

El cine experimental como herramienta de enunciación crítica a partir de la colaboración artística entre Juan Rulfo y Rubén Gámez en *La fórmula secreta* (1965)

Dulce María Núñez Oseguera
Universidad Iberoamericana, México

Abstract

La fórmula secreta (1965) is a film with an approximate duration of 45 minutes, directed by Rubén Gámez, winner of the First Experimental Film Contest organized the same year in Mexico City. After making the film, Rubén Gámez asked the writer Juan Rulfo to intervene with a text of his own. The voice of Jaime Sabines was what gave life to the poem within the film. This intervention aims to generate a visual analysis of the 10 seconds contained in the first stanzas of the poem. The objective is to reflect on the symbolic power of the word, visuality and silence from the philosophical approaches of Gilles Deleuze around the cinema influenced by the narrative of Juan Rulfo and its current reception. These seconds to analyze have the subversive ability to encode new visuals in relation to the landscape, to an ontological enunciation of the peasant, to a different use of sound and silence within the film. The collective work between Gámez and Rulfo deserves to be investigated to offer new theoretical approaches related to the literary field, as well as to those images that characterize Mexican cinematography belonging to the second half of the twentieth century, which are mostly currently unknown.

Keywords: Gámez-Rulfo, Mexican Experimental Cinema, Poetics, Visual, *La fórmula secreta*.

*Ustedes dirán que es pura necedad la mía,
que es un desatino lamentarse de la suerte,
y cuantísimas de esta tierra pasmada
donde nos olvidó el destino.
La verdad es que cuesta trabajo
aclimatarse al hambre
Y aunque digan que el hambre
repartida entre muchos toca a menos,
lo único cierto es que aquí
todos estamos a medio morir
y no tenemos ni siquiera
dónde caer nos muertos...*(Rulfo 2016, 11)

Juan Rulfo y el cine mexicano de los años sesenta

Para comprender lo que implicó el nuevo giro dentro de los procesos artísticos de los años sesenta en México, en especial para aquello relacionado al cine mexicano, su apreciación, producción y difusión, es vital resaltar la valiosa participación de la revista *Nuevo Cine*, la cual se originó entre abril de 1961 y agosto de 1962. Sus principales colaboradores eran importantes intelectuales de la época, quienes deseaban configurar novedosos discursos y críticas en relación a la apreciación cinematográfica. Dentro del

grupo editorial se encontraban personalidades como Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Rafael Corkidi, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, Heriberto Lafranchi, Julio Pliego, por nombrar algunos. Cabe mencionar que la creación, edición y publicación de la revista *Nuevo Cine*, contaba con un presupuesto reducido, lo que implicaba una discreta difusión de apenas mil ejemplares, aun así es de reconocer el visionario objetivo que poseía el contenido de la revista, sobre todo considerando que sus únicos seis números publicados poseen vital información para entender los cambios que se estaban originando dentro del ámbito artístico y reconocer de la pluma de importantes intelectuales de la época la evolución sobre las nuevas propuestas dentro del cine mexicano y los inicios de la cultura cinéfila que se gestaba en el país.

Así como la revista *Nuevo Cine* ofrecía críticas e información fresca referente a nuevas producciones cinematográficas, en los años sesenta se empezaron a formalizar cine clubs que apoyaban el objetivo de diversificar el material relacionado al nuevo cine mexicano. La presencia de Luis Buñuel dentro de la esfera artística, así como de otros refugiados españoles como Jomi García Ascot y Emilio Rivera, revistió de innovación la esencia del cine. La política de censura impuesta durante los años cincuenta para limitar la originalidad de nuevos argumentos cinematográficos, posiblemente como herramientas de reflexión, fue generada por dos importantes *sindicatos nacionales* (Rivera 1990),¹ el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) y el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica). De esta forma, la industria masificada del cine mexicano tenía asegurada su producción y difusión, aspecto que deseaban eliminar y exhibir a modo de crítica artística los colaboradores de la revista *Nuevo Cine*, reiterando su apoyo a las nuevas creaciones cinematográficas.

Cabe mencionar que el influjo de esta nueva preocupación dentro de la atmósfera artística cinematográfica continuó viéndose reflejada al originarse en 1965 el Primer Concurso de Cine Experimental por parte del STPC, los novedosos filmes que se originaron para dicho concurso poseían visiones frescas, críticas y provocativas. Fueron 12 filmes los que se entregaron a los jueces del concurso: *El día comenzó ayer* de Ícaro Cisneros, *La tierra infancia* de Felipe Palomino, *Amelia* de Juan Guerrero, *El viento distante* que fue un trabajo de tres cuentos realizado por tres directores: Salomón Láiter, Manuel Michel y Sergio Véjar, *En este pueblo no hay ladrones* de Albergo Isaac, *Mis manos* de Julio Cahero, *Llanto de Juan Indio* de Rogelio González Garza, *El juicio de Arcadio* de Carlos Taboada, *Una próxima luna* de Carlos Nakatani, *Los tres farsantes*

de Antonio Fernández, *Amor, amor, amor* que también fue un trabajo realizado por cinco directores, entre ellos José Luis Ibáñez, Miguel Barbachano Ponce, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y Juan Ibáñez, y la ganadora del concurso *La fórmula secreta* de Rubén Gámez.

Considero de suma importancia pensar el término de *Nuevo Cine* no sólo como el título de una revista originada a partir de 1961, sino como un movimiento novedoso de apreciación y producción cinematográfica, que englobaba diversas inspiraciones artísticas como la literatura, la pintura y el teatro. Lo significativo de este fenómeno que tuvo lugar en México, es la colaboración entre artistas pertenecientes a diferentes manifestaciones entre sí, pero vinculados por su trabajo fusionado dentro de las nuevas realizaciones de filmografía experimental e independiente de la época. Por lo tanto, el cine durante los años sesenta en México va más allá de una importante publicación con tintes críticos sobre la apreciación e historiografía del cine mexicano, sino que evidencia un movimiento nacional el cual, a su vez, integra el fenómeno latinoamericano.

La intrusión de la literatura conviviendo directamente con la esfera cinematográfica logró hacerse evidente con la participación de importantes literatos de la época. En México, Salvador Elizondo, Juan García Ponce y Juan Rufo ofrecieron atmósferas refrescantes y subversivas que ayudaron a configurar estéticas diferentes en torno a la representación cinematográfica a partir de cuentos, poemas, fragmentos o novelas literarias.

Juan Rufo entabló relaciones con varias personalidades vinculadas directamente con el cine. Su primera intervención está registrada cuando Roberto Gavaldón solicita su apoyo como asesor histórico y fotógrafo durante el rodaje de *La escondida* (1955). Posteriormente participó como guionista en *Talpa* (1955) de Alfredo Crevanna, *Paloma herida* (1962) de Emilio Fernández, *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez. En el filme titulado *En este pueblo no hay ladrones* (1965) de Alberto Isaac, Rufo realiza un cameo junto con Gabriel García Márquez.

Las adaptaciones a partir de su obra fueron las siguientes, *El gallo de Oro* (1964) de Roberto Gavaldón, largometraje protagonizado por Ignacio López Tarzo, siendo una adaptación del cuento homónimo de Rufo, *Pedro Paramo* (1965) de Carlos Velo. Posterior a la década de los sesenta existen adaptaciones realizadas también a partir de su influencia literaria como *El rincón de las vírgenes* (1972) dirigida por Alberto Isaac y protagonizada por Emilio El Indio Fernández, ¿No oyes ladrar los perros? (1974) de François Reichenbach. *Pedro Paramo*; *el hombre de la Media Luna* (1976) de José Bolaños, *Pedro Paramo* (1981) de Salvador Sánchez. Las dos adaptaciones del mexicano Mítl Valdéz: *Tras el horizonte* (1985) y *Los confines* (1987); la adaptación del venezolano Freddy Sisso en *Diles que no me maten* (1987), las dos de Roberto Rochin: *Un pedazo de noche* (1995) y *Paso del Norte* (2002), y el filme de Carolina Rivas, *Zona Cero* (2003).

Juan Francisco, segundo hijo de Juan Rufo refiere “*Aprendió antes a ver que a escribir*” (García 2018) Aspecto que corrobora que este escritor mexicano se relacionó íntimamente con el acto de mirar. Su pasión por el alpinismo le permitió entablar un vínculo particular con los espacios geográficos, elemento que supo capturar como fotógrafo, así como al momento de redactar cuentos, pues esta acción obliga a describir geografías imaginarias en papel. La estética en la obra de Rufo, ya sea literaria, fotográfica o su relación con la cinematografía configuró estéticas muy peculiares, las cuales, a pesar de su composición nítida y bien lograda, continuamente remiten a atmósferas ilusorias, que desde un sentido simbólico hacen visible otra manera de presentar un panorama, nada común, en donde metafóricamente se hace visible aquello que la misma imagen oculta.

Sobre la colaboración Gámez-Rulfo

La fórmula secreta (1965) dirigida por Rubén Gámez, fue la ganadora del Primer Concurso de Cine Experimental que aconteció en el mismo año en México organizado por el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica). Aunque este cortometraje bien merece ser analizado en su totalidad –pues la complejidad de su técnica y argumento lo demandan– sólo me centraré en los 10 segundos que engloban la que fuera una de las secuencias que más gustaba al director. Dentro del filme esta secuencia abre la narración de las primeras estrofas del poema escrito por Juan Rufo en viva voz de Jaime Sabines.

“Nunca había visto este tipo de shoot antes. La cámara mira hacia un campo y un campesino entra a cuadro y nuestra cámara lo rechaza, lo saca del cuadro. El campesino insiste en aparecer en la película y la cámara lo vuelve a rechazar. Esta escena me gusta porque es un concepto nuevo” (Pelayo 2014, 367). Estas palabras fueron dichas por el mismo Rubén Gámez en la entrevista realizada por Alejandro Pelayo Rangel, expuestas en su texto *Conversaciones con Rubén Gámez* (Pelayo 2014). El análisis cinematográfico nos revela la importancia de resaltar la originalidad del director que se suscribe al implementar un nuevo lenguaje cinematográfico. Como Gámez refiere, pareciera que el campesino busca hacerse ver, la cámara trata de evitarlo, pero él insiste en imponerse ante el lente. Nótese que existe un silencio que dialoga con la imagen de forma sutil pero abrumadora.

En esta secuencia el silencio dota de fuerza a la imagen exhibiendo una tensión constante entre la cámara y el campesino, convirtiendo su colaboración en una posible herramienta de subversión. Esta colaboración exhibe de una forma más crítica al campesino y al paisaje a partir de su constante conveniencia dentro de la imagen cinematográfica, a la cual se le suma el poderoso mensaje que contiene la narración del poema. El espectro confortativo que impera en esta secuencia remueve las fibras más sensibles del espectador, en donde la apariencia del

campesino y su mirada acusadora -la cual logra romper con la cuarta pared en términos teatrales- obligan a exteriorizar una incomodidad por parte de aquel que mira. De esta forma, el espectador es violentado, confrontado ante la visualidad de aquellos hombres que trabajan la tierra, hombres pertenecientes a los sectores rurales que formaban parte de la población mexicana en 1965.

La esencia de esta secuencia exterioriza la pobreza que experimentaba este sector en aquella época, aspecto que en nuestros días continúa vigente. El Cine Mexicano (Lino Micchiché 2008)² -particularmente aquel influenciado por la obra de Rulfo durante la década de los sesenta- mostró un interés constante por representar este tipo de preocupaciones partiendo de un contexto histórico determinado.

Este campesino se introduce con firmeza en la toma buscando la atención de la cámara, en un inicio parecería que el encuadre desea capturar el paisaje en lugar de al campesino. La toma se construye a partir de un plano general, el cual habitualmente es utilizado para proyectar un extenso escenario, pero el campesino rompe con este objetivo. Su presencia desplaza la idea de mostrar un paisaje pasivo, volcando la atención a su cuerpo, el cual irrumpe la composición, sin permiso y de forma impositiva. (Imagen 1)

El cuerpo de este campesino es el preámbulo para la aparición de otros cuerpos, son más campesinos que exhiben una seriedad fúnebre. Sus cuerpos no sólo entablan un diálogo entre su figura y las curvas del paisaje sino también entre los surcos de la tierra y entre las líneas de las primeras estrofas del poema. El simbolismo de estas secuencias se potencializa gracias a la aparición sonora de la voz de Sábines. El poema de Rulfo es acusador y explícito, no sugiere nada, sino que denuncia. Denuncia una pobreza que está directamente vinculada con la muerte, esa muerte tan reiterativa en la literatura de Rulfo.

Recepción actual de *La fórmula Secreta*

Valorando el contexto de los sesenta, en donde la producción independiente o experimental cinematográfica estaba tratando de revolucionar la industria del cine, era complicado difundir y sobre todo crear otro tipo de filmes. La colaboración colectiva entre artistas exacerbó la originalidad de diversas manifestaciones, entre ellas la pintura, el teatro, el cine y la literatura pero, era compleja la labor de divulgación. La revista como *Nuevo Cine* (Aranzubia 2011), aportó información valiosa sobre lo diferente que recaía en los procesos creativos independientes y experimentales. Productores de cine como Alatríste y Barbachano no dudaron en apoyar este tipo de filmes que evidenciaban una revolución ante las técnicas habituales y géneros cinematográficos que prevalecieron años atrás en México, como el melodrama.

La participación de grandes literatos dentro del mundo cinematográfico reinventó los procesos artísticos de los años sesenta, Juan García Ponce,

Gabriel García Márquez, Salvador Elizondo y Juan Rulfo destacaron por mostrar un fuerte interés cinematográfico, involucrándose de forma directa en la creación de filmes y entablando relaciones personales e intelectuales con los directores, de este tipo de convivencia se originó la enérgica amistad entre Gámez y Rulfo.

Talpa (1955) de Alfredo Crevanna, *El despojo* (1960) de Antonio Reynoso, *Paloma herida* (1962) de Emilio Fernández o, *En este pueblo no hay ladrones* (1965) de Alberto Isaac, son algunos filmes que poseen la influencia narrativa de Rulfo, siendo él quien trabajo en ellos como guionista, adaptador o realizando algún cameo. Su intervención resulta una participación con potencia crítica. Pareciera que el trabajo de Rulfo dentro del cine desde 1955 fue propositivo y revelador, con una intención clara de replantear el contexto histórico-político del país, exacerbando inquietudes y molestias que encaminaba a la reflexión. Estos aspectos y su representación en el cine, colisionan con las visualidades antes construidas durante la Época del Cine de Oro, o por aquellos largometrajes influenciados por la estética estadounidense. Sobre la década de los sesenta y el trabajo novedoso dentro del cine, Julianne Burton refirió lo siguiente en su libro *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente*:

No sólo han desarrollado nuevos contenidos y nuevas formas, sino también nuevos procesos de producción, difusión y recepción. Este doble compromiso de la innovación artística y la transformación social explica tanto el interés, como la importancia de lo que vagamente se denomina Nuevo Cine Latinoamericano. Convencidos de que el cine de Hollywood era el vínculo primario de la dominación cultural.... (Julianne 1991, 11)

La obra de Gámez intervenida por el poema de Rulfo reformula la capacidad de ciertos recursos fílmicos como: la sonoridad, el manejo de cámara, el paisaje o el silencio, siendo tensados para advertir nuevas formas de existencia a partir de su misma funcionalidad.

La intención del silencio inmerso durante esta secuencia se reconfigura al acompañar al campesino durante las entradas forzadas que éste realiza sobre el encuadre del paisaje. De esta manera el cuerpo del campesino, logra ofrecer replanteamientos sobre la habitual invisibilidad profesada al sector rural. Al visibilizar a campesinos desconocidos y situarlos intencionalmente como los protagonistas de la secuencia, se revoluciona la potencia de la imagen, apelando al registro de lo simbólico. La visualidad de estos actores ejerce una crítica al contexto histórico-político de la época a partir de un poema escrito por Juan Rulfo. Irónicamente el poema es narrado por un reconocido poeta mexicano, Jaime Sábines.

La potencia de lo *indecible* (Deleuze 1993, 11),³ concepto retomado por Gilles Deleuze (1925-1995) promueve una vuelta hacia aquello que se encuentra entre la imagen y la palabra, es decir, lo indecible es una forma de pensar lo no pensado, en donde a partir de

la sincronía entre imagen-palabra se gesta una poética (Rancière 2005, 17)⁴ que subvierte un código establecido de representación, de esta manera lo político se vuelve un elemento de carácter revolucionario en términos de configuración audiovisual, influenciada fuertemente por el lenguaje, en este caso por la retórica rulfiana.

La visualidad y la palabra dentro de esta obra cinematográfica potencializa enunciaciones críticas a partir de lo oculto, de lo escondido, de cuerpos que estando ausentes instalan, anteponen y defienden su presencia desde el recurso de la imagen. Esos segundos de silencio en donde se impone constantemente el campesino ante la toma, revoluciona el concepto de silencio, en donde únicamente se reconoce su existencia a partir de la omisión de lo sonoro, y sí, el silencio es omisión de sonido o de oralidad, pero no de mensaje, el silencio siempre expresa. Aquí lo indecible no está en el silencio, sino en el mensaje de subversión que ejerce el campesino *en este aparecer de forma forzosa ante la toma*. Lo indecible expone una reinención de la representación de lo rural que se revela a partir del cuerpo del campesino y de la intención de hacerse ver.

La fórmula secreta (1965) se caracteriza por tensar varios elementos de índole cinematográfica, las locaciones, los movimientos de cámara, la narrativa fílmica, y por supuesto el paisaje. Este último elemento es utilizado de forma original y subversiva, dejando de lado su uso pasivo o contemplativo. En este fragmento del filme, se pueden ver los cerros, áridos y solitarios, que de forma tenue se integran con los cuerpos de los campesinos. El diálogo establecido entre el poema, el campesino y el paisaje proyecta un simbolismo que reconfigura la función de cada recurso cinematográfico. El paisaje altera su habitual pasividad para responder de forma activa a la configuración audiovisual de esta secuencia cinematográfica. Gracias al plano general que abarca la cámara se observa la convivencia entre el paisaje y los campesinos. El paisaje de esta secuencia tiene un notable parecido con las formaciones de tierra rojiza que proliferan en la Mixteca Alta de Yanhuitlán, ubicada en la Sierra Madre del Sur en Oaxaca, México. (Imagen 2)

Es usual encontrar este tipo de escenarios dentro de la narrativa de Rulfo, sus cuentos aluden siempre a este entorno campesino, en donde se generan diversas problemáticas, las cuales toman fuerza a partir de los recursos descriptivos que el escritor va evidenciando a lo largo de los textos. En el cuento *Nos han dado la tierra*, Rulfo redacta:

Así nos han dado la tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes. Uno los ve allá cada y cuando, muy arriba, volando a la carrera; tratando de salir lo más pronto posible de este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno se mueve como reclutado. (Rulfo 2016, 11.)

Los paisajes son un componente elemental para situar al lector dentro de una atmósfera específica. Rulfo en algunos cuentos describe paisajes desérticos

que se funden con el calor del sol, sugiriendo la idea de ser infértiles e incómodos para aquel que los camina. Más allá de la descripción del paisaje como recurso literario para la comprensión del cuento, la literatura de Juan Rulfo hace un intento por evidenciar el ineficiente ejercicio por parte del gobierno para administrar ciertos territorios del país, su trasfondo político y la inconformidad social que se origina por parte del sector campesino durante mediados del siglo XX. La pobreza imperaba en gran parte del país, así como la ineficiencia para brindar estabilidad económica a poblaciones rurales. La administración de tierras, más allá de beneficiar a las comunidades rurales y generar oportunidades fructíferas, provocaba una sensación de desesperanza y abandono, así como la constante imposibilidad para trabajar esas zonas infértiles que integraban el país. Rulfo estaba familiarizado con este tipo de situaciones gracias a su participación como colaborador de la Comisión del Papaloapan.

El paisaje descrito de Rulfo en la mayoría de sus cuentos tiene una similitud con las locaciones elegidas por Gámez para la realización de esta importante secuencia, siendo la única parte dentro del filme que se encuentra intervenida por el guion redactado por el escritor. Los otros fragmentos son el resultado de un minucioso montaje que se enriquece por la inmersión de la sinfonía de Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893) pero sin ninguna relación literaria con Rulfo. Gámez coloca este poema, dentro del filme en esta particular secuencia, lo que permite intuir que, de todo el montaje, esta sección era la indicada para potencializar la intención audiovisual de este medimetraje. Por lo tanto, la elección de la locación y la deliberada razón de colocar el poema en esta secuencia en particular, vuelve al paisaje un fundamental recurso cinematográfico, reconfigurando de manera propositiva su contenido argumentativo.

Podríamos decir que lo indecible en esta secuencia expone la pobreza a partir de los juegos de representación, mostrando con imágenes un campo vacío y árido. Lo que no dicen los campesinos en la secuencia, es dicho por Jaime Sabines, quien evidencia un diálogo entre el concepto de pobreza, de muerte y de espacio. La denunciadora voz de Sabines juega con aquello que se muestra y se oculta ante la toma, es decir, la presencia de su voz muestra la ausencia de su cuerpo. Sabines ejerce –gracias al montaje de Gámez y a la retórica de Rulfo– un ejercicio de acusación, eliminando su figura, su cuerpo. Sin embargo, simbólicamente logra fundir su cuerpo en el cuerpo de cualquier campesino, así como las palabras incómodas que –al final– parecerá que son pensadas por Rulfo, por Gámez, por Sabines y puede que también por algún espectador. Es aquí donde las enunciaciones ontológicas conversan constantemente con el mecanismo empático que recae tanto en las imágenes como en el lenguaje. (Imagen 3)

Deseo concluir elucubrando preguntas que más que cuestionar la destacada participación de Rulfo en el cine, están centradas en evidenciar las visualidades nuevas que se generaron a partir de su influencia literaria y lo trascendental que es brindarles

difusión en la actualidad. Cuestionamientos como: ¿Por qué la secuencia centrada en la imposición del campesino puede considerarse revolucionaria tanto para la historia del cine mexicano como para el estudio de nuestras condiciones histórico-políticas actuales? ¿Qué es aquello que nos obliga a ver? ¿Qué tienen esas nuevas visualidades que en la actualidad son mayormente desconocidas? Nos acercarán a enriquecer el diálogo entre cine y literatura.

El trabajo colectivo entre Gámez-Rulfo apela a la reivindicación de la cinematográfica mexicana, aspecto que debe ser puesto en discusión, pues proporciona reflexiones que hoy en día son necesarias para conocer tanto nuestro devenir histórico-político, como cultural y artístico.

Notas finales

¹ Esta censura es abordada a profundidad por: Rosa Rivera en una revisión de carácter y contenido de revistas cinematográficas que aparecieron hasta 1961 para después enfatizar el análisis en la revista *Nuevo Cine* en donde se examina al grupo editorial, a la revista misma y las aportaciones que ha hecho a la cultura del cine en México.

² El *Nuevo Cine Mexicano* de los años sesenta se puede pensar a partir del siguiente análisis de Lino Micchiché:

"Cuando hablamos de *Nuevo Cine*, solemos aludir generalmente al llamado "*Nuevo Cine de los años 60*", es decir al fenómeno que comprende culturas y cinematografías de lo más distante y diverso, denominándose variadamente (Shin Eiga, *Nouvelle Vague*, *New American Cinema* y *Nuevo Cine*, *Nova Vlnà* y *Cinema Nôvo*, etc.) [...] Es cierto que los resultados de esta toma de posición no serán palpables hasta comienzos de los años 60, cuando el *Nuevo Cine* se consolidará, contradictoria pero firmemente, por la incursión en la producción de una cincuentena de jóvenes directores [...] Por tanto, hablar del *Nuevo Cine de los años 60* significa, implícitamente, aludir a un fenómeno que tuvo manifestaciones en todo el planeta en esa década, pero que registró casi todas las premisas de su fundación (teóricas, críticas, poéticas y políticas) y no pocas predicciones nacionales concretas en la década anterior: un largo fundido, se decía, que, si bien y termina en los años 60, tiene su comienzo, ciertamente, en los años 50."

³ *Lo indecible se puede pensar a partir de las palabras de Deleuze: "pensar es experimentar, pero la experimentación es siempre lo que se está haciendo: lo nuevo, lo destacable, lo interesante, que sustituyen a la apariencia de verdad y que son más exigentes que ella".*

⁴ Se pretende valorar lo Poético desde dimensiones políticas desde la definición de Rancière: *Dispositivo de poder que configuran la subjetividad. Política como la posibilidad de configuración de formas de vida; "la circunscripción de una esfera particular de experiencia".*

Imágenes



Imagen 1. Still *La fórmula secreta* (1965) Dir. Rubén Gámez 00:34:49



Imagen 2. Still *La fórmula secreta* (1965) Dir. Rubén Gámez 00:34:36



Imagen 3. Still *La fórmula secreta* (1965) Dir. Rubén Gámez 00:34:16

Bibliografía

Aranzubia, Asier. 2011. "Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna" en *Dimensión Antropológica* n° 52.

<https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893>

Consultado el 29 de febrero de 2019.

Burton, Julianne. 1991. *Cine y cambio Social en*

América Latina. Imágenes de un continente, México: Editorial Diana.

Deleuze, G., y Guattari, F. 1993. ¿Qué es la filosofía?, Barcelona: Editorial Anagrama.

Didi-Huberman, Goerge. 2015. Ante el tiempo, México: Adriana Hidalgo Editora.

García, José. 5 de noviembre de 2018. Antigua voz de adobe, maíz y petate: El perfil literario y cinematográfico de Pedro Páramo. México: Letra Franca

<http://www.lettrafranca.com/literatura/el-perfil-literario-y-cinematografico-de-pedro-paramo/>

Consultado el 13 de mayo de 2020.

Lino Micciché. 2008. Teorías y poéticas del Nuevo Cine, en Cine Latinoamericano.

<https://sergiotrabucco.wordpress.com/2008/07/17/teorias-y-poeticas-del-nuevo-cine/>

Consultado el 03 de diciembre de 2018.

Ortega, Antonio. 3 de septiembre de 2007. Los ojos de Pedro Páramo. México: El país.

https://elpais.com/diario/2007/09/03/cultura/1188770402_850215.html

Consultado el 06 de marzo de 2019.

Pelayo, Alejandro. 2014. La fórmula secreta. Rubén Gámez, México: Editorial Alias.

Rancière, Jacques. 2005. Sobre políticas estéticas, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Rivera, Rosa. 1990. La revista Nuevo Cine. Tesis para obtener el grado de Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México.

Rulfo, Juan. 2016. El gallo de oro y otros relatos, México: Editorial RM.

Rulfo, Juan. 2016. Llano en llamas, México: Editorial RM.