25).

El uso de poesía en este y otros filmes experimentales de este periodo en México, resultará muy importante. En “Narrativa y poesía en el cine experimental mexicano: *La fórmula secreta* (1965), *Anticlímax* (1969) y *La segunda primera matriz* (1972)”, Vázquez Mantecón (2015) explica que las estructuras narrativas de estas tres películas emblemáticas del cine mexicano de los años sesenta y setenta apuntan hacia una nueva poética en el cine experimental, pues dichas narrativas operan de manera distinta en la relación poética. Más allá de recurrir a textos poéticos, la poética cinematográfica “incursionaba en una nueva manera de elaborar un discurso político” (p. 139). Así, en *La fórmula secreta*, continúa el autor, vemos una crítica a la expansión del capitalismo implícito en el proyecto desarrollista

mexicano, modelo económico que se aplicó en México de mediados de los cuarenta hasta finales de los años sesenta, y que tuvo como principal objetivo la industrialización del país (Montserrat y Chávez, 2003)³. En las tres películas, nos dice Vázquez Mantecón (2015), “lo poético se articula como una estrategia retórica para la escenificación de la conciencia política que pone un matiz necesario a la concepción tradicional de Nuevo Cine Latinoamericano anclado en narrativas comprometidas con la representación de la verdad” (p. 139)⁴. **La fórmula secreta**, sentencia el autor, “se trata sin lugar a dudas de una película de tesis política” (p. 140).

³El modelo de Desarrollo Estabilizador, explican Monserrat y Chávez (2003), buscó “generar los empleos y la riqueza material requeridos para satisfacer la demanda de una población que, en la época de su instrumentación, crecía anualmente a tasas promedio del 3%.” (p. 56). La industrialización, nos dicen, era el paso necesario “para abandonar la dependencia existente en la venta de los productos primarios [...] indispensable en la obtención de divisas que el país precisaba para su modernización [...] Por otro lado, era una condición *sine qua non* para la urbanización del país y, a través de ello, proporcionar mayores y mejores servicios asistenciales a la población (salud, educación, electrificación, agua potable, entre otros) [...] Implícito en el modelo se expresaba la necesidad de crear una importante base industrial como forma de incrementar la actividad de las otras ramas económicas, mediante el aumento de la productividad de la mano de obra, el incremento del ahorro interno y la elevación tanto de la masa salarial como de los salarios reales” (p. 56). A partir de la mecanización del campo y de nuevas técnicas de explotación agrícolas y ganaderas, “se creó una importante expulsión de mano de obra hacia las ciudades, la cual, junto con el acentuado crecimiento de la población económicamente activa, crearon una oferta de fuerza de trabajo que permitió mantener el crecimiento de los salarios por debajo de su productividad media, aunque siempre por arriba de la inflación” (p. 61). Sin embargo, pese a que este modelo tuvo alguno resultados, como el aumento del PIB que pasó de 4.5 mmdd en 1950 a 35.5 mmdd en 1970, o el crecimiento de 6% en los salarios mínimos en términos reales durante el periodo (Montserrat y Chávez, 2003, p. 62), este modelo terminó por profundizar la desigualdad en la distribución de la riqueza.

⁴Por su parte, García Ancira (2021) nos dice en su libro *México en la estética del Nuevo Cine Latinoamericano* que “cualquier estudioso del cine mexicano podría señalar de inmediato que hay al menos una decena de películas de los años sesenta y setenta cuyo alto contenido político y búsqueda formal representan una clara ruptura respecto al cine hegemónico en México, y con claras diferencias, también, respecto al cine melodramático o de los nuevos géneros comerciales del cine mexicano: a saber, el cine de lucha libre y el cine del rock and roll. Filmes como **La fórmula secreta** (1965), **El grito** (1970) y **Canoa** (1975), por mencionar algunos, confirman la existencia de un cine *alternativo* [...] que nos permite avanzar en el reconocimiento de la historia particular del cine mexicano de ruptura” (p. 72-73). La obra de

Se establece una comparación de los querubines con los obreros y burócratas, al ser éstos últimos adheridos al techo; por lo que cobran carácter divino y retozan inmutables, mirándonos, con los brazos levantados hacia arriba de sus cabezas, como algunos de estos seres celestiales que sostienen los pilares y el techo de la iglesia católica. ¿Seres divinos? Sí, la metáfora visual los diviniza. Son, como los querubines, los sostenedores de un nuevo templo. ¿Hay aquí ironía? Definitivamente, como demuestra el tono general del *film*, que en su alegoría lleva consigo dicho tropo.

SEGUNDA SECUENCIA

La segunda secuencia abre también con el rostro de un querubín [FIGURA 3]. Mientras la lectura del texto de Rulfo da cuenta de la vida en muerte de estos hombres sin suerte, hambrientos, desnutridos, livianos, carcomidos por el sol —“ya están todos medio pachiches de tanto que el sol les ha sorbido el jugo” (Rulfo, 2014, p. 30)—, el poema se convertirá luego en un rosario, un rosario en honor a su desabrida muerte. La imagen cinematográfica muestra a unos campesinos subiendo una pedregosa cuesta, sobre la que más adelante quedarán muertos, desbarrancados, tirados entre las piedras con los ojos bien abiertos y los brazos cruzados al pecho. La edición alterna sus rostros, nuevamente, con los de santos y ángeles que nos miran impávidos. Los campesi-

Gámez, agrega García Ancira (2021), “dentro de su carácter experimental y no narrativo, sugiere un interés de subrayar desde las libres asociaciones y las metáforas la denuncia de un colonialismo, histórico, presente e imbricado en el paradigma de desarrollo nacional. En este aspecto, la reflexión sobre una mexicanidad entre un barroco y la modernidad capitalista, así como la búsqueda formal para buscar posibilidades de sentido desde la renovación del lenguaje, son algunas características que nos podrían conectar con las preocupaciones que compartieron muchos de los protagonistas del NCL [Nuevo Cine Latinoamericano]. Esto plantea una interrogante interesante, porque el cine experimental que se realizó durante esas décadas en el subcontinente abarca experiencias dentro, fuera y en los márgenes de lo que podríamos considerar como el ‘canon’ del NCL [...] **La fórmula secreta** exhibe su carácter vanguardista y de ruptura, con lo cual antecede a búsquedas de los cines más autorales y políticamente explícitos de los lustros posteriores” (pp. 75-76).

nos se parecen también a los querubines, pero estos hombres “cola de remolino” (Rulfo, 2014, p. 30) no están en ningún techo de iglesia ni cielo, sino en el suelo, encaramados a la tierra, pegados a ella, mostrándonos su muerte, su transformación; es decir, su desaparición como clase social: mudarán a las ciudades y se convertirán en albañiles⁵, primero, y con el paso del tiempo, si bien les va, en obreros.

TERCERA SECUENCIA

Un grupo de niños seminaristas, al observar a los despistados sacerdotes embelesados por las vueltas de un carrusel de feria, suben a una estructura metálica y se detienen en la parte superior, agarrados de las manos a los tubos, como si fueran, justo, unos querubines de la era moderna [FIGURA 4]. Los sacerdotes al regresar del carrusel se colocan de nuevo en la estructura, pero son tirados por los niños, quienes ya tomaron su lugar y les muerden las orejas y las manos para que se caigan y terminen muertos en el piso. Esta secuencia deja en claro que no todos los hombres retratados en la película son iguales, pues algunos no son dignos de sostener el lugar celestial. Ya vimos que los obreros y burócratas de la ciudad se han ganado su espacio divino en tanto sostienen la nueva economía, el desarrollo y hasta el futuro. Los campesinos, por su parte, murieron en el camino, antes de llegar a ninguna parte, o se transformarán en albañiles. Y hay algunos, como los sacerdotes, que no merecen sostener un santuario. ¿La religión es un

⁵Los albañiles, explica Ziri6n (2017), son sujetos con varios rostros que “representan un estilo h6brido particular entre lo rural y lo urbano” (p. 163). Son personajes marginales “que conforman los estratos m6s bajos de la escala social; presentan serias condiciones de pobreza y marginalidad, precariedad e inestabilidad laboral, falta de vivienda, incipiente o nula educaci6n, problemas de salud, etc. Su situaci6n socioecon6mica es muy representativa del tipo de problemas que enfrentan los trabajadores en otras formas de empleo, subempleo o trabajo informal. Pero tambi6n es importante destacar que han generado estrategias creativas de supervivencia como la movilidad constante, la migraci6n temporal, la econom6a informal, redes de cooperaci6n y otras expresiones de solidaridad, as6 como el desarrollo de un gran ingenio popular” (p. 162).

lastre? Los ni6os hacen justicia por propia mano y se quedar6n ah6, glorificados, hasta hacerse adultos: sostendr6n la nueva estructura en la que ya habitan sus padres hasta que, quiz6 alg6n d6a, tambi6n sean removidos.

CUARTA SECUENCIA

Esta secuencia consiste en un largo recorrido por el interior de la iglesia de Santa Mar6a Tonantzintla, llena de aquellos angelitos que hemos descrito en las secuencias anteriores [FIGURA 5]. Nos asomamos a su templo y vemos su lugar. El recorrido termina con la imagen de Cristo. La siguiente escena tambi6n plantea un recorrido, un *travelling*, esta vez sobre un enjambre de palabras: marcas, nombres, organismos e ideas diversas del mundo capitalista; todas ellas puestas con tiza sobre una pared. Este segundo recorrido finaliza con la frase “Joy Manufacturing”, el nuevo “verbo” dedicado a la grey. Esta secuencia se acompa6a del audio de revisi6n de las condiciones de una nave espacial, as6 como la cuenta regresiva hasta su despegue. “Keep Going, Baby”, se escucha al terminar el *film*. Mundo sin detenimiento. Mundo de la velocidad.

La comparaci6n entre dos templos significa la sustituci6n de un culto. El primero, una iglesia del barroco popular mexicano sostenida por inmensidad de querubines rodeados de faunas y floras interminables, un jard6n del ed6n sin tiempo en el que se tocan m6sicas celestiales, y cuyo altar est6 coronado por Cristo. El segundo, el nuevo templo —aquel sostenido por los trabajadores, alba6niles, obreros y bur6cratas—, veloz, donde lo que se termina adorando es el “despegue” de la producci6n en masa, la tecnologizaci6n de la vida y nuevos 6conos por adorar, alabados en el altar interminable de marcas a las que habr6 que adorar pues tambi6n, como alguna vez la relig6n, prometen la salvaci6n.

CONCLUSIÓN

En los cuatro momentos filmicos analizados en *La fórmula secreta* observamos una permanente dualidad en conflicto. Todo el tiempo hay una comparación entre dos tipos de ideas; por lo tanto, dos tipos de seres, dos tipos de espacio y dos tipos de tiempo. Es decir, dos tipos de realidades. La metáfora de comparar, adherir, y por lo tanto divinizar a los diversos personajes del *film* con los ángeles y querubines del templo, permite hacer una crítica importante a través de la ironía a la estratificación social de los mexicanos retratados y su supuesto nuevo papel en la historia.

La película de Gámez es una denuncia y una crítica, como lo dijo a la revista *Artes de México*: “De alguna manera quería denunciar con ella al pueblo, no al gobierno ni al sistema, sino a nuestro pueblo «agachón»” (Gámez, 2014, pp. 398-399). Sin embargo, más allá de las intenciones de su autor, el *film* en sí mismo también da cuenta de la condición de los mexicanos durante la época del milagro mexicano, el modelo económico que usó el gobierno entre 1940 y 1970, caracterizado por la búsqueda de un crecimiento sostenido para hacer de México una nación moderna y desarrollada, y meter al país de lleno en el capitalismo. Esto tuvo como efectos sociales la migración a las grandes urbes; el nacimiento de una clase media burocratizada y aspiracional; una clase obrera explotada; y la casi desaparición del campesinado y del mundo indígena.

Al tiempo idílico y bucólico, atemporal y aurático de los querubines insuflados por el Dios cristiano —representado en Tonantzintla— se contraponen el tiempo veloz del trabajo y el espacio urbano. En este último, presuroso y reproductivo, los nuevos sostenedores de este templo de producción y consumo a los que se les explota, violenta y globaliza, serán alimentados con *hot dogs* eternos y revividos todos los días con la savia de la *Coca-Cola*, el dios supremo de este nuevo templo que, desde el inicio del *film*, inyecta su esencia en nuestro subsuelo, que es también nuestro inconsciente colectivo.

Al hablar sobre este *film*, Vázquez Mantecón (2015) explica que uno de los principales temas de *La fórmula secreta*

es la pervivencia cultural, basándose en la picaresca imagen en la que un terco campesino al ser sacado de cuadro por la cámara, insiste en aparecerse frente a ella, mientras el texto de Rulfo va diciendo: “Pero somos porfiados. Tal vez esto tenga compostura. El mundo está inundado de gente como nosotros, de mucha gente como nosotros. Y alguien tendrá que oírnos” (Rulfo, 2014, p. 30). Esta resistencia cultural se mantiene en el *film*, pues aunque en la puesta en escena los campesinos yacen caídos entre los recovecos de la tierra —y cuya sentencia en el mismo poema remata: “Al menos éstos ya no vivirán calados por el hambre” (Rulfo, 2014, p. 30)—, estos muertos en vida nos miran con los ojos bien abiertos, incluso con sorna o expectación, inquiriéndonos, insistiendo en ser parte de la historia, como espectros que deambulan en el *film*.

Finalmente, el filósofo francés Jacques Derrida nos dice que el cine es un arte del espectro, del fantasma, y por lo tanto un arte de la creencia. Debido a su fundamento espectral, que se manifiesta en la idea de “hacer como si”, creemos sin creer, pero este creer sigue siendo un creer:

En la pantalla, con o sin las voces, tratamos con apariciones en las que, como en la caverna de Platón, el espectador cree (...) Como la dimensión espectral no es ni la del vivo ni la del muerto, ni la de la alucinación ni la de la percepción (...) esta fenomenología (...) permite ver aparecer nuevos espectros conservando en la memoria (y, así pues, proyectándolos a su vez en la pantalla) los fantasmas que rondan las películas *ya vistas* (...) El cine permite, por tanto, cultivar lo que podríamos llamar “injertos” de espectralidad, inscribe las huellas de fantasmas sobre una trama general, la película proyectada, que es ella misma un fantasma. (Derrida, 2013, pp. 334-335).

Una imagen en el cine, finaliza Derrida (2013), siempre puede ser interpretada, pero no tiene valor concluyente: “el espectro es un enigma y los fantasmas que desfilan en las imágenes son misterios. Podemos, debemos creerlo, pero ello no tiene valor concluyente” (p. 338).

Así, algo queda de estos mexicanos, enigmas, fantasmas, no sólo en el *film* sino en nosotros, contemporáneos, también pachiches... 🍷



FIGURA 2. Fotogramas primera secuencia de análisis de *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965).



FIGURA 3. Fotogramas segunda secuencia de análisis de *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965).



FIGURA 4. Fotogramas tercera secuencia de análisis de *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965).



FIGURA 5. Fotogramas cuarta secuencia de análisis de *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965).

Bibliografía

- AUMONT, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. España: Paidós.
- BRENNAN, D. (2014). Sobre la fórmula secreta. En ***La fórmula secreta: Rubén Gámez*** (pp. 23-25). México: Alias.
- EISENSTEIN, S. (1986). *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- DERRIDA, J. (2013). *Artes de lo visible (1979-2004)*. En G. Michaud, J. Masó y J. Bassas Vila (Eds.). España: Ellago Ediciones.
- ELSAESSER, T. y Hagener, M. (2015). *Introducción a la teoría del cine*. Ciudad de México: UAM Ediciones.
- ETHERINGTON-WRIGHT, C. y Doughty, R. (2011). *Understanding Film Theory*. Reino Unido: Palmgrave Macmillan.
- GÁMEZ, R. (2014). La fórmula secreta. En ***La fórmula secreta: Rubén Gámez*** (pp. 398-400). México: Alias.
- GARCÍA Ancira, J. A. (2021). *México en la estética del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: UAM-Cuajimalpa.
- MONSERRAT Huerta, H, y Chávez Presa, M. F. (2003). Tres modelos de política económica en México durante los últimos sesenta años. *Análisis Económico*, 18(37), 55-80.
- PÉREZ Diestre, J. A. (2011). La interculturalidad en el templo de Santa María Tonantzintla en Cholula. El consumo artístico de una obra de arte religioso. En J. R. Corzo y A. Pino Rodríguez (Coords.), *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea* (pp. 301-311). México: BUAP.
- ROSSBACH, A. y Canel L. (1988). Los años sesenta: el grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales (pp. 47-56). En *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. II*. México: SEP-UAM.
- RULFO, J. (2014). La fórmula secreta. En ***La fórmula secreta: Rubén Gámez*** (pp. 26-30). México: Alias.
- VÁZQUEZ Mantecón, A. (2015). Narrativa y poesía en el cine experimental mexicano: ***La fórmula secreta*** (1965), ***Anticlimax*** (1969) y ***La segunda primera matriz*** (1972). *Istor. Revista de historia internacional*, (16), 127-140.
- ZIRIÓN, A. (2017). Vislumbres de la cultura albañil en el cine mexicano. En D. Dorotinsky Alperstein, D. Levín Rojo, A. Vázquez Mantecón y A. Zirió Pérez (Coords.), *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética* (pp. 159-177). México: UAM-Azcapotzalco.

Filmografía

- GÁMEZ, R. (Director) y López, S. (Productor). (1964). ***La fórmula secreta***. México: Salvador López.

PAULO CÉSAR CORREA VALDIVIA. Doctorante en Humanidades por la UAM-Xochimilco en la línea “Teoría y análisis cinematográfico”, está trabajando una tesis sobre las orillas del documental contemporáneo a partir del concepto de deconstrucción de Jacques Derrida. Maestro en Antropología Social por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y Licenciado en Comunicación Social por la UAM-Xochimilco, se desenvuelve entre la producción audiovisual, el estudio de la teoría de la imagen y las relaciones entre los seres humanos y sus imágenes. Como conferencista ha participado en diversos congresos, tiene artículos publicados sobre antropología, comunicación y hermenéutica de la imagen, y ha producido videos experimentales y cortos documentales.