



RULFO Y EL CINE: LA FÓRMULA SECRETA

Profesora Mónica Padilla.

monicapadilla@utp.edu.co

Licenciatura en Comunicación e Informática Educativas
Universidad Tecnológica de Pereira.

“Méliés y yo efectuamos aproximadamente la misma labor:
encantamos la materia”
Guillaume Apollinaire (1914)

Abstract (síntesis)

Las relaciones entre cine y literatura se han explorado de manera amplia, al punto que en la actualidad se sigue debatiendo alrededor de lo que gana y pierde una obra, tanto en los aspectos formales como contenidistas, ya sea explorado el texto literario a través del lenguaje cinematográfico, o experimentando formas de expresión audiovisual a través del relato literario.

En el siguiente texto, se reflexiona sobre diversos aspectos alrededor de la obra de Juan Rulfo, en la que la autora encuentra inquietante las manifestaciones de un lenguaje cinematográfico en el relato literario de este escritor mexicano. Pero además ella aporta algunas pistas para comprender la naturaleza de dos artes que se corresponden y se distancian desde las formas de materializar una historia.

Decir, como lo hace Elena Poniatowska, que “Rulfo no crece hacia arriba sino hacia dentro”, es entender un poco por qué un autor cuya obra no supera las

400 páginas, puede suscitar millones de ellas, producto de las diferentes lecturas hechas desde las más diversas disciplinas y sobre los más heterogéneos aspectos. El universo rulfiano progresa entonces hacia las hondas cavernas del ser, de allí que la concentrada obra de Rulfo no se despliegue horizontalmente, hacia los costados, en extensión de páginas, sino verticalmente, *hacia adentro*, hacia lo profundo.

Las múltiples interpretaciones que surgen de esos viajes a las honduras del mundo rulfiano, inventan cada una, una mirada diferente sobre ese mundo, pues como nos dirá el escritor tijuaneño, Federico Campbell, “*Cada quién se inventa su Juan Rulfo*” y el cine, desde luego, también se inventó el suyo.

La relación de Rulfo y el cine no se limita a los textos que el escritor mexicano escribió originalmente para ser llevados a la pantalla grande, ni se agota en las múltiples adaptaciones cinematográficas de su obra. Además de esta presencia de Rulfo en el cine, existe un grupo de críticos literarios que han querido centrar la discusión tomando el camino inverso, es decir, buscando la presencia del cine en Rulfo.

Debido a las características de la estructura de *Pedro Páramo*, manifestadas por ejemplo en aquellos fragmentos insertados a lo largo de la novela y los continuos mecanismos que trastocan la continuidad del tiempo y del espacio, críticos literarios como James Hunter defienden el presupuesto de que Rulfo utilizó deliberadamente, procedimientos técnicos del lenguaje audiovisual como el *découpage technique*, en el que la sucesión de trozos del tiempo y trozos del espacio, convergen a través del montaje durante la articulación de todos los elementos visuales y sonoros que constituirán el film acabado:

“Basta, por ejemplo, con leer la reducida obra literaria del mexicano Juan Rulfo para darnos cuenta de la influencia del lenguaje cinematográfico en su producción narrativa, gracias a su relación

directa con los guiones que tuvo bajo su responsabilidad. El entramado polifónico de una diégesis que se caracteriza por tener un tejido complejo de inquietas analepsis de índole cinematográfica en su novela Pedro Páramo, nos confirma eso.” (Hunter, 2002: 87, 88)

Samuel Gordon coincide con Hunter, cuando afirma que

“la crítica no sabía dónde ubicarse para leer aquella novela estructurada mediante “tomas” que obedecían a una sintaxis cinematográfica cuyos flashbacks y flashforwards distorsionaban la trama novelística en todos sus posibles tejidos habituales.” (Gordon, 1997: 517)

De manera análoga, Beatriz Pereira y Carlos Fernández, defienden que

“ese interés por un arte nuevo y por las posibilidades de su lenguaje ha dejado huellas muy profundas, surcos indelebles, en la literatura [de Rulfo] (...): la brevedad, el lenguaje elíptico, la discontinuidad del relato, la multiplicidad de puntos de vista. En Pedro Páramo, además de todo lo anterior, es fundamental el recurso al “montaje” cinematográfico que acaba teniendo la novela”. (Pereira, 2006: N. 33)

Estas búsquedas encaminadas a encontrar técnicas cinematográficas en la narrativa de Rulfo, representan una propuesta seductora e incluso novedosa, pero no deja de ser un poco peligrosa teniendo en cuenta la advertencia que Carmen Peña-Ardid elabora al señalar el uso y el abuso de “procedimientos cinematográficos” para referirse a la creación literaria:

“Al aplicar esta terminología a la literatura no sólo se habla metafóricamente, sino que se evita profundizar en el fenómeno de la

transcodificación, pues lo que se “traduce” de un sistema a otro no es, desde luego, un procedimiento técnico, sino el tipo de significaciones que su empleo puede generar en el film”. (Peña-Ardid, 1992: 102)

De allí que sea arriesgado *asegurar*, en vez de *suponer*, que Rulfo utilizó de manera deliberada, procedimientos técnicos fílmicos en la construcción de una novela como *Pedro Páramo*. El problema de la especificidad fílmica, supone la dificultad de hablar de “*montaje cinematográfico*” en una obra literaria, en la que los mecanismos de producción de sentido se configuran bajo un lenguaje cuya naturaleza semiológica es tan diferente del lenguaje audiovisual como lo es el verbal.

Una de las diferencias entre estos lenguajes, es destacada por Umberto Eco, quien señala que

“en el continuum icónico [imágenes en movimiento] no se destacan unidades pertinentes discretas y catalogables una vez para todas, sino que los aspectos pertinentes varían: unas veces son grandes configuraciones reconocibles por convención, otras son pequeños segmentos de líneas, puntos, espacios blancos, como sucede en un perfil humano, en el que un punto representa un ojo, un semicírculo un párpado, etc.; y en otro contexto sabemos que el mismo punto y el mismo semicírculo representan, por ejemplo, un plátano y un grano de uva.” (Eco, 1975: 237)

Esta ausencia de unidades catalogables y fijas, explica Eco, se debe a que los signos del dibujo (o de la imagen) no se articulan mediante valores posicionales y oposicionales como sucede con los fonemas de la lengua, pues no existe un sistema icónico rígido de diferencias en el que, por ejemplo, el círculo signifique por su oposición a la línea recta. Esto implica que la imagen adquiere su

significado en relación a las condiciones de su contexto específico. Es así como el montaje relaciona una imagen con otras que se afectan recíprocamente, pero la misma imagen, tomada aisladamente, es susceptible de perder el sentido que inicialmente tenía al acompañarse por otros planos. Por esa razón, el significado de la imagen cinematográfica no es fijo, aunque puede adaptarse a las condiciones del contexto que lo articula y adquirir su sentido en relación a éste. Jean Mitry resuelve el asunto de manera más abreviada y sensata a través de su aforismo: “*la novela es un relato que se organiza como mundo, el cine es un mundo que se organiza como relato*”.

La Fórmula Secreta de Rubén Gámez:

Siguiendo el presupuesto de Jean Mitry, adaptar una novela implica que ese relato que inicialmente se organizó como mundo, sea reorganizado a través de la interpretación del cineasta, reconstruya ese mundo que le sirve de referencia, y cree uno nuevo a partir de allí, para luego configurar el relato. Esto supone dificultades importantes de adaptación, especialmente si se trata de traducir un universo tan complejo como lo es el rulfiano. El cineasta mexicano Rubén Gámez, asumió este desafío de transfiguración y en 1964, realizó uno de los primeros y más significativos films experimentales de México, que contribuyó a renovar no sólo el cansado cine de este país, sino también la mirada que sobre la nación y el mexicano se había trazado, reemplazando ese estereotípico charrito bonachón que caricaturizó por tantos años a los mexicanos.

La *Fórmula Secreta*, es un delirante producto audiovisual, inspirado en el universo de Rulfo. Es un ensayo cinematográfico sobre lo que *parece ser* la paulatina pérdida de la identidad cultural mexicana, impulsada por el rígido proceso *norteamericanizante*, que excluye del panorama grupos específicos como el campesino y el obrero.

El pretexto que desarrolla este planteamiento ideológico, es la metáfora de un hombre moribundo al que se le inyecta Coca Cola mediante una solución intravenosa para volverlo a la vida. La *fórmula secreta* introducida en su sangre, en vez de reanimarlo, lo somete a un frenético torrente de imágenes aparentemente inconexas, en las que la metáfora, el símbolo, el lirismo ideológico, interactúan con la interpretación del observador, de manera que los planteamientos desarrollados por el film no son imposiciones implacables y prefabricadas, sino que se convierten en sugerencias sutiles que utilizan como vehículo el diálogo que posibilita la lectura interactiva. Los argumentos finales, serán entonces construcciones del observador y no del texto observado.

Éste es precisamente uno de los elementos que acercan *La Fórmula Secreta* de Gámez a la narrativa de Rulfo: la discontinuidad del tiempo y el espacio, están supeditadas a la continuidad metafórica y filosófica del discurso, continuidad que es reconstruida por el lector/observador:

“la estructura es más poética que lógica, ya que los vínculos entre los diferentes pasajes son a menudo un tono, una palabra repetida o una asociación de recuerdos. Capas de tiempo, de estados de ánimo, de sucesos, se han depositado sobre el pueblo, como polvo.”
(Franco, 1981: 386)

Esta lógica no de la sucesión lineal, sino de la sucesión poética, expuesta por la investigadora literaria Jean Franco, es análoga a la construida en el ensayo audiovisual de Gámez, que rompe con la linealidad espacio/temporal de la narración, para destacar la sucesión simbólica, similar a la propuesta de Eisenstein denominada *montaje intelectual*, en la que el cineasta ruso invita a romper con los parámetros clásicos de continuidad, para destacar la capacidad discursiva y poética del lenguaje cinematográfico, y trascender así la simple anécdota. De allí que observar la interpretación realizada por Gámez de la narrativa de Rulfo, resulte ser una propuesta seductora, no sin antes conocer

los límites precisos de la peligrosa y apasionante relación del cine y la literatura.

Cine y literatura: encuentros y desencuentros.

A pesar del repetido reproche que se le hace a la semiótica de realizar taxonomías rígidas y cartesianas en lenguajes característicamente flexibles como el lingüístico y el cinematográfico, esta disciplina teórica ha aportado acercamientos que permiten entender los mecanismos de producción simbólica, soportados por las características específicas y diferenciadoras de cada sistema semántico. De manera que es a partir del conocimiento de los límites de la semiótica, así como de sus continuas revisiones (realizadas por Umberto Eco, por ejemplo), desde donde se partirá para utilizarla como herramienta útil que posibilita establecer los puntos de convergencia y oposición entre el lenguaje verbal y el cinematográfico.

Es así como la semiótica interviene en el problema de la transcodificación, (o de la adaptación cinematográfica), para aportar conceptos como los retomados por Jorge Urrutia y elaborados por Hjelmslev, que son enfáticos en afirmar que

“la comparación entre la literatura y el cine no puede hacerse (o, al menos, en el estadio presente de la investigación no parece que pueda proporcionar resultados interesantes) entre las materias y las formas de la expresión, sino a partir de la problemática de su plano del contenido”. (Urrutia, 1984:40)

Ésta es una manera de decir, a partir del tecnicismo semiológico, cómo puede resultar forzado decir que Rulfo utiliza un *montaje cinematográfico* en *Pedro Páramo*, porque es suponer que la forma de la expresión cinematográfica (imágenes y sonidos), es equiparable a la forma de la expresión de la literatura (grafemas impresos en una página). De manera que si lo que se pretende es trazar puntos convergentes entre cine y literatura, deberá partirse, según las

recomendaciones de Urrutia, no desde los procedimientos técnicos audiovisuales (formas de la expresión), sino desde el tipo de recurso de significación que su empleo pueda generar en el film y en la novela, es decir, desde la materia del contenido, que según Hjelmslev, es común a todos los lenguajes. La ironía, por ejemplo, hace parte de la materia del contenido, pero la forma de establecer esa ironía puede hacerse en el cine a través del paralelismo entre dos imágenes, mientras en la literatura, se hace a través del uso de determinadas palabras, de modo que lo que cambia, como se ha reiterado es la materia de la expresión de cada uno de ellos.

Rubén Gámez en la *Fórmula Secreta*, asumió el problema de recrear el mundo rulfiano, partiendo de la propuesta de Jorge Urrutia de vincular cine y literatura atendiendo al *modo* de actualizar y reinterpretar aspectos de la narrativa de Rulfo como la ambigüedad, pero haciéndolo a partir de elementos específicamente cinematográficos. Éste es precisamente el reto de cualquier trabajo de adaptación, pues antes que serle fiel a la historia, la fidelidad se le debe al relato, si se quiere, o al universo configurado por el escritor:

“Apreciar o despreciar, por ejemplo, una adaptación por sus logros en términos de similitud con la obra literaria que había en sus orígenes presupondría considerar que el cine es una técnica ilustrativa para analfabetos que no saben leer y necesitan de imágenes para que les muestren lo que el escritor describió con palabras. (...) Esto supondría inhabilitar al cine como arte, desposeerle de toda potencia creadora y convertirlo, en el mejor de los casos, en mero plagio de lo ya contado. (...) El cineasta no pretende ilustrar, sino recrear o, dicho con más precisión, crear”.
(Lozano, 2001:37)

De manera que es en la trasgresión y en la reinención donde se erige el camino de la adaptación, pero la transfiguración, nos dirá el cineasta

colombiano Víctor Gaviria, es también “*el reto que tiene un director de tratar de ser leal a un espíritu, al alma de algo*” (Gaviria, 2003: 133), y si ese algo se trata del complejo, fantasmagórico y mítico universo rulfiano, el reto será doblemente problemático. Sin embargo, Gámez asumió el desafío de utilizar elementos narrativos presentes en la obra de Rulfo, como ya se ha mencionado, e hizo la adaptación de esos recursos al sistema simbólico cinematográfico en la elaboración de *La Fórmula Secreta*.

Cómo recrear lo inefable.

Además de la fragmentación del tiempo y del espacio que se mencionó con anterioridad, Gámez utiliza el recurso de *lo no dicho, lo sugerido*, tan característico en Rulfo, a través de un elemento cinematográfico específico como lo es el de la delimitación del encuadre. Es así como en la primera escena del film, aparece en cuadro la imagen de una Coca Cola de la que se conecta una sonda, que el movimiento de cámara nos muestra descender sobre la cama, hasta llegar a lo que *pareciera ser un enfermo*. Y se dice precisamente que *pareciera*, porque el paciente que el observador supone, está *fuera de campo*, es decir, fuera del encuadre. Noël Burch argumenta que en la pantalla cinematográfica, este espacio imaginario, ese espacio que no vemos, ese espacio de *lo no dicho (lo no mostrado* en este caso) como lo es el espacio en *off*, “*se ha convertido en una especie de litote, una manera de sugerir cosas que se juzgaban demasiado fáciles de mostrar simplemente*” (Burch, 1974: 33). Evitar mostrar al paciente del plano inicial que abre *La Fórmula Secreta*, abre la fecunda posibilidad de la ambigüedad, e implica obligar al espectador a que complete de manera imaginaria el encuadre y por lo tanto, complete también el significado: ¿a qué o a quién es al que se le inyecta en las venas la Coca Cola? ¿Se trata de un campesino moribundo? ¿De un país desahuciado? ¿De todo un continente?

Las miradas interpretativas del lector no se limitan a las posibilidades del *fuera de campo*. El simbolismo es otro de los recursos presentes en Rulfo y retomados por Gámez en la *Fórmula Secreta*, a partir de la relación dialéctica entre el poema del escritor y las imágenes montadas por el cineasta. Los planos de campesinos que miran la cámara y parecen cuestionar al espectador, se intercalan de manera tímida primero y luego impetuosa, en un ritmo *in crescendo*, con las esculturas de querubines grotescos cuya fealdad es acentuada paulatinamente por la iluminación contrastante. Es precisamente cuando el poema de Rulfo alcanza su intensidad narrativa a través de la reverberante voz de Jaime Sabines, que las figuras de ángeles que parecen gárgolas, construyen la metáfora audiovisual anticipada por los otros planos: *No es que seamos alzados,/ni es que le estemos pidiendo limosnas a la luna./Ni está en nuestro camino buscar deprisa la covacha,/ o arrancar pa'l monte/ cada vez que nos cuchilean los perros./* Cuando Sabines lee el verso “*cada vez que nos cuchilean los perros*”, el poema se vincula con la imagen de uno de los querubines de aspecto más perverso, y produce un evidente énfasis en el término “*cuchilean*”, que es un regionalismo mexicano que significa instigar un perro para que ataque. La articulación de todos los elementos, lograda mediante el montaje, induce a una de las posibles interpretaciones: La religión, se convierte en un mecanismo represor, a través de la manipulación ideológica, cuyo vehículo es el miedo, pues quienes *cuchilean* los perros, son aquellos ángeles amenazantes (la iglesia), que originan la inacción o la resignación impuesta, sugerida por Gámez en los campesinos que permanecen gravemente inmóviles frente a la cámara. Las estatuas de los querubines son un símbolo, de la misma forma en que la vaca es más que una vaca en el cuento *Es que Somos Muy Pobres*. Esta crítica sutil hacia esta actitud particular de la iglesia en el contexto específico mexicano, es un tema recurrente en la obra de Rulfo, pues la religión viciada, lejos de constituir una sensata búsqueda espiritual, se convierte en detonante del desasosiego y la culpa, como ocurre en cuentos como *Macario*, *Anacleto Morones* o en la novela *Pedro Páramo*.

Esa evidente ausencia de convicción religiosa, se sugiere también en el segundo poema escrito por Rulfo, en el que parodia una oración responsorial: *Ánimas benditas del purgatorio/ruega por nosotros/ tan alta que está la noche y ni con qué velarlos/ ruega por nosotros*. Las respuestas a la oración se vuelven automáticas, pues evidentemente “*tan alta que está la noche...*” no resulta ser un personaje santificado al que se le pueda pedir que ruegue por nosotros. La religión, así como la ideología, se practica por tradición y no por convicción. Las imágenes de los paralizados campesinos, de cierta manera, se convierten en una crítica que se extiende también a su inacción, a la aceptación resignada de una realidad que los arrasa y los reduce al silencio.

Es precisamente, esa configuración del personaje excluido que se auto-enajena dócilmente, la que es utilizada por Gámez, para manipular otro de los recursos característicos en la obra rulfiana: los campesinos que yacen sobre el suelo rocoso, desértico, polvoriento y privado de cualquier asomo de vegetación, se mimetizan y conforman el paisaje como si se trataran de una roca más. A veces, es necesario mirar dos veces el plano para ver surgir las figuras humanas, de la misma forma en que a veces es necesario devolverse en la lectura de *Pedro Páramo*, para tratar de identificar los personajes que dialogan. Gámez recurre a ese mecanismo que hace de la atmósfera y del paisaje, elementos que no sólo inciden sobre los personajes y sus acciones, sino que también, terminan convirtiéndose en el reflejo del paisaje interior de los individuos, como ocurre en *Es que somos muy pobres*, *Luvina* o *Pedro Páramo*:

“El narrador se vuelve entonces medium que resucita el paisaje y las estaciones de Luvina a expensas de su identidad; se desvanece para dejar hablar a las sensaciones que todavía lo oprimen, sinónimo de sentimientos de desolación y de desasosiego. La compenetración de las sensaciones y los sentimientos, de la naturaleza y lo humano, del objeto y el sujeto esboza también en este caso la figura de la conmutación de los lugares, de la

inestabilidad de las fronteras que suelen definir lo real.” (Olivier, 1997:736)

De manera que Rulfo y posteriormente Gámez modelan esa propuesta de Schopenhauer, que plantea que “*el mundo es mi idea del mundo*”, pues somos nosotros quienes construimos de manera permanente el universo que nos rodea: somos el paisaje. Parafraseando a José Emilio Pacheco, cuando dice que en la lectura “*no leemos a otros, nos leemos en ellos*”, podríamos decir de manera análoga que cuando vemos la realidad, nos vemos reflejados en ella, su imagen se nos devuelve como en un espejo, porque la vemos a través de lo que somos: nuestra memoria y nuestra esperanza - pasado y futuro- hechos paisaje. De allí que el campesino paralizado de la *Fórmula Secreta*, aparezca siempre en ese panorama desolado y estéril, que lo remite a los estados interiores de su propia alma.

Ese inconfundible cosmos rulfiano fantástico, mítico y espectral, también utiliza como recurso la personificación de elementos climáticos que configuran la atmósfera. El viento es un personaje relevante en algunos cuentos de *El Llano en Llamas*, y podría decirse que cumple un papel protagónico en *Luvina*, donde se puede ver “*la figura del viento corriendo por las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra*” (Rulfo, 1970: 97). Este es el mismo viento que rasga la tierra “*como si tuviera uñas*” (Rulfo, 1970: 95) y que, como lo propone Eduardo Palacios, se recrea en imágenes que

“cargan la significación al desciframiento determinante de que el viento arremete con furia sobre todo lo existente en Luvina (el simbolismo de morder) y causa un terror continuo como si estuviera provisto de elementos propicios para ello (el símbolo de una cobija negra): (...) el desconsuelo situado en el símbolo de la tragedia y lo negro, símbolo de muerte.” (Palacios, 1984: 19)

El sonido del colérico viento produce un efecto similar en la Fórmula Secreta, cuando acompaña el poema de Rulfo: *Tal vez acaben desechos en espuma/ o se los trague este aire lleno de cenizas./ y hasta pueden perderse / yendo a tientas / entre la revuelta oscuridad. / Al fin y al cabo ya son puro escombros. /* El pesimismo de las frases se relaciona de manera dialéctica con el sonido del viento, con el rugido del *aire lleno de cenizas*, que vinculado a la imagen de campesinos que arduamente escalan una escarpada montaña, hace énfasis en el grado de dificultad con que los hombres parecen luchar contra la gravedad. El viento frenético es de nuevo un obstáculo que limita los propósitos de los personajes, pero que al mismo tiempo, recrea la desolación interior a través de este recurso sonoro. El viento retomado por Gámez, configura esa característica en la que, como nos explica Mónica Mansour,

“los tropos se utilizan en los textos de Rulfo como indicaciones incuestionables de la ambientación: sin nombrarlos directamente, aparecen desde los primeros momentos la soledad, el abandono, la injusticia, la culpabilidad y el poder que, en cada caso, tiñen las acciones y su desarrollo de manera prácticamente definitiva y hasta fatal”. (Mansour, 1997: 762)

Otro de los elementos característicamente rulfianos, tiene que ver con esa narrativa lacónica y exacta, producto del minucioso ejercicio de depuración desarrollado por el escritor mexicano, en el que privilegia el detalle significativo y la metáfora precisa, configurando lo que Florence Olivier denomina la *seducción de la simplicidad*. Gámez, retoma la concisión rulfiana y utiliza en el inicio de su film la imagen inquieta de una gran plaza, que para el espectador desprevenido no representa más que un lugar central de una ciudad cualquiera. Sin embargo, la plaza en cuestión encarna uno de los espacios más significativos de la cultura mexicana: el Zócalo de la ciudad de México. En el contexto de la película de Gámez, podría decirse que la plaza representa de manera deliberada una alegoría, en la medida en que este lugar escenifica el

pasado y presente mexicano, construido a partir del sincretismo que define esta cultura y sintetiza el pasado azteca y el proceso colonizador europeo. Esta relación puede establecerse a partir del antecedente histórico durante el que esta plaza era en tiempos prehispánicos un espacio abierto que formaba parte del centro ceremonial de la capital azteca, Tenochtitlan, que con los colonos europeos se amplió para construir allí el palacio del Virrey, precisamente sobre lo que antes fue el palacio de Moctezuma Xocoyotzin y sobre lo que hoy es el Palacio Nacional (nótese la metáfora que implica construir y reconstruir sobre antiguos cimientos el centro de poder de turno). De manera que la imagen de esa plaza que incesantemente se mueve sobre la pantalla, anticipa el tono y la temática que desarrollará el video experimental, pues la naturaleza del carácter nacional mexicano, es un tema que estructura el film, y que en este plano específico parece sugerir una búsqueda que empieza, pues la cámara recorre inquieta cada recoveco de esta plaza/símbolo. De manera que Gámez también aplica aquí esa *seducción de la simplicidad* tan cercana a Rulfo, porque de manera *simple* y lacónica, construye todo un universo de posibles interpretaciones, con amplias referencias históricas, sociales, políticas y culturales, a partir de simplemente, la revoloteante imagen de una plaza. Imagen que además *seduce*, porque la alegoría, como es de esperarse, sólo está sugerida. Lo que en Rulfo implica plantear tantas ideas con tan pocas palabras, equivale en Gámez a plantear tantas ideas con tan pocas imágenes. Pero aunque en párrafos iniciales se dijera que *La Fórmula Secreta* expone la paulatina pérdida de identidad mexicana debido a los procesos de expansión neocolonial norteamericanos, hay que decir, que la palabra identidad se utilizó aquí sólo de manera provisional, en la medida en que lo que hace Gámez es hacer evidente esa parodia de esas búsquedas por lo nacional, llevando el estereotipo mexicano hasta límites ridículos, y partir de allí para proponer que la identidad es una categoría que debe limitarse al campo semántico del que salió, es decir, las matemáticas, porque como lo plantea el aforismo, *toda generalización es mala, incluyendo ésta*, sobre todo tratándose de una obra inspirada en personajes como los rulfianos en lo que la paradoja, la

complejidad y la peculiaridad los constituye, como a nosotros. Pretender buscar una identidad monolítica en los seres humanos, es pretender que somos simples y que todos somos los mismos, como si fuésemos una suerte de números, de cantidades, de proposiciones aritméticas, sólo por compartir la característica arbitraria de haber nacido en el mismo país. No se niega aquí que la cultura en gran medida nos forje y nos constituya, pero también nos construyen las vivencias, los recuerdos y las expectativas, que se definen por ser tan peculiares, íntimas y únicas. Gámez, una vez más, se suma a Rulfo, porque una novela como *Pedro Páramo* o un film como *La Fórmula Secreta*, más allá de querer definir la condición mexicana, logran un objetivo más universal: definir la naturaleza humana:

“Durante décadas los intelectuales y filósofos mexicanos, incluyendo a Octavio Paz, Alfonso Reyes, Samuel Ramos, Antonio Caso y muchos otros han debatido la naturaleza del carácter nacional, en términos que giran invariablemente alrededor del estoicismo, la soledad, el fatalismo, el masoquismo, la violencia y el auto desprecio. La reflexión de Gámez puede entenderse como una crítica a este discurso, en el sentido que toma estos atributos supuestamente mexicanos y los exagera hasta lo absurdo.”(Rodríguez, 1998)

Somos mucho más que un fácil estereotipo y pretender que *La Fórmula Secreta* busca abolir un cliché cultural para reemplazarlo por otro cliché cultural, supone un contrasentido. Gámez y Rulfo lo supieron: somos demasiado complejos para caber en apretadas cajitas de modelos prefabricados de personas, porque lo que nos define es la condición paradójica de nuestra existencia, como lo recuerdan los personajes de *Pedro Páramo* o los campesinos de *La Fórmula Secreta*. Ya nos los dijo Borges en su poema “el instante”: *el hoy fugaz es tenue y es eterno; otro Cielo no esperes, ni otro Infierno*. Rulfo intuyó, como Borges, que el idílico y luego sombrío y desolado

Comala, el paraíso y el infierno nos habita y constituye de manera simultánea. Nunca un grupo de muertos, nos había dicho tanto sobre lo que implica estar vivos.

Bibliografía.

- **Burch**, Noel (1974). *Praxis del cine*. serie Cine. Madrid: Fundamentos.
- **Eco**, Umberto. (1975). *La Estructura Ausente*. Lumen: Barcelona.
- **Escobar Mesa**, Augusto (Ed.), (2003). *Literatura y cine: una tradición de pasiones encontradas*. Medellín: Comfama,
- **Franco**, Jean. (1981). "Juan Rulfo". En: Historia de la Literatura Hispanoamericana. Barcelona: Seix Barral.
- **Hunter**, James. (2002). *La Estética de lo Posible: Cine y Literatura*. Colombia: Ecran.
- **Fell**, Claude. (1997). *Juan Rulfo. Toda la Obra*. Edición Crítica de Claude Fell, Allca XX. Serie Colección Archivos, I. Reimpresión, Madrid; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica.
- **Lozano Moreno**, Susana. (2001). *Textos e imágenes de la Generación Perdida. La adaptación cinematográfica: de Hemingway a Furthman, Faulkner y Hawks*. Tesis para la obtención del título de Doctor en Filología Inglesa, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. España,
- **Palacios**, Eduardo. (1984). *La Imagen Poética en la Obra Narrativa de Juan Rulfo*. Armenia: Quingráficas.
- **Peña-Ardid**, Carmen. (1992). *Literatura y Cine: una aproximación comparativa*. España: Cátedra.
- **Pereira**, Beatriz y **Fernández**, Carlos. (2006). *Rulfo Frente a Borges*. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios* N. 33, Universidad Complutense de Madrid: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/rulfobor.html>

- **Rodríguez**, José Antonio (director investigativo). Página web, Cine Mexperimental. Apoyada por el Fideicomiso Para la Cultura México/USA. University of California, San Diego. <http://www.geocities.com/SoHo/Museum/1904/scredits.html>
- **Rulfo**, Juan. (1970). *El Llano en Llamas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- **Urrutia**, Jorge. (1984) *.Imago Litterae. Cine y Literatura*. Sevilla: Alfar.