

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



"EL VIAJE DEL CINE MEXICANO DE FICCIÓN HACIA LA CONCIENCIA
ECOLÓGICA: IMAGINARIOS DE LA NATURALEZA, ECOUtopías Y ÉTICA
AMBIENTAL EN LA PANTALLA"

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

ROCÍO BETZABEÉ GONZÁLEZ DE ARCE ARZAVE

Directora

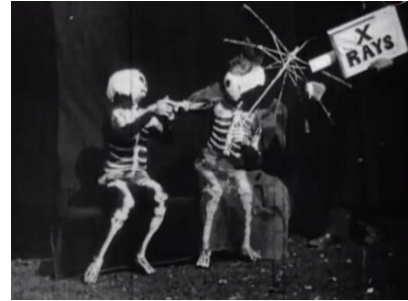
DRA. LUISA MARÍA DURÁN Y CASAHONDA TORACK

Lectores

DR. LAURO ZAVALA

PH D. CAROLYN FORNOFF

A MI HERMANA, JULIETA



X-Ray Fiend (George Albert Smith, 1897)

A MANUEL MÁRQUEZ



Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

A RAFAEL LÓPEZ RANGEL



Cuando pasan las cigüeñas (Mikhail Kalatozov, 1957)

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Iberoamericana y al incondicional apoyo institucional recibido por parte del Dr. Alberto Soto Cortés, Director del Departamento de Arte, y la Dra. Olga Rodríguez Bolufé, Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte.

Al CONACyT por el apoyo recibido para la realización de esta investigación

A mi tutora, la Dra. María Luisa Durán y Casahonda Torack, por brindarme su confianza y apoyo y, sobre todo, por impulsarme a encontrar mi propia voz como investigadora.

Al Dr. Lauro Zavala, a quien debo haber descubierto mi pasión por el análisis cinematográfico, mi gratitud por ser siempre una guía en mi camino hacia la investigación y por sus valiosos comentarios y observaciones a mi trabajo.

A la Dra. Carolyn Fornoff por su entusiasta disposición a acompañarme en la elaboración de esta investigación, por leer, comentar y enriquecer mi investigación con sus invaluable observaciones.

A la Dra. Berta Gilabert por ser una extraordinaria maestra y guía en este proceso de crecimiento académico y por siempre leer con dedicación e interés mis avances.

A mis maestras de seminario Olga Rodríguez Bolufé y Verónica Cruz por su acompañamiento y oportunos comentarios a mi trabajo.

A Edwin Culp y Ricardo del Ángel por su participación en mi planta sinodal.

A la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México por su apoyo para la consulta de materiales fílmicos indispensables para la elaboración de esta investigación, en especial a Hugo Villa Smythe, Director General de la Filmoteca; a Nahúm Calleros Carriles, Responsable del Banco de Imagen; a Ángel Martínez Juárez, Responsable del Departamento de Catalogación y a Alejandro Gracida Rodríguez, del mismo departamento.

Al equipo de Contra el Silencio Todas las Voces por su apertura y apoyo para consultar los catálogos y programas de los Encuentros Hispanoamericanos de Cine y Video Independiente. En particular, va mi gratitud a Cristian Calónico, Ericka Acosta y Rosario Zaragoza Fuentes.

Al Festival Internacional de Cine y Medio Ambiente de México, Cinema Planeta, especialmente a Eugenio Funes Romero, por su apoyo para acceder a los programas del festival.

Al Centro de Documentación de la Cineteca Nacional por su apoyo para la consulta de fuentes bibliográficas; muy especialmente a mi maestro, Raúl Miranda López, Subdirector de Documentación y Catalogación.

A Jaime Beltrán Romero, quien fue el primero en impulsarme a estudiar la relación cine-naturaleza.

Al Dr. Ignacio Sánchez Prado, por quien descubrí que mis intereses investigativos tenían nombre: Estudios Ecofílmicos.

A Javier Ramírez y al SUAC, UNAM, quienes me ayudaron a darle forma al proyecto en sus inicios.

A Juan Manuel Arellano del Acervo Fílmico Cine Botica por su ayuda para contar con los materiales fílmicos para esta investigación.

A Lisette Castelán de la Cruz, amiga de la maestría y compañera de todos los desvelos y penas derivados de esta investigación, sin cuyo apoyo solidario me habría sido imposible concluir este proceso.

A mi madre y a mi padre, a quienes debo, en principio, mi amor por el cine.

A Rafael López Rangel, quien en momentos de crisis profesional y personal, impulsó mi interés por el cine y apoyó mi decisión de dedicarme a su estudio. Donde sea que se encuentre...gracias.

A Manuel, sin cuya ayuda, apoyo y presencia en los momentos personales más difíciles, no habría podido terminar esta investigación. Va a él mi gratitud total.

A mi hermana Julieta, a quien literalmente le debo estar con vida para concluir esta etapa. Todo mi amor y admiración para ella, por siempre.

Al cine, que me salvó la vida una vez, y espero que lo haga una segunda.

RESUMEN

La presente investigación utiliza una propuesta metodológica de análisis cinematográfico de tipo socio-semiótico (glosemático) e interpretativo (hermenéutico) para rastrear las transformaciones de los imaginarios de la naturaleza, las posturas éticas medioambientales y las ecoutopías que cristalizaron en el cine mexicano de ficción producido entre 1954 y 1974. Este trabajo integra el microanálisis formal de secuencias clave y el análisis narrativo (análisis textual), el análisis intertextual (genológico) y el contextual de tres largometrajes -*Sombra verde* (Roberto Gavaldón, 1954), *Viento negro* (Servando González, 1965) y *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974)- producidos en México durante las dos décadas consideradas, en el análisis subtextual de las transformaciones de los imaginarios, las posturas éticas y las visiones utópicas en torno a la naturaleza que configuraron, a nivel antropológico (mitológico) y sociocultural, la toma de conciencia ecológica y el surgimiento del pensamiento ambientalista en el cine mexicano, dando con ello lugar al surgimiento de un nuevo género cinematográfico: el cine verde o ambientalista; género del que se hace una primera revisión panorámica en esta disertación.

PALABRAS CLAVE:

Estudios Ecofílmicos, imaginarios de la naturaleza, posturas éticas medioambientales, ecoutopías, cine mexicano

ABSTRACT

The current investigation uses a methodological proposal of socio-semiotic (glossematic) and interpretative (hermeneutic) cinematographic analysis in order to track the transformations of nature imaginaries, environmental ethical positions and ecoutopias that crystallized in Mexican fictional cinema between 1954 and 1974. This work integrates the formal microanalysis of key sequences and the narrative (textual analysis), intertextual (genological) and contextual analysis of three feature films -*Sombra verde* (Roberto Gavaldón, 1954), *Viento negro* (Servando González, 1965) and *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974))- produced in Mexico during the two decades considered, into the subtextual analysis of the transformations of the imaginaries, the ethical positions and the utopian visions with regard to nature set up, at an anthropological (mythological) and sociocultural level, the ecological awareness and the emergence of the environmentalist thought in Mexican cinema, thus giving rise to a new film genre: the green or environmental cinema; genre of which a first panoramic review is made in this dissertation.

KEY WORDS

Ecofilm Studies, nature imaginaries, environmental ethical positions, ecoutopias, Mexican cinema

ÍNDICE

PRIMERA PARTE	8
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I. EN BUSCA DE LA CONVERGENCIA TRANSDISCIPLINARIA: IMAGINARIOS SOCIALES, CINE Y NATURALEZA.....	23
CAPÍTULO II. PANORAMA GENERAL DE LOS IMAGINARIOS DE LA NATURALEZA, POSTURAS ÉTICAS MEDIOAMBIENTALES Y ECOUTOPIÁS EN EL CINE MEXICANO	52
SEGUNDA PARTE	114
INTRODUCCIÓN	115
CAPÍTULO III. EL RETORNO AL PARAÍSO PERDIDO Y LA NATURALEZA SALVAJE COMO ARQUETIPO FEMENINO EN <i>SOMBRA VERDE</i>	142
CAPÍTULO IV. LA RECREACIÓN DEL PARAÍSO EN LA TIERRA Y LA NATURALEZA FUNCIONAL COMO BASE DEL PROGRESO NACIONAL EN <i>VIENTO NEGRO</i>	194
CAPÍTULO V. LA DESTRUCCIÓN DEL PARAÍSO Y LA NATURALEZA CONTAMINADA COMO UMBRAL A LA CONCIENCIA ECOLÓGICA EN <i>EL CAMBIO</i>	260
CONCLUSIONES GENERALES	318
REFERENCIAS.....	329
ANEXO I. PELÍCULAS MEXICANAS AMBIENTALISTAS O "VERDES"	347
ANEXO II. <i>SOMBRA VERDE</i>	380
ANEXO III. <i>VIENTO NEGRO</i>	396
ANEXO IV. <i>EL CAMBIO</i>	410

A ese viaje le sacateaban todos, todos, por los inmensos peligros que revestía. ¡Por Dios!

El Capitán Mantarraya en la película homónima
(Germán Valdés "Tin Tan", 1970)

PALEMÓN: Junglas agrestes, agrios breñales, un sol que derrite los sesos, yeguas libidinosas que lo tiran a uno sin el menor respeto. Lo que se llama una bella aventura. ¡Vive Dios!

CORNELIA: ¡Y qué desencanto! Ni las palmeras están borrachas de sol, ni hay salvajes con aretes, ni cacatúas en los árboles para recibir al viajero.

Diálogo entre don Palemón Escobar y doña Cornelia de Escobar en
Al son de la marimba (Juan Bustillo Oro, 1941)

Así que la felicidad está ahí, detrás de la próxima colina. O tal vez, detrás de la que sigue a la próxima colina.

Narrador de *El pecado de Adán y Eva* (Miguel Zacarías, 1969)

Y esta es la vida de la selva "fascinante", la "hermosa" vida con que yo soñaba.

Marcos Vargas a Giaffaro en
Canaima (El Dios del mal) (Juan Bustillo Oro, 1945)

EVA MARIÑO: Ay, mira, Rafaelín. Mira, qué preciosos árboles y tienen sus niditos y sus ramitas y sus pajaritos.

RAFAEL GANDÍA: Óilos, nomás.

EVA: ¿Te gustan los árboles?

Rafael: Pero cómo no, chula.

EVA: Ay, pero que encanto de pasto. Mira, parece terciopelo. ¿Te gusta el pasto?

RAFAEL GANDÍA: Si vieras que no, chula. Soy algo vegetariano, pero no tanto.

Diálogo entre Eva Mariño y Rafael Gandía en
Los solterones (Miguel M. Delgado, 1953)

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN

¿Y qué pretenden?, ¿qué detenga yo el río? ¡El único que puede detener el río es el gobierno, para eso es el gobierno!

El empresario don Jaime en
Qué hombre tan sin embargo (Julián Soler, 1967)

En la pantalla aparece en primer plano el rostro sudoroso de un hombre. Lo vemos recorrer con su mirada el paisaje y, apretando los dientes con odio, decirle a alguien fuera de cuadro: "¡Maldito! Algún día regresaré para partirte en dos". Entonces, en el contraplano, la cámara revela al interlocutor. Sorprendentemente, no se trata de un ser humano, sino de un lugar: el Gran Desierto de Altar, México.

La descripción corresponde a los momentos iniciales de la película mexicana de Servando González, *Viento negro* (1965), largometraje que narra la historia de los trabajadores que participaron en el tendido de la línea ferroviaria que, partiendo el desierto en dos, conectó Sonora con Baja California en 1947. La escena ocupa un lugar relevante en la historia ecocrítica del cine nacional pues, muy posiblemente, constituye la primera vez que en una película mexicana un ser humano increpa y reta directamente a la naturaleza, a la que, dicho sea de paso, se presenta como a un temible enemigo.

La reflexión en torno al inusual diálogo entre ser humano y naturaleza que se entabla en *Viento negro* lleva al planteamiento de algunas preguntas: ¿Guarda nuestro cine claves para comprender las maneras en que socialmente hemos concebido la naturaleza? ¿Es posible estudiar, a través del cine mexicano, la forma en que se ha transformado nuestra relación con el entorno? ¿Permite el análisis de las cintas nacionales reconocer las distintas posturas éticas ambientales y las visiones utópicas que se

desprenden de los imaginarios de la naturaleza que las permean? ¿Se puede rastrear en el cine de ficción de nuestro país el surgimiento del pensamiento ambientalista que se extendió globalmente a partir de los años sesenta?

Creemos que la respuesta a todas estas preguntas es afirmativa, y que es el campo de investigación de los Estudios Ecofílmicos el que nos proporciona las bases teórico-metodológicas necesarias para llevar a cabo el análisis de los imaginarios, las visiones utópicas y las posturas éticas que respecto a la naturaleza subyacen al cine mexicano de ficción.

Estudios Ecofílmicos

El estudio de los imaginarios de la naturaleza y las posturas éticas medioambientales a través del cine se inscribe en el marco de lo que se ha denominado *Crítica Fílmica Verde*, *Eco-cinecrítica* o *Estudios Ecofílmicos*.¹ Este campo de investigación surgió al inicio de este siglo como una derivación de la Ecocrítica, rama de los Estudios Literarios que se inauguró en los años sesenta y se consolidó en los años noventa del siglo XX.²

De acuerdo con Glotfelty, el término *ecocrítica* fue utilizado por primera vez en 1978 por William Rueckert³ en su ensayo *Literature and Ecology. An experiment in Ecocriticism* para referirse a "la aplicación de la ecología y de los conceptos ecológicos al estudio de la literatura". Rápidamente, sin embargo, el ámbito de investigación de la

¹ Sobre los conceptos de Eco-cinecrítica y de Estudios Ecofílmicos ver, respectivamente: Ivakhiv, Adrian. "Green Film Criticism and Its Future", en *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 2008, 15(2):1–28; e Ingram, David. "Rethinking Eco-Film Studies", en: Garrad Greg (ed.) *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, Nueva York: Oxford University Press, 2014, 549–474.

² Sobre la derivación de los Estudios Ecofílmicos de la Ecocrítica Literaria ver: Heise, Ursula. "The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism", en *PMLA*, 2006, 121(2):503–516, p. 505.

³ Citado en Glotfelty, Cheryl *et al.* *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Georgia: University Georgia Press, 1996, p. XX.

Ecocrítica Literaria se amplió hasta abarcar el estudio "de todas las posibles relaciones entre la literatura y el mundo físico"⁴.

Con el cambio de siglo surgió el interés por aproximarse desde una perspectiva ecocrítica a productos culturales diferentes a la literatura. Fue así como comenzó a estudiarse el cine desde este enfoque y surgieron, hace aproximadamente 20 años, las primeras investigaciones en el ámbito de los Estudios Ecofílmicos.⁵

De acuerdo con Rust *et al.*⁶, pueden considerarse textos fundacionales de los Estudios Ecofílmicos los trabajos de Johan Hochman⁷, *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory*; Gregg Mitman⁸, *Reel Nature. America's Romance with Wildlife on Film*; Derek Bousé⁹, *Wildlife Films*; David Ingram¹⁰, *Green screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*; y Scott MacDonald¹¹, *The Garden in the Machine. A field Guide to Independent Films about Place*. Algunos otros textos clave para la disciplina son: *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema* y *Environmental Ethics and Film* de Pat Brereton¹²; *Green Film Criticism and Its Future* de Adrian Ivakhiv¹³; *Ecology and*

⁴ *Idem*.

⁵ En este trabajo, adoptamos el término Estudios Ecofílmicos por considerar que, a diferencia de otros términos propuestos, reconoce la especificidad de este emergente campo de estudio, distinguiéndolo claramente de la Ecocrítica Literaria.

⁶ Rust, Stephen *et al.* *Ecocinema Theory and Practice*, Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013.

⁷ Hochman, Johan. *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory*, Idaho: University of Idaho Press, 1998.

⁸ Mitman, Gregg. *Reel Nature: America's Romance with wildlife on film*, Cambridge: Harvard University Press, 1999.

⁹ Bousé, Derek. *Wildlife Films*, Pennsylvania: University of Pennsylvania, 2000.

¹⁰ Ingram, David. *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*, Exeter: University of Exeter Press, 2000.

¹¹ MacDonald, Scott. *The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films about Place*, Los Ángeles / Londres: University of California Press, 2001.

¹² Brereton, Pat. *Hollywood Utopia*, Portland: Intellect Books, 2005 y; Brereton, Pat. *Environmental Ethics and Film*, Nueva York: Earthscan from Routledge, 2016.

¹³ Ivakhiv, *op. cit.*

Popular Film: Cinema and the Edge de Robin L. Murray y Joseph K. Heumann¹⁴; *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film* de Paula Willoquet-Maricondi¹⁵; *Moving Environments. Affect, Emotion, Ecology, and Film* de Weik von Mossner¹⁶ y *Screening Nature: Cinema beyond the Human* de Anat Pick y Guinevere Narraway¹⁷.

De acuerdo con Willoquet-Maricondi¹⁸, las principales líneas de investigación de los Estudios Ecofílmicos fueron retomadas y adaptadas de la Ecocrítica Literaria, y son: el estudio del cine ambiental como género; el papel del entorno físico en las producciones cinematográficas; los valores éticos que las películas expresan en relación con el medio ambiente; la correlación entre lo que dice la cultura respecto al medio ambiente y el tratamiento fílmico que se hace de ello; la correspondencia entre la naturaleza, el género, la clase social y el origen étnico; la forma en la que el cine afecta nuestra relación con el mundo natural; los cambios que, en una cultura, ha sufrido el concepto de medio ambiente y cómo estos pueden rastrearse en las películas; y las representaciones de la crisis ambiental en el cine.

La situación de los Estudios Ecofílmicos en el mundo y en México

Como se desprende de las líneas de investigación arriba mencionadas, el emergente terreno de los Estudios Ecofílmicos no se limita al estudio de películas de temática

¹⁴ Murray, Robin *et al.* *Ecology and Popular Film. Cinema on the Edge*, Nueva York: State University of New York Press, 2009.

¹⁵ Willoquet-Maricondi, Paula (ed.). *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*, Virginia: University of Virginia Press, 2010.

¹⁶ Weik von Mossner, Alexa (ed.). *Moving Environments. Affect, Emotion, Ecology, and Film*, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2014.

¹⁷ Pick, Anat *et al.* *Screening Nature. Cinema beyond the Human*, Nueva York / Oxford: Berghan Books, 2013.

¹⁸ Líneas de investigación adaptadas de las descritas para la Ecocrítica Literaria por Willoquet-Maricondi, *op. cit.*, p. 258.

ambientalista, sino que abarca al cine en su conjunto, pues como plantean Culloty *et al.*¹⁹ "cualquier película puede analizarse desde una perspectiva ecofílmica". Sin embargo, una rápida revisión de las investigaciones desarrolladas en este campo durante la primera década de este siglo revela una tendencia a privilegiar el estudio del cine norteamericano, de ficción y documental, abiertamente ambientalista.²⁰

En cuanto a México, los Estudios Ecofílmicos constituyen una disciplina prácticamente inexplorada. Si bien trabajos como los de Julia Tuñón²¹ y Rafael Villegas²² abordan el tema de la contraposición campo-ciudad en el cine mexicano; otros como los de Rafael Aviña²³ y Fernando Mino Gracia²⁴ estudian el cine rural mexicano; los de autores como Víctor Alfonso Maldonado²⁵, Carlos García Benítez²⁶, Claudia Arroyo²⁷, Pilar Bellver²⁸

¹⁹ Culloty, Eileen *et al.* "Eco-film and the Audience: Making Ecological Sense of National Cultural Narratives", en *Applied Environmental Education & Communication*, 2017, 0(0):1–10, p. 2.

²⁰ Si bien para efectos de esta investigación entendemos los Estudios Ecofílmicos desde su definición más amplia, Culloty, Eileen *et al.* plantean que el debate respecto a los alcances de esta disciplina es aún vigente: "En el corazón de la crítica ecofílmica, hay una tensión definitoria entre aquellos que sostienen que cualquier película puede ser analizada desde una perspectiva ecofílmica y aquellos que buscan limitar sus alcances a los ecofilmes con un conjunto de características ecológicas progresistas. Ver: *Idem*."

²¹ Tuñón, Julia. "El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la Edad de Oro y en Los olvidados de Buñuel", en *Iberoamericana*, 2003, 11:129–44 y; Tuñón, Julia. "La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955)", en *Historias Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH*, 27:189–198.

²² Villegas, Rafael. *Monstruos de laboratorio. La ciencia imaginada por el cine mexicano*, Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 2014.

²³ Aviña, Rafael. *Tierra brava. El campo visto por el cine mexicano*, Distrito Federal: IMCINE / Compañía Nacional de Subsistencias Populares, 1999.

²⁴ Mino Gracia, Fernando. *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, Distrito Federal: Cineteca Nacional / IMCINE, 2011.

²⁵ Maldonado Maldonado, Víctor Alfonso. "Gabriel Figueroa. Un hacedor de paisaje", en *Nickel Odeon*, 2003, 31:98–101.

²⁶ García Benítez, Carlos. "La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2010.

²⁷ Arroyo, Claudia. "La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández", en *Luna Córnea*, 2008, 32:181–194.

²⁸ Bellver, Pilar. "El desierto habitado: Bajo California, de Carlos Bolado, y la redefinición del paisaje fronterizo en el cine mexicano contemporáneo", en *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 2015, 16(1):65–85.

y Laura Podalsky²⁹ analizan aspectos diversos del paisaje natural; y el trabajo de Julia Tuñón³⁰ y Álvaro Vázquez Mantecón³¹ plantean la vinculación de la(s) mujer(es) con la naturaleza, ninguna de estas investigaciones tiene como objeto central de estudio la naturaleza o el medio ambiente, que generalmente se tratan sólo de forma tangencial o secundaria, y en ninguno caso desde una perspectiva ecocrítica.

Quizá la publicación mexicana que más se aproxima al ámbito de los Estudios Ecofílmicos sea el libro *Cine y educación ambiental* de Ramírez Beltrán *et al.*³², que propone un *corpus* de 30 películas como instrumento didáctico para detonar la reflexión y el debate en torno a temas como la relación sociedad-naturaleza, la crisis ambiental y la sustentabilidad. Sin embargo, las películas seleccionadas por Ramírez Beltrán *et al.*³³, son casi en su totalidad extranjeras y no son analizadas formalmente por los autores, sino que sólo se reseñan para presentarlas como ejemplos de temas selectos de Educación Ambiental. En el ámbito internacional destaca el análisis del documental *H₂Omx* que lleva a cabo Mark Anderson como parte de su texto "The Grounds of Crisis and the Geopolitics of Depth Mexico City in the Antrhopocene".³⁴ A pesar de estas aproximaciones, en lo que toca a México, resta todo por hacer en el campo de los Estudios Ecofílmicos en general y en el análisis ecocrítico del cine mexicano en particular.

²⁹ Podalsky, Laura. "Landscapes of Subjectivity in Contemporary Mexican Cinema", en *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 2012, 9(2-3):161-182.

³⁰ Tuñón, Julia. *Los rostros de un mito: personajes femeninos en las películas de Emilio "Indio" Fernández*, Ciudad de México: CONACULTA / IMCINE / Dgp, 2000.

³¹ Vázquez Mantecón, Álvaro. *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, Distrito Federal: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2005.

³² Ramírez Beltrán, Rafael Tonatiuh *et al.* *Cine y educación ambiental*, Jalisco: La Zonámbula, 2015.

³³ *Idem.*

³⁴ Anderson, Mark. "The Grounds of Crisis and the Geopolitics of Depth. Mexico City", En: Anderson Mark, Bora Zélia M. (eds.) *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America: Ecocritical Perspectives on Art, Film, and Literature*. Londres: Lexington Books, 2016, 362, pp. 116-119.

Objetivos y preguntas de investigación

En el contexto disciplinar apenas descrito, el objetivo de este trabajo es rastrear, a partir del estudio de las transformaciones de los imaginarios de la naturaleza en el cine mexicano de ficción (1954-1974), así como de las posturas éticas y visiones ecotópicas que estos imaginarios implican, la manera en que comenzó a configurarse en el cine de nuestro país el pensamiento ambientalista.

De este modo, la presente investigación busca dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿Cómo se han transformado los imaginarios de la naturaleza cristalizados en el cine de ficción producido y exhibido en México durante el periodo comprendido entre 1954 y 1974? ¿De qué manera estos imaginarios de la naturaleza expresan distintas visiones utópicas y posturas éticas de la sociedad mexicana frente al entorno? ¿Cómo se relacionan las transformaciones de estos imaginarios con el surgimiento del pensamiento ambientalista en el contexto cinematográfico mexicano?

El objeto de estudio

Con el fin de dar respuesta a las preguntas arriba planteadas, se conformó un *corpus* fílmico que abarca una selección de secuencias de tres largometrajes mexicanos de ficción producidos y exhibidos en nuestro país durante el periodo comprendido entre 1954 y 1974. El periodo de investigación se delimitó teniendo en cuenta que fue en los años sesenta del siglo pasado cuando la preocupación por los efectos de la contaminación del agua y del aire, del agotamiento de los recursos naturales, de la extinción de especies y de

la acumulación de residuos tóxicos comenzó a configurar, en el panorama mundial, una *conciencia ambientalista o ambientalismo*³⁵.

Considerando el surgimiento del pensamiento ambientalista de los años sesenta como un parteaguas paradigmático en la relación ser humano-naturaleza, se seleccionaron para esta investigación una película de dicha década, pero también filmes de las décadas inmediatamente anterior y posterior a los sesenta, es decir, filmes correspondientes a los años cincuenta y setenta, respectivamente. El propósito de tal delimitación temporal fue hacer posible el estudio de las transformaciones que sufrieron los imaginarios de la naturaleza en el cine mexicano de ficción y, en consecuencia, de los cambios en las posturas éticas ambientales y las visiones utópicas asociadas a estos, antes, durante y después del surgimiento del pensamiento ambientalista.

Puesto que fue en el cine mexicano de ficción que apareció por primera vez una explícita preocupación ambientalista, se consideró conveniente enfocarse en el estudio de las transformaciones de los imaginarios de la naturaleza que dieron paso a este discurso precisamente en el cine de ficción, dejando para futuras investigaciones el estudio de la transformación de estos imaginarios en el cine documental cuya veta verde es de posterior aparición en nuestro país. Se eligió, pues, un largometraje de ficción por cada década estudiada, lo que se tradujo en un *corpus* de un total de tres películas, a saber: *Sombra verde* (Roberto Gavaldón, 1954), *Viento negro* (Servando González, 1965) y *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974).

³⁵ Ulloa, Astrid. "Pensando verde: el surgimiento y desarrollo de la conciencia ambiental global", en: Palacio Germán, Ulloa Astrid (eds.). *Repensando la naturaleza. Encuentros y desencuentros disciplinarios en torno a lo ambiental*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia - Sede Leticia / Instituto amazónico de Investigaciones (Imani) / Instituto Colombiano de Antropología e Historia / Colciencias, 2002, p. 211.

Si bien, como ya se había apuntado, cualquier película puede ser estudiada desde una perspectiva ecofílmica, se buscó que todas las cintas entraran en la categoría de "ecofilme" propuesta por David Ingram³⁶ para referirse a "cualquier película que crea un escenario de paradigma ambiental acerca de los posibles modos de reaccionar al ambiente natural o construido". Así pues, de la gran variedad de películas de ficción producidas en México durante el periodo estudiado, se seleccionaron aquellas cuyo conflicto dramático recayera en gran medida en la manera en que los personajes se relacionan con y se posicionan frente a la naturaleza. Para ello se eligieron filmes que evidenciaran de manera explícita la relación ser humano-naturaleza a través del recurso narrativo característico del género utópico, en el que un viaje transpone al o los protagonistas a un nuevo entorno con el cual debe(n) relacionarse.

De este modo, todas las películas estudiadas corresponden a narraciones de viajes de carácter utópico. *Sombra verde*, por ejemplo, plantea el viaje de Federico del Distrito Federal a la selva veracruzana, *Viento negro* narra el viaje de Manuel Iglesias del Gran Desierto de Altar en Sonora, a la capital del país y de regreso al desierto sonorense; y *El cambio* da cuenta del viaje de dos amigos de la Ciudad de México a una playa en Veracruz. Esta última película se escogió, además, por tratarse del primer largometraje de ficción mexicano en que aparece una referencia explícita a problemas medioambientales como la contaminación; mientras que *Sombra verde* y *Viento negro* se seleccionaron por

³⁶ Ingram, David. "Emotion and Affect in Eco-films. Cognitive and Phenomenological Approaches", en: Weik von Mossner Alexa (ed.) *Moving Environment. Affect, Emotion, Ecology, and Film*, Wilfrid Laurier University Press: Canadá, 2014, p. 36.

considerar que, diegéticamente³⁷, configuran escenarios ambientales paradigmáticos distintos y, de hecho, contrapuestos entre sí, que ejemplifican de manera clara los distintos imaginarios de la naturaleza, posturas ambientales y ecoutopías previos a la ruptura epistemológica del ambientalismo.

Relevancia y alcances de esta investigación

El periodo cubierto por esta investigación (1954-1974) posibilita una muy necesaria primera visión panorámica de los imaginarios de la naturaleza expresados en el cine de ficción mexicano antes, durante y después del surgimiento mundial del ambientalismo. Es decir que, este trabajo permite aproximarse a las visiones utópicas y a las posturas éticas sostenidas por la sociedad mexicana en relación con la naturaleza a lo largo de dos décadas, periodo que puede considerarse clave, por ser aquel en que ocurrió el cambio de paradigma que dio lugar al pensamiento ambientalista moderno.

Sostenemos que comprender los imaginarios, las posturas éticas y las visiones utópicas de una sociedad alrededor de la naturaleza puede acercarnos a las causas que se encuentran en la raíz de la crisis ambiental -y en consecuencia de calidad de vida- que enfrentamos como sociedad en la actualidad. Lo que es más, puesto que los imaginarios configuran valores y creencias, tienen incidencia en las actitudes y conductas individuales y sociales, por lo que comprender sus transformaciones podría ofrecer herramientas para generar cambios éticos de fondo en las mentalidades, los modos de vida, las visiones del

³⁷ Para Zavala la diégesis es el "mundo ficcional en el que ocurren los acontecimientos narrados". Ver: Zavala, Lauro. *Manual de análisis narrativo literario, cinematografía, intertextual*, Ciudad de México: Editorial Trillas, 2007, p. 42.

mundo y las políticas públicas que sustentan los modelos de sobreexplotación y de devastación de los ecosistemas.

En tanto que esta investigación contesta, a través de la disciplina del Análisis Cinematográfico, preguntas respecto a los imaginarios, las utopías y las posturas éticas alrededor de la naturaleza, y estos cuestionamientos constituyen el núcleo central de estudio de otras disciplinas como la Ética Ambiental, la Sociología, los Estudios de la Cultura y la Antropología, su realización requiere del tránsito entre numerosas disciplinas, lo que le confiere un innovador carácter transdisciplinario³⁸, esquematizado en la Figura 1.

Al contribuir a que disciplinas tan disímiles como la Etnobiología, la Historia Ambiental, la Antropología, la Sociología, los Estudios de la Cultura y la Bioética consideren el cine como una fuente de información valiosa y seria, este trabajo busca promover el desarrollo de otras investigaciones, que como ésta, se apoyen en el Análisis Cinematográfico para contestar preguntas de sus áreas de interés disciplinar. Así, y puesto que la actual investigación constituye la incursión inaugural en el estudio del cine mexicano desde un enfoque ecocrítico, esperamos que este trabajo resulte en un primer impulso para el ulterior desarrollo en México del apenas naciente campo del conocimiento de los Estudios Ecofílmicos.

³⁸ Según Aspeé Chacón, "un fenómeno transdisciplinario referirá a aquel fenómeno social que requerirá del tránsito entre dos o más disciplinas para su comprensión, explicación, predicción, tratamiento, etc." y; "una transdisciplina, es aquel conjunto de conocimientos y principios que está dentro y en medio de dos o más disciplinas". Ver: Aspeé Chacón, Juan Elías. "Disciplina, interdisciplina, transdisciplina: implicancias para el Trabajo Social", en: *Trabajo Social de Mercado*, Chile: Juan Elías Aspeé Chacón, 2014, pp. 107 y 108.

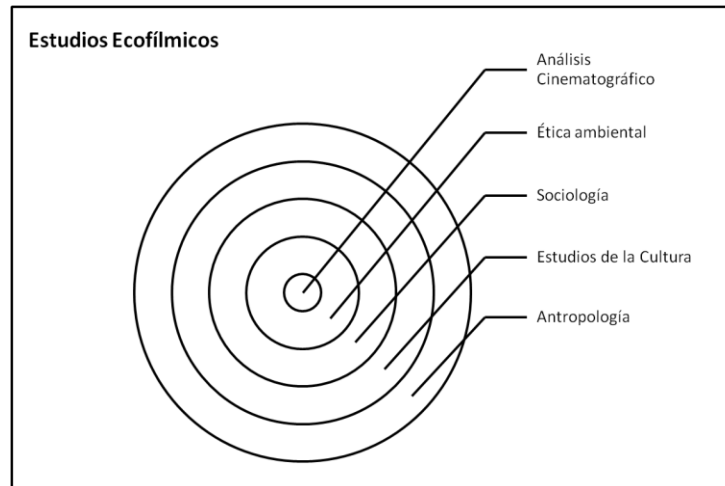


Figura 1. Relaciones transdisciplinarias de los Estudios Ecofílmicos. Elaboración propia.

La estructura del texto

La investigación que aquí presentamos se estructura en dos partes. La primera parte se compone de dos capítulos. El primero de ellos (Capítulo I), se subdivide en dos partes y está dedicado, por un lado, a la elaboración de un marco teórico-conceptual de carácter transdisciplinario que se vertebra alrededor del concepto de los imaginarios sociales y de un modelo constructivista de realidad, y por el otro, a la construcción de un marco metodológico socio-semiótico narrativo y hermenéutico que permita el análisis de los imaginarios, las visiones utópicas y las posturas éticas respecto a la naturaleza presentes en el *corpus* fílmico de esta investigación.

El segundo capítulo (Capítulo II) de la primera parte de este trabajo tiene también dos secciones. La primera problematiza el concepto de naturaleza y discute la relación sociedad-naturaleza desde un enfoque constructivista. La segunda hace un recorrido por las categorías conceptuales que guiarán el análisis subtextual de las cintas del *corpus*, esto es: imaginarios de la naturaleza (arcádico, funcional, salvaje); posturas éticas ambientales (antropocentrismo, biocentrismo y ecocentrismo metropolitano) y ecoutopías (edénicas o

narrativas regresivas de recuperación del paraíso y metropolitanas o narrativas progresivas de recuperación del paraíso) en el contexto de la tradición de occidente. Todas estas categorías se ejemplifican a través de películas mexicanas con el fin de armar un panorama general del cine nacional en función de dichas categorías. Para esto se revisaron *El índice general del cine mexicano*³⁹, el catálogo de datos del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)⁴⁰, el libro de Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*⁴¹, las obras de consulta *Del quinto poder al séptimo arte. La producción fílmica de Televisa*⁴², el *Diccionario del cine mexicano 1970-2000*⁴³ y la *Cartelera cinematográfica digital 1912-1989*⁴⁴.

La segunda parte de este texto aborda los estudios de caso y se compone de tres capítulos que siguen a una introducción que presenta el análisis contextual general, de carácter histórico, sociopolítico, económico y ambiental en el que se inserta la producción, distribución y exhibición del cine mexicano durante el periodo que abarca este estudio (1954-1974) y en el que se ubican las tres películas que se analizan a profundidad en esta investigación. Además, en dicha introducción se hace una revisión monográfica de las películas más significativas -incluyendo cortos y largometrajes, documentales y cintas de ficción- que, a partir de 1971, abordan explícitamente temas medioambientales.

³⁹ Viñas, Moisés. *Índice general del cine mexicano*, Ciudad de México: CONACULTA / IMCINE, 2005.

⁴⁰ El catálogo de IMCINE se puede consultar en: <https://www.imcine.gob.mx/peliculas>.

⁴¹ Aviña, Rafael. *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*, Distrito Federal: Océano, 2004.

⁴² Miranda López, Raúl. *Del quinto poder al séptimo arte. La producción fílmica de Televisa*, Distrito Federal: CONACULTA / Cineteca Nacional, 2006.

⁴³ Quezada, Mario A. (comp.). *Diccionario del cine mexicano 1970-2000*, Ciudad de México: UNAM, 2005.

⁴⁴ Amador, María Luisa et al. *Cartelera cinematográfica digital 1912-1989*, Ciudad de México: CUEC, UNAM, 2011.

Cada uno de los tres capítulos subsiguientes corresponde a la exposición de los resultados del análisis cinematográfico de una de las cintas del *corpus*. La estructura de estos tres capítulos es análoga y deriva del modelo metodológico socio-glosemático, narrativo y hermenéutico propuesto en el segundo capítulo. Puesto que "en la glosemática narrativa la superestructura intertextual y textual explica, da forma y sentido, comunica y da sustancia expresiva a la estructura contextual y subtextual"⁴⁵, los resultados del análisis de cada película se presentan al lector de la siguiente manera: 1) análisis contextual particular de la producción y exhibición de la película, 2) análisis narrativo intertextual (hipotextual), 3) análisis intertextual genológico (architextual), 4) análisis formal de las secuencias clave (iniciales, finales y dramáticas/climáticas) y 5) vinculación de todo lo anterior al análisis interpretativo subtextual de los imaginarios, las posturas éticas y las visiones utópicas respecto a la naturaleza que cristalizan en el filme. Siguiendo esta organización interna, el Capítulo III presenta los resultados del análisis de *Sombra verde*, el Capítulo IV está dedicado al análisis de *Viento negro* y el Capítulo V al del filme *El cambio*.

Finalmente, el texto cierra con un apartado de conclusiones, al que sigue la relación de fuentes consultadas y los anexos con los enlistados de películas con temática ambientalista producidas en México de 1971 a la fecha, las fichas técnicas de las películas del *corpus* y los *découpage* narrativos y de las secuencias clave analizadas.

⁴⁵ Zavala, Lauro. *Comens. pers.* Febrero, 2018.

CAPÍTULO I. EN BUSCA DE LA CONVERGENCIA TRANSDISCIPLINARIA: IMAGINARIOS SOCIALES, CINE Y NATURALEZA

La tierra somos nosotros. Todo lo que somos está ahí, en esos surcos. Los trabajamos con nuestras manos, pero lo que sembramos no fue nada más maíz y frijol. Ahí sembramos nuestro corazón.

Aureliano en
Pueblerina (Emilio Fernández, 1949)

El ingeniero Domínguez, representante del gobierno federal y comisionado a llevar a cabo el reparto agrario en una región del país, aparece de espaldas a la cámara viendo desde lo alto un amplio valle que se extiende a sus pies hasta el horizonte. En *off* se escucha la arenga de un hombre: "¡Viva el reparto agrario!" Una multitud le responde eufórica: "¡Viva!" El ingeniero se quita el sombrero y recorre con la mirada, de izquierda a derecha, el paisaje que tiene ante sí. Entonces dice aún de espaldas a la cámara: "Dios, tú la hiciste y la llamaste Tierra, yo la reparto entre los que la trabajan y así cumplo tu soberana voluntad".

Es posible entrever, a nivel subtextual, un particular modo de imaginar la naturaleza en este fragmento de la película *Y Dios la llamó Tierra*, una producción de 1961 dirigida por Carlos Toussaint. Sin embargo, el estudio de los imaginarios, las posturas éticas y la visión utópica respecto a la naturaleza que cristalizan en este fragmento, y en el cine en general, requiere de un marco teórico metodológico que sistematice este tipo de análisis cinematográfico subtextual. El reto radica entonces en establecer dicho marco teórico metodológico.

Un estudio de los imaginarios sociales en torno a la naturaleza y el medio ambiente

a partir del análisis de películas mexicanas de ficción precisa de un abordaje que, alejándose de la tradición positivista de la estricta *compartamentalización* y fragmentación del conocimiento⁴⁶, conjunte, y a la vez trascienda, disciplinas tan diversas como la Historia, la Sociología, la Psicología, la Ética Ambiental, la Antropología, los Estudios Cinematográficos, la Biología y la Comunicación. El carácter transdisciplinario de los emergentes Estudios Ecofílmicos ofrece la posibilidad de un abordaje de este tipo, pues como subdisciplina de los Estudios Culturales -en los que confluyen Ciencias Sociales y Humanidades-, los Estudios Ecofílmicos no someten su objeto de estudio "a las constricciones del método"⁴⁷ como lo hacen las investigaciones disciplinarias o interdisciplinarias, sino que construyen un método transdisciplinario" a partir de una negociación entre la naturaleza del objeto y las expectativas del proyecto de investigación específico"⁴⁸.

En ese sentido, este primer capítulo está dedicado a la construcción de un marco teórico-conceptual y metodológico, de carácter transdisciplinario, que se adecúe a las características propias de esta investigación, es decir, al estudio, en el cine mexicano de ficción, de los imaginarios de la naturaleza y el medio ambiente, así como de las posturas éticas que estos imaginarios expresan.

⁴⁶ Respecto a los conceptos de *compartamentalización* y fragmentación del saber, ver: Giménez Amaya, José Manuel. "La fragmentación y 'compartamentalización' del saber según Alasdair MacIntyre", en: Pérez de Laborda, Miguel. (ed.) *Sapientia e libertà. Studi in onore del prof. Lluís Clavell*, Roma: EDUSC, 2012, pp. 193–202. Disponible en: <http://www.unav.edu/web/ciencia-razon-y-fe/la-fragmentacion-y-compartimentalizacion-del-saber-segun-alasdair-macintyre>.

⁴⁷ Zavala, Lauro. "La tendencia transdisciplinaria en los estudios culturales", en *Folios Revista de la Facultad de Humanidades*, 2001, 14:2–10, p. 2.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 5.

El capítulo se estructura a partir de la caracterización y definición crítica de conceptos clave provenientes de distintas disciplinas, la vinculación dialógica de dichos conceptos, y su incorporación anidada al modelo teórico-metodológico que se propone. Así, la primera sección problematiza el concepto de *imaginarios sociales*, a los que se caracteriza desde un enfoque constructivista de realidad. Por su parte, la segunda sección pone en relación los *imaginarios sociales* con el cine a partir de la categoría de *representación* y, entendiendo el cine como lenguaje y la película como texto, hecho estético y comunicativo y producto cultural, construye una metodología de carácter socio-semiótico narrativo y hermenéutico que permita el estudio de los imaginarios de la naturaleza mediante el análisis interpretativo de secuencias de los filmes que conforman el *corpus* de la investigación.

1.1 Imaginarios sociales: conceptualización, niveles de actuación sociológica y construcción narrativa de la realidad

Puesto que los imaginarios sociales constituyen el eje a partir del que se articula esta investigación, es preciso empezar por responder: ¿qué definición de imaginarios es pertinente adoptar en esta investigación y por qué?, ¿cuáles son las dimensiones de actuación sociológica de los imaginarios sociales y qué interpretaciones posibilitan?

Imaginario(s) social(es)

Fue Cornelius Castoriadis, quien, dentro del campo de la Sociología, propuso por primera vez el término *imaginario social*, no para referirse a lo especular o a la imagen reflejo de las cosas, sino a la "creación incesante y esencialmente indeterminada (histórico-social y psíquico) de figuras / formas / imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse

de «alguna cosa»⁴⁹. Para Castoriadis⁵⁰, la "realidad" y la "racionalidad" son producto de este imaginario social que, de hecho, es más real que lo "real". De acuerdo con Carretero Pasín⁵¹, "con la elaboración de la noción de imaginario social, el dominio hasta entonces difuso y tradicionalmente etiquetado como el orden de las representaciones sociales" se convierte en "objeto de una definitiva sofisticación y profundización conceptual".

Dentro de la sociología constructivista, por ejemplo, Juan Luis Pintos⁵² define los imaginarios sociales como "esquemas contruidos socialmente, que orientan nuestra percepción, permiten nuestra explicación y hacen posible nuestra intervención en lo que en diferentes sistemas sociales sea tenido como realidad". Según Carretero Pasín⁵³, la propuesta de Pintos logra consolidar el concepto de imaginario social como recurso metodológico al dotarlo "de una operatividad estrictamente sociológica". Según este autor, la propuesta de Pintos reconoce, además, la "inherente facultad atesorada en el imaginario social para configurar y estructurar -en suma para crear- realidades"⁵⁴. De modo que, a partir del planteamiento constructivista de Pintos⁵⁵, la realidad deja de ser una para volverse múltiple, es decir, deviene realidades y, por tanto, el *imaginario social* se pluraliza, dando paso a los *imaginarios sociales*.

⁴⁹ Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires: Tusquets, 2007, p. 5.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁵¹ Carretero Pasín, Ángel. "Para una tipología de las 'representaciones sociales'. Una lectura de sus implicaciones epistemológicas", en *EMPIRIA Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 2010, 20:87-108, p. 90.

⁵² Pintos, Juan Luis. "Algunas precisiones sobre el concepto de imaginarios sociales", en *Revista Latina de Sociología*, 2014, (4):1-11, p. 7.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Carretero Pasín, "Para una tipología de las 'representaciones sociales'. Una lectura de sus implicaciones epistemológicas", *op. cit.*, p. 99.

⁵⁵ *Idem.*

Hacia un concepto transdisciplinario de imaginarios sociales: niveles de actuación

Lo(s) imaginario(s) han sido definidos desde disciplinas como la Filosofía, la Psicología, la Sociología, la Historia y la Antropología. Cada una de estas disciplinas ha conceptualizado lo(s) imaginario(s) a partir de las preguntas de investigación que le son propias, es decir, desde su muy particular ámbito de interés. ¿Qué, de las aproximaciones disciplinarias a lo imaginario, puede utilizarse para construir un concepto de imaginarios sociales que sirva a los objetivos de este trabajo de investigación? En sintonía con el enfoque transdisciplinario que esta investigación requiere, adoptaremos la propuesta de Carretero Pasín, quien plantea que las definiciones de imaginarios sociales aportadas por distintas disciplinas no se excluyen entre sí, sino que se organizan en un esquema de niveles concéntricos de actuación. Cada uno de estos niveles se apoya en un gran marco teórico que posibilita responder ciertas preguntas, pero al mismo tiempo se relaciona con, remite a o contiene otro(s) nivel(es) de actuación de los imaginarios.

Como se muestra en la Figura 2, el modelo formulado por Carretero Pasín plantea tres niveles operativos o de actuación de los imaginarios sociales⁵⁶:

- **Nivel I** o *antropológico*: entiende el imaginario social como arquetipo cultural, por lo que permite detectar macro/micro-mitologías contemporáneas ofreciendo una aproximación desde el horizonte de la *civilización*.
- **Nivel II** o *cultural*: concibe el imaginario social como significación imaginaria (en términos de Castoriadis), lo que hace posible analizar las instituciones sociales desde el horizonte de la *cultura*.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 97.larg

- **Nivel III** o *sociológico*: considera el imaginario social como constructor de realidad(es) social(es), permitiendo el análisis del discurso a partir del horizonte de la *sociedad*.

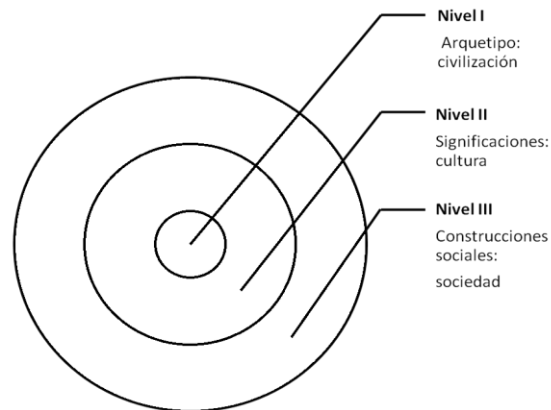


Figura 2. Niveles de actuación de los imaginarios sociales. Tomado de Carretero Pasín (2010).

Estos niveles se entrelazan a partir de una dimensión triple que, yendo del tercer nivel al primero, pasa de la generalidad, multiplicidad y poca densidad de lo social, a la concreción, unidad y gran densidad del mito, a través de la capa de naturaleza intermedia de la cultura.⁵⁷

La aplicación del modelo trinivel de Carretero Pasín a la presente investigación posibilita, pues, el estudio de los imaginarios sociales de la naturaleza en el cine mexicano de ficción desde el enfoque multidimensional de la transdisciplinariedad antropológica, cultural y sociológica. Lo que implica que el análisis cinematográfico de cada película permitirá, al final, detectar la(s) mitologías civilizatorias (visiones ecotópicas del mundo) expresadas en el filme, las significaciones imaginarias de la naturaleza contenidas en éste

⁵⁷ Carretero Pasín, "Para una tipología de las 'representaciones sociales'. Una lectura de sus implicaciones epistemológicas", *op. cit.*

y los tipos de relación sociedad-naturaleza (posturas éticas ambientales) que se recrean en la cinta.

Imaginarios sociales y su participación en la construcción narrativa de la realidad

Siguiendo a Carretero Pasín⁵⁸ en el sentido de que los enfoques constructivistas parecen los más acordes para el estudio de los imaginarios sociales que actúan en el *universo mediático* al que, sobra decir, pertenece el cine; esta investigación adopta la definición de imaginarios sociales propuesta por Pedro Arturo Gómez⁵⁹, quien retoma y retrabaja los planteamientos que, desde la Sociología Constructivista, hace Pintos.

A decir de Gómez⁶⁰, los imaginarios sociales pueden entenderse como *matrices de significado, marcos interpretativos* o "esquemas básicos de representación intersubjetivamente construidos". Estos esquemas de representación "ordenan las secuencias de experiencias en síntesis reticulares con arreglo a formas de sentido global que sostienen un modo de vida: las creencias, actitudes y disposiciones mentales, atravesadas por valores de una sociedad o grupo social determinado, en un espacio tiempo determinado"⁶¹. Como puede verse, para Gómez⁶² "los imaginarios sociales no son representaciones ni sistemas de representaciones", sino "aquello que permite que se elaboren las representaciones y se organicen sistemas de representaciones".

⁵⁸ Gómez apunta la definición de imaginarios sociales de Pintos como sigue: "esquemas (mecanismos o dispositivos), construidos socialmente, que nos permiten percibir / aceptar algo como real, explicarlo e intervenir operativamente en lo que en cada sistema social se considere como realidad". Ver: Gómez, Pedro Arturo. "Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad", en *Cuadernos FHYCS-UNJu*, 2001, 17:195–209, p. 198.

⁵⁹ Carretero Pasín, "Para una tipología de las 'representaciones sociales'. Una lectura de sus implicaciones epistemológicas", *op. cit.*, p. 101.

⁶⁰ Gómez, *op. cit.*, p. 199.

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Ibid.*, p. 198.

En la propuesta constructivista de la realidad de Gómez⁶³, es posible distinguir tres *planos de significación* o de "investidura de sentido" que se relacionan de forma dialógica, es decir, se interdefinen (Figura 3):

- 1) Lo imaginario: plano constituido por los esquemas de representación o imaginarios sociales que se configuran a partir de "ideas, conceptos, saberes, conocimientos y creencias", a los que atraviesan ciertos valores.
- 2) Las representaciones: "plano donde se despliega la acción simbólica mediante el ejercicio de la función semiósica"⁶⁴, y que está constituido por las manifestaciones materiales "a nivel de textos" a los que denomina *representaciones materiales*.
- 3) La realidad: plano de los *regímenes de significación* y *sistemas de representaciones*, constituidos a partir de "repertorios, cuerpos de saberes y conocimientos, estructuras de marcos y guiones, paradigmas culturales, discursos y géneros discursivos y universos simbólicos".

Desde un enfoque constructivista de la realidad como el que aquí se propone, "lo imaginario es una *estructura de sentido* para lo real y no un mero sobreañadido"; mientras que lo real, si bien existe, "es siempre un excedente"⁶⁵. Esto acerca los imaginarios sociales a una acepción de ideología, más bien neutra, de representación o visión del

⁶³ *Ibid.*, pp. 207, 195 y 200.

⁶⁴ Nos referimos a la función semiósica o semiosis como al "acto de producción de sentido, en tanto significar", es decir "dotar de significado", según la definición de Toledo Almada, Aleste *et al.* "La producción del sentido: semiosis social", en *Razón y palabra Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*, 88:1–20, p. 3.

⁶⁵ Carretero Pasín, Ángel Enrique. "Repensar la ideología desde lo imaginario", en *Sociológica*, 2004, 5:101–125, p. 113 y Gómez, *op. cit.*, p. 200.

mundo (*Weltanschauung*), es decir, de "matriz holística que otorga sentido rector a lo social"⁶⁶.

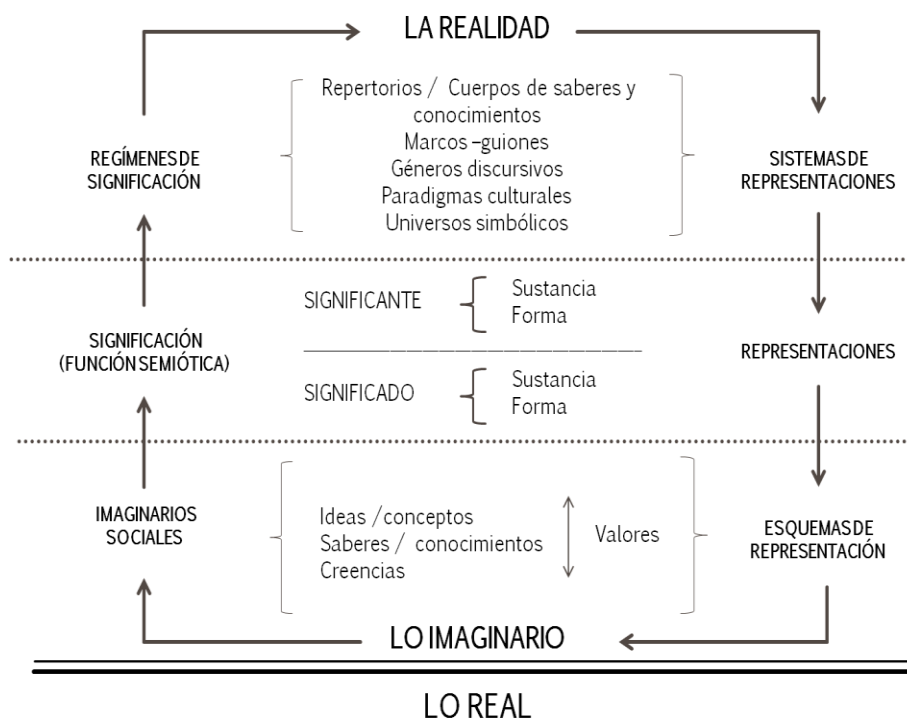


Figura 3. Planos de la acción simbólica. Versión simplificada a partir del esquema de Gómez (2001).

Sin embargo, y como propone Carretero Pasín⁶⁷, también es posible repensar, a partir de los imaginarios, la noción marxista de ideología entendida como "falsa conciencia de lo real" o como "deformadas representaciones del mundo que son asumidas de modo connatural por los individuos". Desde la perspectiva marxista, el individuo debe deshacerse de la falsedad de la ideología para alcanzar una conciencia clara de lo real; es decir, que lo real existe y es aprehensible por los sujetos una vez que estos se han despojado de la(s) ideología(s).⁶⁸ En contraposición, desde el enfoque de los imaginarios sociales, lo real aunque existe, es insalvable *per se*, puesto que sólo es aprehensible a partir

⁶⁶ Carretero Pasín, "Repensar la ideología desde lo imaginario", *op. cit.*, p. 102.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 102.

del registro que de lo real hacemos y este registro corresponde a un proceso de construcción de realidad(es) que pasa necesariamente por lo(s) imaginario(s).⁶⁹

Dado que toda construcción de una determinada realidad implica la negación o el desplazamiento de otras construcciones de realidad, es posible repensar la ideología desde lo imaginario, como propone Carretero-Pasín, o mejor dicho, pensar los imaginarios en términos ideológicos en los casos en los que "el control y la utilización de lo imaginario (...) contribuye a afianzar una ficticia realidad con un grado de credibilidad suficiente como para finalmente cristalizar en una institucionalizada definición de lo real"; cosa que, según el autor⁷⁰, se logra a menudo a través de los medios masivos de comunicación que, en vez de la "coerción como mecanismo del orden social", utilizan el "poder de fascinación y persuasión inscrito en la imagen" para seducir. En este sentido, no resulta casual que Zavala describa al cine como "la seducción luminosa"⁷¹.

1.2 Imaginarios sociales y cine: análisis socio-semiótico y hermenéutica cinematográfica

Habiendo definido y caracterizado los imaginarios desde un enfoque constructivista de la realidad y problematizándolos a partir de las nociones de ideología marxista y de visión del mundo, surgen nuevas preguntas: ¿de qué manera es posible estudiar los imaginarios sociales a través del cine?; ¿qué relación guardan el cine y los imaginarios sociales dentro del proceso de construcción de la realidad?

⁶⁹ Gómez, *op. cit.*, p.197.

⁷⁰ Carretero Pasín, "Repensar la ideología desde lo imaginario", *op. cit.*, p. 120-121.

⁷¹ Zavala, Lauro. "Una glosemática narrativa para la traducción intersemiótica", en: *Tercer Encuentro del Seminario de Estudios Cinematográficos (SEC)*. Puebla: BUAP, 2016, [En prensa].

Desde los planteamientos de Gómez⁷², la realidad corresponde a un constructo social que resulta de la relación dialógica que se establece con lo imaginario y que está siempre mediada por las representaciones. De manera que, como el autor⁷³ advierte, "sólo es posible «dar con» y «dar cuenta de» los imaginarios sociales en y a través de la materialización discursiva de esos imaginarios en textos concretos", es decir, a través del análisis de lo que el autor denomina *representaciones efectivas*.

Puesto que las *representaciones* son "el proceso de investidura de sentido en el cual se realiza la función semiótica de asignar a determinados significantes determinados significados", y dado que la narratividad es un "proceso estructurador del que resulta una asignación de significados a la temporalidad", Gómez propone estudiar los imaginarios sociales a través del análisis semiótico-narrativo de las *representaciones efectivas* que los imaginarios posibilitan y en las que se materializan.⁷⁴

Sobra decir que las películas forman parte de las *representaciones efectivas* que median los planos de realidad y lo imaginario. De hecho, para Zavala⁷⁵, nuestra identidad se asocia a "las formas que adopta en el cine la variedad de arquetipos del inconsciente colectivo", por lo que "el cine es, en suma, la cifra de nuestra identidad imaginaria".

La relevancia del planteamiento socio-semiótico-narrativo de Gómez⁷⁶ radica en que sistematiza "el concepto de imaginarios sociales, en relación con los procesos de

⁷² Gómez, *op. cit.*, p. 207.

⁷³ Gómez, *Ibid.*, p. 198.

⁷⁴ Gómez, *Ibid.*, pp. 198 y 202.

⁷⁵ Zavala, Lauro. *Permanencia voluntaria*, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1997, p.11.

⁷⁶ El análisis socio-semiótico se refiere a "estudiar la vida de los signos en el seno de la vida social". Gómez, *op. cit.*, pp. 3 y 195. El estudio de los imaginarios en el cine a partir de un método socio-semiótico coincide con lo propuesto y ampliamente desarrollado por Gérard Imbert. Ver: Imbert, Gerard. "Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales", en: Camarero Gómez Gloria (coord.) *La mirada que habla: Cine e*

producción de sentido y construcción social de la realidad a través de las prácticas comunicativas, con particular referencia a la comunicación mediática". De modo que, si el modelo multinivel de Carretero Pasín posibilita un análisis antro-po-sociocultural de carácter transdisciplinario a partir de los imaginarios sociales; la propuesta constructivista de Gómez permite aproximarse a estos imaginarios mediante el análisis semiótico-narrativo de películas de ficción que, en tanto *representaciones efectivas* de carácter narrativo, cristalizan los imaginarios sociales de la naturaleza. Lo que es más, puesto que, y siguiendo siempre la definición de Gómez, los imaginarios están permeados por valores sociales -a los que a su vez moldean-, el análisis socio-semiótico de películas puede aproximar a comprender -pero también a incidir en- las posturas éticas y las visiones utópicas con relación a la naturaleza que atraviesan los imaginarios sociales que se materializan en el cine mexicano.

El cine como "lenguaje" y el filme como texto

Aplicar un modelo socio-semiótico-narrativo como el descrito arriba presupone considerar el cine como un lenguaje y la película como un texto. Pero, ¿es esto posible? Y si lo es, ¿qué entendemos por lenguaje y qué entendemos por texto? y; ¿en qué sentido el cine puede considerarse un lenguaje y la película, un texto?

Siguiendo el planteamiento del *giro semiótico* de Paolo Fabbri⁷⁷, podemos considerar como lenguaje no únicamente a los sistemas de signos lingüísticos (lenguas),

ideologías, España: Akal, 2002, 89–97; Imbert, Gerard. "Por una semiótica figurativa de los discursos sociales (Imágenes / imaginarios de la postmodernidad)", en *Anthropos*, 1999, 186:73–80; y Imbert, Gerard. "Construcción de la realidad e imaginarios sociales en los mass medias: la hipervisibilidad moderna", en: *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de Investigación en Ciencias Sociales*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, 605–624.

⁷⁷ Fabbri, Paolo. *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa Editorial, 2000.

sino a cualquier sistema de signos o *sistema semiótico* que tenga "sus propias significaciones no lingüísticas, pero de alguna manera explicitables", por lo que es posible hablar, metafóricamente, de un lenguaje cinematográfico o del cine como un lenguaje. Por otro lado, según Zavala⁷⁸, en lo que respecta al cine, "la consecuencia de este giro semiótico consiste en reconocer que el lenguaje cinematográfico está formado por cinco sistemas semióticos simultáneos": imagen, sonido, puesta en escena, narrativa y montaje.

Análogamente, el giro semiótico permite entender las películas como texto, en tanto que constituyen "una red o tejido de significaciones"⁷⁹, esto es, de signos en el sentido en que los define Fabbri⁸⁰, es decir, como "estrategias (...) para hacer que funcione el sentido, para articular la significación", y como "sucesos determinados históricamente y variables en función de las distintas historias en las que están implicados".

Aunque las posturas que consideran al cine como un lenguaje y a las películas como textos susceptibles de ser analizados a través de metodologías semióticas han sido reiteradamente cuestionadas por estudiosos como Jean Mitry⁸¹ por considerar que reducen "el sistema de significación del cine a consideraciones lingüísticas", nos parece que el ya mencionado giro semiótico fabbriano permite trascender los problemas de la metáfora del lenguaje cinematográfico al definirlo como una confluencia de sistemas

⁷⁸ Zavala, Lauro. "Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones", en *Razón y Palabra Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, 2010, 15(71), 1-14, p. 11.

⁷⁹ Zavala, Lauro. *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas*, Estado de México: Fondo Editorial Estado de México, 2014, p. 249; y Fabbri, Paolo. *El giro semiótico*, op. cit., pp. 36 y 78.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ Castellanos Cerda, Vicente. "¿Qué no explica del cine la semiótica cinematográfica?", en *Intersemiótica: la circulación del significado*, 2008, 1:31-42, p. 34; Fabbri, Paolo. op. cit., p. 170.

semióticos y que, como el propio Mitry⁸² reconoce, si bien la semiótica aplicada al análisis cinematográfico fracasa al intentar explicar el porqué el cine significa, sí es, en cambio, capaz de determinar el cómo es que el cine significa, siendo esto último lo que interesa a la presente investigación.

Glosemática cinematográfica: el texto cinematográfico como hecho estético y comunicativo

Es importante apuntar que el texto fílmico, esto es, la película, constituye un hecho a la vez estético y comunicativo, por lo que su análisis debe necesariamente considerar estas dos dimensiones. Sostenemos que un análisis de ese tipo es posible a través del método semiótico que Gómez propone para el análisis de las *representaciones efectivas*. Veamos por qué.

La propuesta de Gómez corresponde al modelo semiótico de glosemática lingüística de Louis Hjelmslev⁸³. Dicho modelo, retoma la tradición semiológica de Ferdinand de Saussure⁸⁴, que considera que el signo lingüístico (palabra) se compone de un significado (aspecto material o imagen acústica) y de un significante (el concepto mental) (Figura 4), para plantear que todo lenguaje verbal tiene un contenido (un qué se dice que) y una expresión (un cómo se dice) que corresponden, respectivamente, al significado y al significante saussureanos.

⁸² *Idem.*

⁸³ Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Editorial Gredos, 1971.

⁸⁴ De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1945, p. 91; y Hjelmslev, *op. cit.*, p. 73-89.

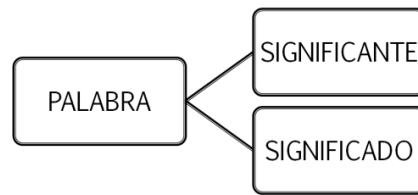


Figura 4. Lingüística estructural de Saussure (1919). Tomado de Zavala (2016)⁸⁵.

Hjelmslev⁸⁶ establece, sin embargo, "una distinción entre forma y sustancia en cada uno de los dos puntos del modelo". Así, mientras que la sustancia de la expresión verbal está constituida por las cadenas de sonido y la forma de la expresión, por los morfemas; la forma del contenido corresponde a las frases lingüísticas y la sustancia del contenido se refiere al sentido de lo que se dice (Figura 5).⁸⁷

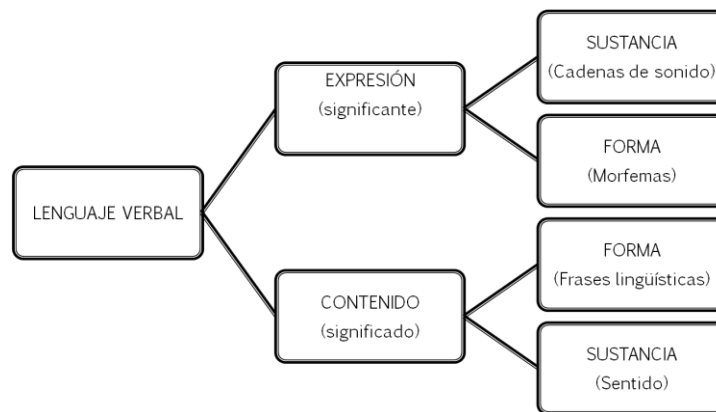


Figura 5. Glosemática lingüística de Hjelmslev (1943). Tomado de Zavala (2016)⁸⁸.

La esquematización de Zavala de la glosemática lingüística de Hjelmslev (Figura 5) permite entender, al compararse con la propuesta de Gómez (Figura 3), la manera en que el modelo glosemático hjelmsleviano se inserta en el plano de las *representaciones efectivas*, es decir de los textos, en el proceso de construcción de la realidad.

⁸⁵ Zavala, Lauro. "Una glosemática narrativa para la traducción intersemiótica", *op. cit.*, p. 4.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁸⁸ *Idem.*

Ahora bien, Zavala⁸⁹ apunta que "la propuesta de Hjelmslev puede ser extrapolada a cualquier sistema lingüístico o semiótico". Para lograr esta extrapolación, Zavala⁹⁰ pone en diálogo los planteamientos de Boris Tomachevski sobre los niveles de trama (discurso, cómo se cuenta) y de fábula (historia, qué se cuenta) de toda narración, la glosemática literaria de Jürgen Trabant y la glosemática de la literatura narrativa de Seymour Chatman. A partir de esto, el autor⁹¹ formula una propuesta de glosemática narrativa en la que toda narración se compone de una historia (contenido, qué se cuenta) y un discurso (expresión, cómo se cuenta); y en la que la sustancia del discurso es el lenguaje, y la forma del discurso, la estructura narrativa; mientras que la forma de la historia corresponde al género narrativo, y la sustancia de la historia, a la ideología (Figura 6).

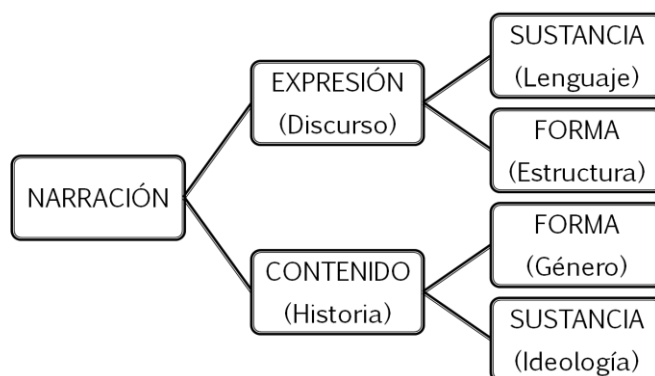


Figura 6. Glosemática Narrativa de Lauro Zavala (2016). Tomado de Zavala (2016).⁹²

Extrapolando la glosemática narrativa de Zavala al sistema semiótico del cine y aplicándolo a cualquier narración cinematográfica (película) tendríamos que: la sustancia del discurso la constituye el lenguaje cinematográfico; la forma del discurso, la estructura

⁸⁹ Zavala, Lauro. "Una glosemática narrativa para la traducción intersemiótica", *op. cit.*

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Ibid.*, p. 5.

narrativa de la película; la forma de la historia, el género cinematográfico y la sustancia de la historia, la ideología. Si bien Zavala entiende la ideología como visión del mundo, modificaremos su propuesta para seguir a Gómez⁹³, quien propone que "los imaginarios sociales son la sustancia del significado [...] o, para decirlo en forma más ajustada, la sustancia de la significación". De este modo, el modelo glosemático que adoptaremos para el análisis de los filmes que conforman el *corpus* de esta investigación queda como se muestra en la Figura 7.

Como se aprecia, el modelo glosemático es ideal para el análisis de las dimensiones estética y comunicativa del texto fílmico, pues propone un análisis simultáneo, por un lado, del contenido de la narración (historia), esto es, el estudio del texto cinematográfico como hecho comunicativo y, por otro, de la expresión de la narración (discurso), es decir, de la película como hecho estético.

Socio-semiótica glosemática cinematográfica: análisis textual, intertextual, subtextual y contextual

Resulta fundamental, en este punto, establecer que a cada uno de los niveles del modelo glosemático es posible corresponderle uno de los distintos tipos de análisis cinematográfico propuestos por Zavala⁹⁴. Así, al estudio de la sustancia y la forma del discurso le corresponde el análisis textual; al estudio de la forma del contenido, le corresponde el análisis intertextual; y a la sustancia del contenido, el análisis subtextual.

⁹³ Sobre la definición de ideología de Zavala ver: Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*, Distrito Federal: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, p. 45. Sobre los imaginarios como sustancia del contenido ver: Gómez, *op. cit.*, p. 198.

⁹⁴ Zavala, Lauro. "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica", en *Casa del tiempo*, 2010, 30:65–69.

Por otra parte, puesto que los signos que tejen el texto fílmico se encuentran inmersos en un contexto socio-cultural, es decir, están determinados culturalmente, no es posible efectuar el análisis textual, intertextual y subtextual de un filme, sin contextualizarlo social, política y culturalmente, es decir, sin realizar un análisis contextual de la película. La Figura 8 resume el modelo socio-semiótico glosemático y muestra su vinculación con los diferentes tipos de análisis cinematográfico propuestos por Zavala.

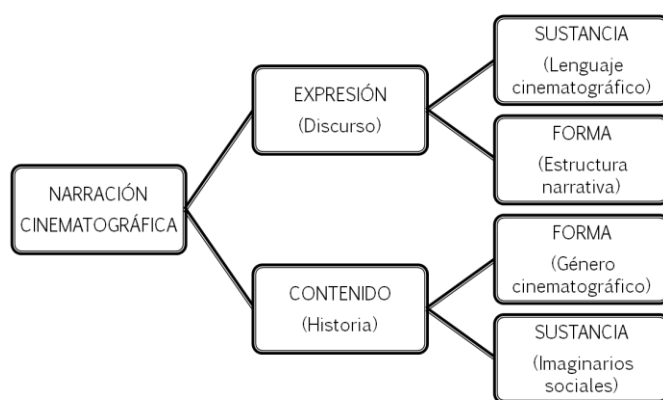


Figura 7. Glosemática Narrativa Cinematográfica. Adaptado de Lauro Zavala (2016).⁹⁵

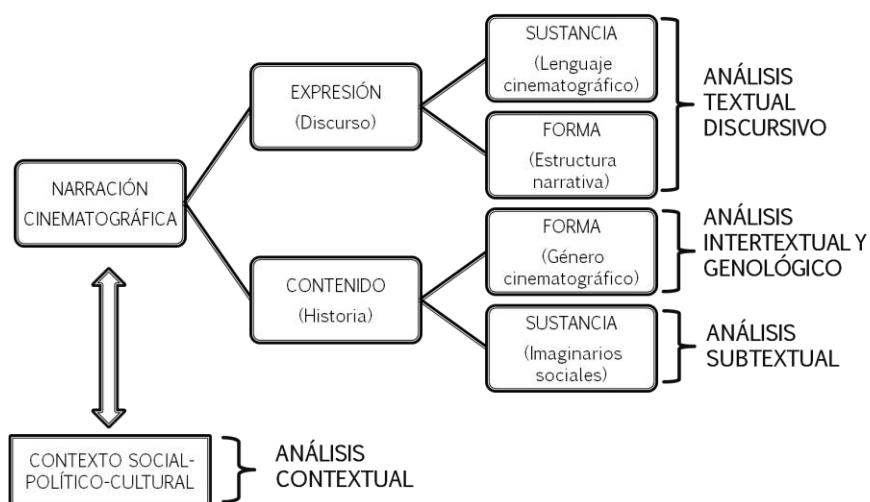


Figura 8. Modelo socio-semiótico glosemático con tipos de análisis cinematográfico de Zavala. Adaptado de Lauro Zavala (2016)⁹⁶.

⁹⁵ Zavala, Lauro. "Una glosemática narrativa para la traducción intersemiótica", *op. cit.*, p. 5.

A partir del mapa general de las teorías del cine y de los regímenes generales de la semiótica de este mismo autor, es posible caracterizar cada tipo de análisis, al establecer la naturaleza de las preguntas a que responde, el régimen semiótico en el que se inscribe y las teorías que le dan sustento. De este modo es posible decir que⁹⁷:

- El **análisis textual** responde a las preguntas cómo dice la película lo que dice, en otras palabras, cómo produce su sentido. Este análisis se apoya en las teorías formalista para hacer un análisis semántico del texto fílmico en términos de imagen, sonido y puesta en escena, y en las teorías estructuralistas para analizar el filme sintácticamente en cuanto a montaje y narración; razón por la que se inscribe dentro del régimen de la semióticas estructural-formalistas que ponen énfasis en la forma y la estructura del enunciado.
- El **análisis intertextual** contesta qué distingue a la película de otras y qué la conecta con otras. Este tipo de análisis se basa en las teorías intertextuales y del espectador para encontrar las relaciones del texto fílmico con otros textos, hacer el análisis genológico (género cinematográfico) y encontrar la relación entre lo estético y lo ético en el filme (lo que es de particular interés para esta investigación); por lo que se inserta en el régimen de las semióticas pragmáticas o del intertexto que ponen énfasis en la enunciación en términos de a quién se dirige el enunciado, es decir, del espectador implícito del filme.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ Zavala, Lauro *et al.* "Un mapa general de las teorías del cine", prólogo al libro: *Teoría del cine desde Latinoamérica*, Nueva York: Peter Lang (en prensa) y; Zavala, Lauro. *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas*, *op. cit.*, pp. 247-266.

- El **análisis subtextual** pretende contestar qué dice el texto filmico y qué visión del mundo propone, siendo, por tanto, el que análisis que permite el estudio de los imaginarios cristalizados en el cine. Este tipo de análisis se apoya en las teorías ideológicas para analizar el subtexto (en este caso los imaginarios sociales) que permea el filme; por esta razón, se inserta en el régimen de las semióticas ideológicas que se enfocan en el sentido del enunciado.
- El **análisis contextual** busca responder la pregunta de en qué condiciones individuales, sociales, económicas, políticas y culturales se produce el filme. El análisis contextual descansa en teorías de la Historia para hacer el análisis del lugar que ésta ocupa en términos cinematográficos, sociales, políticos y culturales; por esto, se inscribe en el régimen de las semióticas genéticas que se centran en las condiciones desde donde se da la enunciación.

La Tabla 1 resume de manera esquemática lo hasta aquí dicho respecto a los tipos de análisis cinematográfico.

Tabla 1. Tipos de análisis cinematográfico. Elaborador a partir de Zavala (2014)⁹⁸.

ANÁLISIS TEXTUAL	ANÁLISIS INTERTEXTUAL
<p>Pregunta de interés: ¿Cómo dice la película lo que dice? ¿Cómo produce su sentido?</p> <p>Teorías en las que se apoya: Formalista y estructuralistas</p> <p>Analiza: La forma y la sustancia del discurso cinematográfico: imagen, sonido y puesta en escena (análisis semántico) / montaje y narración (análisis sintáctico)</p> <p>Régimen semiótico en que se inscribe: Semióticas formal-estructuralistas</p>	<p>Pregunta de interés: ¿Qué distingue a cada película de otras y qué la conecta con otras?</p> <p>Teorías en las que se apoya: Teorías intertextuales y del espectador</p> <p>Analiza: La forma del contenido cinematográfico: las relaciones intertextuales, la relación ética/estética y las convenciones del género</p> <p>Régimen semiótico en que se inscribe: Semióticas pragmáticas o del intertexto</p> <p>Pone énfasis en:</p>

⁹⁸ Zavala, Lauro *et al.* "Un mapa general de las teorías del cine", *op. cit.*; y Zavala, Lauro. *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas, op. cit.*

Pone énfasis en: La forma y la estructura del enunciado	Espectador implícito
<p style="text-align: center;">ANÁLISIS SUBTEXTUAL</p> <p>Pregunta de interés: ¿Qué dice el texto fílmico y qué visión del mundo propone?</p> <p>Teorías en las que se apoya: Teorías ideológicas</p> <p>Analiza: La substancia del contenido cinematográfico: el subtexto (imaginarios sociales)</p> <p>Régimen semiótico en que se inscribe: Semióticas ideológicas</p> <p>Pone énfasis en: El sentido del enunciado</p>	<p style="text-align: center;">ANÁLISIS CONTEXTUAL</p> <p>Pregunta de interés: ¿En qué condiciones individuales, sociales, económicas, políticas y culturales se produce el filme?</p> <p>Teorías en las que se apoya: Teorías de la Historia</p> <p>Analiza: La relación del texto fílmico con su contexto: el lugar que la película ocupa en términos cinematográficos, sociales, políticos y culturales</p> <p>Régimen semiótico en que se inscribe: Semióticas genéticas</p> <p>Pone énfasis en: Las condiciones desde donde se da la enunciación</p>

Aunque el interés fundamental de este trabajo es el estudio de los imaginarios sociales que permean al cine y, de acuerdo con lo hasta ahora señalado, a ello se llega a partir del análisis subtextual fílmico, este análisis no puede efectuarse sin llevar a cabo el análisis textual e intertextual de la película, pues como apunta Fabbri⁹⁹, "la glosemática no acepta el principio saussuriano de la arbitrariedad del signo", es decir, que si bien el signo tiene dos caras (significado o contenido y significante o expresión), estas caras se interdefinen, de manera que la expresión determina el contenido y viceversa, y en consecuencia el análisis subtextual es indisociable del análisis textual (formal).

Hermenéutica cinematográfica: del contexto al texto y del texto al contexto

Ya que la metodología socio-semiótica-narrativa que proponemos requiere de un análisis cinematográfico a la vez textual, intertextual, subtextual y contextual, es necesario resolver el problema de la manera en que esto puede lograrse. Las preguntas que surgen son: ¿de qué manera se interrelacionan todos estos tipos de análisis?, ¿cómo se puede pasar

⁹⁹ Fabbri, Paolo. *op. cit.*, p. 37.

de uno a otro nivel de análisis y en qué orden? ¿Es posible vincular los tipos de análisis cinematográfico con los diferentes planos de significación del modelo de construcción narrativa de la realidad? Proponemos que un análisis interpretativo, es decir, de tipo hermenéutico podría ser la respuesta a estas preguntas.

El análisis interpretativo o hermenéutico de las películas presupone que los filmes son producto de la cultura. Pero, ¿qué entendemos por cultura? Gilberto Giménez Montiel¹⁰⁰ define la cultura como "la organización social de sentido, interiorizado por los sujetos (individuales o colectivos) y objetivado en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados". A partir de esta concepción simbólica de la cultura, es posible entender las películas, a las que hasta ahora nos hemos referido como *representaciones efectivas*, como *formas simbólicas* que objetivan la organización social de sentido, es decir, los imaginarios sociales.

En efecto, las películas cumplen con las cinco características que John B. Thompson¹⁰¹ considera distintivas de las formas simbólicas, pues son:

- *Intencionales*, al ser "expresiones de un sujeto(s) y para un sujeto (o sujetos)" (el plural del primer sujeto es nuestro);
- *Convencionales*, puesto que "implican típicamente la aplicación de reglas, códigos o convenciones de diversos tipos";
- *Estructurales* porque "presentan una estructura articulada", compuesta de elementos que se relacionan entre sí;

¹⁰⁰ Giménez Montiel, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura*, Ciudad de México: CONACULTA / ICOCULT, 2005:v. 1), p. 85.

¹⁰¹ Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, Distrito Federal: UAM, Unidad Xochimilco, 2002, pp. 205 - 206, 208, 210, 213 y 216.

- *Referenciales*, puesto que "representan algo, se refieren a algo"; y
- *Contextuales*, ya que "se insertan siempre en contextos y procesos socio-históricos específicos en los cuales, y por medio de los cuales, se producen y reciben".

Así pues, en tanto que las películas constituyen formas simbólicas, es posible recurrir a la hermenéutica, disciplina que se dedica precisamente a la "comprensión e interpretación de las formas simbólicas", para conferir un carácter interpretativo al análisis socio-semiótico-narrativo aquí propuesto.¹⁰²

Pero, ¿qué entendemos por interpretación? Según Gómez¹⁰³, la interpretación es "la asignación conceptual de una determinada significación a determinados fenómenos, en función de su representación posible, en determinado momento de determinada sociedad", de manera que la interpretación constituye el correlato de la representación. Ahora pues, si el análisis socio-semiótico de las representaciones permite estudiar el proceso de significación de los filmes, el correlato hermenéutico resulta útil para interpretar las significaciones de dichas representaciones o formas simbólicas.

Adoptaremos, pues, el enfoque hermenéutico profundo propuesto por Thompson para hacer el análisis interpretativo de los filmes del *corpus*. Dicho método consta de tres fases: análisis socio-histórico, análisis formal o discursivo e interpretación / reinterpretación.¹⁰⁴ La fase de análisis socio-histórico plantea "reconstruir las condiciones sociales e históricas de la producción, la circulación y la recepción de las formas

¹⁰² Tena Núñez, Ricardo A. "Teorías, métodos y modelos de interpretación y análisis sociocultural", en: *Ciudad, cultura y urbanización sociocultural. Conceptos y métodos de análisis urbano*, Distrito Federal: Plaza y Valdés, 2007, 329–333, p. 343.

¹⁰³ Gómez, *op. cit.*

¹⁰⁴ Thompson, *op. cit.*

simbólicas", lo que corresponde al análisis contextual ya mencionado.¹⁰⁵ La fase de análisis formal o discursivo utiliza métodos que "examinan, separan, deconstruyen, busca develar los patrones y recursos que constituyen una forma simbólica o discursiva, y que operan en ella".¹⁰⁶ Esta fase corresponde al análisis que hemos denominado textual. La fase de interpretación/reinterpretación intenta "una explicación interpretativa de lo que se representa o se dice", y es lo que hemos llamado análisis subtextual e intertextual.¹⁰⁷ Resulta pertinente agregar que esta última fase es, simultáneamente, un proceso de interpretación y de reinterpretación, pues se interpreta lo ya interpretado por los sujetos que forman el *mundo sociohistórico*.¹⁰⁸

Resumiendo de forma esquemática, podemos decir que las tres fases del enfoque hermenéutico profundo de Thompson se corresponden a los tipos de análisis cinematográfico propuestos por Zavala, conformando un círculo continuo de interpretación que va del contexto al texto y después al subtexto e intertexto y, de estos dos últimos, de nuevo al texto y, de ahí, de regreso al contexto (Figura 9).

Resta, ahora, el problema de cómo incorporar esto al modelo de Gómez de construcción de la realidad. Consideramos que cada una de las tres fases del esquema metodológico de la hermenéutica profunda (y su extrapolación cinematográfica) se vincula a un plano de significación del modelo Gómez, como se muestra en la Figura 10.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 409

¹⁰⁶ Thompson, *op. cit.*, p. 420.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 421.

¹⁰⁸ *Idem.*

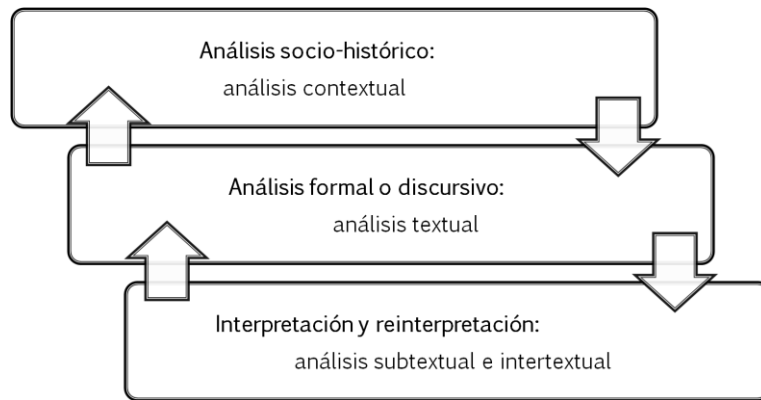


Figura 9. Fases de la hermenéutica profunda de Thompson (2002) y su correlación con los tipos de análisis cinematográfico de Zavala (2016).

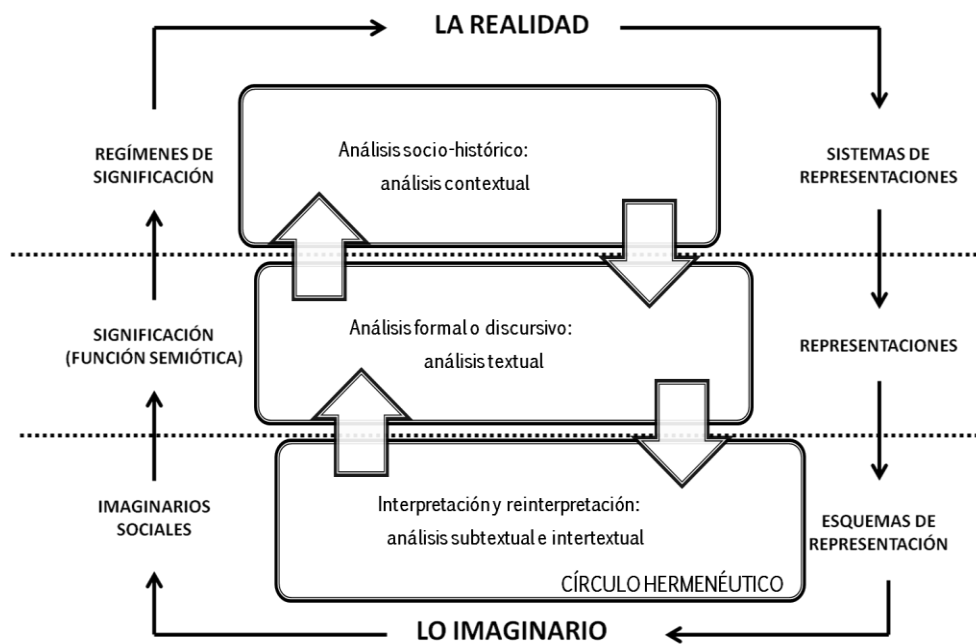


Figura 10. Relación entre las tres fases del círculo hermenéutico de Thompson (2002), los tipos de análisis cinematográfico de Zavala (2016) y el modelo de construcción de la realidad de Gómez (2001). A partir de Gómez (2001)¹⁰⁹.

Cabe mencionar que aplicación del enfoque de Thompson al análisis de cine ha sido ya planteado y puesto en práctica con éxito por Juan Alberto Apodaca Peraza¹¹⁰, que

¹⁰⁹ Gómez, *op. cit.*

apunta una hermenéutica cinematográfica que consta precisamente de tres fases: a) análisis socio-histórico o contextual de las películas analizadas, b) análisis formal o textual de los elementos del discurso cinematográfico (imagen, sonido, puesta en escena, montaje y narración) de las secuencias seleccionadas y c) (re)interpretación o cruzamiento del análisis contextual y del análisis textual, para realizar análisis subtextual e intertextual.

Aunque ya se ha explicado de manera general en qué consiste cada fase del método hermenéutico, resulta preciso definir la manera en que cada etapa se instrumenta metodológicamente específicamente en esta investigación.

a) Análisis socio-histórico

Esta fase consiste en establecer el contexto histórico socio-político y cultural de producción, distribución y exhibición, primero del cine mexicano del periodo estudiado (1954-1974) y, después, de cada uno de los filmes que integran el *corpus* de la investigación.

b) Análisis formal o discursivo

Ya que el texto fílmico se compone de cinco sistemas semióticos distintos (imagen, sonido, puesta en escena, montaje y narración), es pertinente preguntarse cómo se puede realizar el análisis formal de un texto con tales características. El propio modelo glosemático posibilita lo que se conoce como traducción intersemiótica, pues según Fabbri¹¹¹, "no se trata (...) de separar los distintos significantes (visuales, auditivos, etc.), sino de tomar en

¹¹⁰ Sobre las fases de la hermenéutica cinematográfica ver: Apodaca Peraza, Juan Alberto. *Entre atracción y repulsión. Tijuana representada en el cine*, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, 2014. Sobre la técnica de *découpage*, ver: Burch, Noël. *Praxis del cine*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1985.

¹¹¹ Fabbri, Paolo. *op. cit.*

consideración su carácter sincrético, y mostrar las transferencias y los pasos discursivos entre distintas manifestaciones sensibles".

Mientras la glosemática hace viable el análisis simultáneo de los cinco sistemas semióticos que componen el lenguaje cinematográfico; la técnica del *découpage*¹¹², consistente en el desglose descriptivo plano por plano del texto fílmico a partir de una selección de categorías que, según Rose¹¹³, deben ser exhaustivas, exclusivas e iluminadoras, permite descomponer cada uno de los sistemas semióticos que conforman el discurso cinematográfico en sus elementos. De este modo, la técnica del *découpage* se convierte en el instrumento operativo del análisis glosemático.

Realizar el análisis formal plano por plano para cada uno de los sistemas semióticos del lenguaje cinematográfico en los tres filmes que constituyen el *corpus* de esta investigación, incluso si fuera de un sólo filme, resulta una empresa inabarcable que rebasa los fines de este trabajo; sin embargo, es posible llevar a cabo este minucioso análisis en una muestra representativa y significativa de secuencias del *corpus* fílmico, aplicando el método que Santos Zunzunegui¹¹⁴ ha denominado *microanálisis*.

¹¹² Sobre la técnica del *découpage* ver: Burch, Noël. *op. cit.*; y Aumont, Jacques *et al.* *Análisis del film*, Barcelona: Paidós, 1993.

¹¹³ Respecto a las categorías para el *découpage*, Rose señala que su selección debe hacerse buscando que sean *exhaustivas*, es decir, que cada aspecto de la película que concierna a la investigación debe ser cubierta por una categoría, *exclusivas*, esto es, que no se empalmen en cuanto a la información que ofrecen, e *iluminadoras*, es decir, que permitan "una disección analítica interesante y coherente" respecto a los objetivos de la investigación, en este caso la comprensión de los imaginarios de la naturaleza, posturas éticas medioambientales y ecotopías en el cine mexicano de ficción. Ver: Rose, Gillian. *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Material*, Gran Bretaña: Sage Publications, 2012, p. 91.

¹¹⁴ Zunzunegui, Santos. *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona: Paidós, 1996.

De acuerdo con Zunzunegui¹¹⁵, es posible dividir un filme en “pequeños fragmentos, microsecuencias susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las cuales se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme de donde se extirpan”. Este método descansa en el principio de fractalidad de lectura que, de acuerdo con Zavala¹¹⁶, permite "considerar a un texto como fragmentario, o bien que puede ser leído de manera independiente de la unidad que lo contiene". Con base en este principio, la secuencia puede considerarse un fractal, en tanto que "elemento narrativo que, aun conservando su autonomía formal, reclama la pertenencia a una totalidad de la que es parte y a la cual representa metonímicamente".¹¹⁷ Es justo la representatividad metonímica de la secuencia, la que posibilita el análisis fílmico situado entre "las miradas «cercana» y «distante»", que propone el microanálisis de Zunzunegui y que se aplica en esta investigación.¹¹⁸

Para realizar el microanálisis de secuencias es preciso, sin embargo, delimitar primero las secuencias que conforman el filme. Para ello se elabora un *découpage* (análisis plano por plano) narrativo de la película, a partir del cual, y a través de la identificación de "marcadores sonoros y visuales (disolvencias y cortinillas), la estructura narrativa y los cambios en la cadencia dramática y el ritmo de montaje"¹¹⁹, es posible demarcar las secuencias constitutivas de la película. Esta información se resume, después, en un *découpage* narrativo por secuencias, en el cual se describe lo que acontece en cada una

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁶ Zavala, Lauro. *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas*, op. cit., p. 153.

¹¹⁷ Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005, p. 203.

¹¹⁸ Sobre miradas cercanas y distantes, ver: Brisset, Demetrio E. *Análisis fílmico y audiovisual*, Barcelona: Editorial UOC, 2011, p. 155.

¹¹⁹ Zavala, Lauro. "Análisis de la forma fílmica", presentación para el curso Análisis de la Forma Fílmica, UIA, Otoño, 2018.

de las unidades narrativas. Este primer análisis de la estructura narrativa de la película permite llevar a cabo un posterior análisis intertextual y genológico del filme, es decir, detectar el o los hipotexto(s)¹²⁰ que sirven como base a la cinta y definir el género cinematográfico (architexto) al que ésta se adhiere.

El análisis de la estructura narrativa es también fundamental para la selección de las secuencias a analizar, pues es a partir de criterios narratológicos que se hace dicha selección. Esta investigación, por ejemplo, toma como objeto de estudio las secuencias iniciales, finales y dramáticamente climáticas de cada película, siguiendo las teorías incoativa y terminativa, que estudian, respectivamente, el inicio y final narrativo de las cintas, momentos que Zavala¹²¹ considera estratégicos para el estudio de un filme.

c) Interpretación y reinterpretación

En esta última fase, se realiza el análisis intertextual y subtextual de las películas del *corpus*, partiendo de su análisis textual y contextual. Esto quiere decir que se lleva a cabo la (re) interpretación de los filmes en términos de subtextos (en este caso de imaginarios sociales) mediante el círculo hermenéutico que nos lleva del análisis del contexto de la película, al propio texto fílmico, y de ahí a sus relaciones intertextuales con otros textos, para acercarnos, así, a sus dimensiones subtextuales en términos de los imaginarios de la naturaleza y las posturas éticas y visiones utópicas sociales frente al entorno que estos imaginarios implican.

¹²⁰ De acuerdo con Zavala, Gennette plantea que el hipertexto es el texto cuyo contenido o estructura está relacionado con un texto anterior, llamado hipotexto.; mientras que Nycz define el architexto como un sistema de referencia como prototipo, esto es, como las normas estilístico-enuncionales o género. Ver: Zavala, Lauro. "Elementos para el análisis de la intertextualidad", en *La Colmena*, 1996, 9:4–15, p. 9.

¹²¹ Zavala, Lauro. "Las fórmulas narrativas en cine y literatura: una propuesta paradigmática", en *Comunicación y Medios*, 2016, 34:70–81, 34:70–81.

CAPÍTULO II. PANORAMA GENERAL DE LOS IMAGINARIOS DE LA NATURALEZA, POSTURAS ÉTICAS MEDIOAMBIENTALES Y ECOUTOPÍAS EN EL CINE MEXICANO

¡Qué tranquilo, qué sencillo, qué bucólico y hermoso es el paisaje que tenemos delante! Todos los caminos, de todas las montañas, de todos los rincones de este vasto hogar que es nuestra patria, conducen, como por milagro, a un mismo sitio: la ciudad, la ciudad de México. Todo mexicano que se aventura a cruzar los paisajes de su patria descubre, al final de la jornada, esa ciudad, única en el mundo, verdadero orgullo de América, que nuestros antepasados dejaron recostada sobre las aguas de un lago y bajo la vigilancia y protección de unos volcanes.

Don Susanito Lluve o Truene a su sobrino Roberto en
Del can can al mambo (Chano Urueta, 1951)

En un plano general de la película *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1948), la cámara fija muestra, en torno a la única fuente de agua potable del pueblo, a un grupo de mujeres vestidas de negro y a un joven médico recién llegado de la capital. Las mujeres hacen fila para llenar grandes cántaros con el agua que en débil chorro brota de la fuente. Entonces, una joven mujer le dice al médico: "Afigúrese doctor, que aquí nunca cai agua. El cielo como asté ve siempre está lleno de nubes, pero nunca cai agua. ¿Verdad, mamá?" La madre, ubicada a la izquierda de la joven, responde: "Diosito no quiere que caiga aquí, pos quién sabe porqué será".

Corte a la película *Las grandes aguas* (Servando González, 1980). Un gran plano general muestra, a la orilla de un lago, un conjunto montañoso cubierto de vegetación. La cámara recorre las montañas en paneo a la izquierda, mientras la voz en *off* de un hombre asevera: "Mientras tenga fuerzas, mientras tenga energías, seguiré trabajando, cambiando paisajes como éste y ver cómo surge de la nada un monstruo de concreto convertido en presas, que riega cientos de hectáreas." Entonces, la cámara baja y con un rápido *zoom in*

muestra, en un plano medio, al hombre que habla y que, ya a cuadro, agrega: "Yo no cambiaría nada por esto. Usted tampoco, ¿verdad, ingeniero?". Luego, un paneo barrido a la derecha revela en plano medio corto al ingeniero Álvarez, responsable de la construcción de una enorme presa destinada a la irrigación de la zona, quien contesta: "No, nunca... ¡nunca!".

La comparación entre estos filmes muestra cómo en el cine mexicano coexisten múltiples imaginarios de la naturaleza. Pero, ¿cómo se conformaron estas maneras de imaginar la naturaleza en el cine, y qué posturas éticas y visiones utópicas medioambientales se derivan de ellas? Hay, sin duda, un marcado contraste entre las posturas que, frente a la naturaleza, adoptan los personajes de cada uno de los filmes antes mencionados. En *Río Escondido*, la sequía constituye una suerte de castigo divino y el ser humano aparece indefenso ante la naturaleza, por medio de la cual se expresa el descontento de Dios. En *Las grandes aguas*, en cambio, la naturaleza secularizada¹²² es susceptible de ser domesticada, conquistada y modificada por el ser humano, quien se imagina a sí mismo como un agente de cambio capaz de imponerse al medio natural. En el primer caso, Dios esconde un río haciéndolo atravesar subterráneamente el pueblo y niega el agua de lluvia a sus resignados habitantes; en el segundo, los hombres utilizan el conocimiento tecnológico para construir presas que cambien el cauce natural de las aguas y con ello revertir la sequía. Se trata, pues, de dos imaginarios distintos de naturaleza: uno teofánico y otro funcional. Estas dos maneras de imaginar la naturaleza implican, a su vez,

¹²² La expresión "las grandes aguas" tiene un carácter bíblico, pues hace referencia al pasaje del Génesis en que Dios destruye el mundo a través del diluvio, pero en el contexto de la película la voluntad humana sobre la voluntad divina que se manifiesta en la naturaleza. Ver: Génesis 1.7, Santa Biblia.

dos distintas posturas éticas de carácter antropocéntrico: la primera de tipo judeocristiano no voluntarista y la segunda de tipo tecnocéntrico. Estos imaginarios y posturas éticas frente a la naturaleza comportan, asimismo, dos disímiles visiones ecotópicas del mundo: una caracterizada por una resignación nostálgica ante una especie de Edén perdido y la otra por una búsqueda activa de la restitución terrenal de dicha suerte de Paraíso.

Pero, ¿a qué nos referimos con conceptos como antropocentrismo judeocristiano, tecnocentrismo, ecotopías, imaginario funcional o teofánico de la naturaleza? Resulta claro que antes de emprender el análisis de los filmes del *corpus* es preciso definir y ejemplificar claramente las categorías que utilizaremos para su análisis. Así, es indispensable contestar a las preguntas: ¿qué entenderemos por naturaleza en esta investigación?; ¿a qué imaginarios de la naturaleza nos referiremos?; ¿cuáles son las principales posturas éticas medioambientales en la tradición occidental en la que inevitablemente está inmerso nuestro cine?; ¿a qué visiones utópicas se asocian dichas posturas éticas? y; ¿cómo dichos imaginarios, posturas éticas y ecotopías atraviesan de manera general el cine mexicano?

Precisamente en este capítulo se discutirá, en una primera sección, el concepto de naturaleza y su relación con el modelo constructivista de realidad adoptado por esta investigación. Después, se hará una revisión de los principales imaginarios de naturaleza en la tradición de occidente: arcádico, funcional y salvaje. Posteriormente se revisarán dos posturas éticas del ser humano frente a su medio: antropocéntrica y biocéntrica/ecocéntrica. Luego se explorarán dos vertientes de visiones utópicas que

dichos imaginarios implican: ecoutopías edéncias o narrativas regresivas de recuperación del paraíso y ecoutopías metropolitanas o narrativas progresivas de recuperación del paraíso. Todas estas categorías se problematizarán poniendo como ejemplo producciones cinematográficas mexicanas producidas entre 1896 y 2017, de manera que al final, este capítulo aporte un primer panorama general del cine mexicano en términos de imaginarios de la naturaleza, posturas éticas medioambientales y ecoutopías.

2.1 La(s) naturaleza(s) y su construcción

Según Egleé Zent¹²³, la palabra *naturaleza* tiene su origen en el vocablo latino *nãtura* (del verbo *nãsci* "nacer"), traducción del griego *phusis* (*physis*) que se refiere a "todo lo que nace, se desarrolla y potencialmente desaparece o se transforma". De acuerdo con este autor, la traducción del griego al latín implicó una secularización del vocablo que dejó de referirse a la esencia de las cosas para referirse a su sustancia. Así, la dicotomía cartesiana entre esencia y sustancia, y la noción moderna y materialista de la naturaleza como objeto comenzó a gestarse a partir de este proceso de traducción¹²⁴.

En su *Glosario de términos sobre medio ambiente*¹²⁵, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) hace suya la definición de naturaleza de *La Gran Enciclopedia Larousse*¹²⁶: "lo previo a la acción transformadora del hombre". Esta concepción considera que "la naturaleza se opone o se diferencia de la cultura. Se trata de lo natural frente a lo artificial, naturaleza ante

¹²³ Zent, Egleé L. "Ecogonía I. Desovillando la noción de naturaleza en la tradición occidental", en *Etnoecología*, 2014, 10(3):88–100, p. 90.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ Sánchez, Vicente *et al.* *Glosario de términos sobre medio ambiente*, Santiago de Chile: UNESCO, 1989, p. 67.

¹²⁶ "Naturaleza" en *Gran Enciclopedia Larousse*, Barcelona: Editorial Planeta, 1969:v.7, p. 630.

técnica".¹²⁷ Esta manera moderna de entender la naturaleza prevaleció de forma hegemónica hasta la irrupción de la crisis ambiental en la década de los años sesenta, cuando comenzó a cuestionarse la dicotomía naturaleza/cultura, y el término *naturaleza* empezó a ser sustituido por el de *medio ambiente*¹²⁸ que, entendido como "conjunto de factores físicos, químicos y biológicos a los cuales está sometido un individuo vivo"¹²⁹, es un concepto " que sirve para definir a toda la sociedad y naturaleza, hábitat, ciudades, economía, instituciones y cultura"¹³⁰.

Ahora bien, puesto que el cine llegó a México en 1896, es posible suponer que la idea moderna de naturaleza, materialista y cartesiana, que contrapone la naturaleza a la cultura, es decir, el campo, la selva y el desierto a la ciudad y lo salvaje a lo civilizado, es la que predominó subtextualmente en las producciones fílmicas de nuestro país, pero que en algún momento posterior a la década de los años sesenta, esta concepción empezó a ser cuestionada y emergió, en el cine mexicano, una visión más próxima al ambientalismo. Esta constituye una de las hipótesis explorativas de esta investigación.

En cuanto a este estudio, y en consonancia con el planteamiento constructivista que hemos adoptado, partimos de la propuesta de Serge Moscovici que establece que la

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ Es también importante distinguir el concepto de medioambiente de términos como *paisaje* y *ecosistema*, que en muchas ocasiones se utilizan equivocadamente como sus sinónimos. Víctor Toledo define los ecosistemas como "las últimas unidades articuladas de organismos en que puede ser dividida la naturaleza, y ellos incluyen, dentro de un todo organizado, tanto a las *especies* de organismos como a los elementos físicos, químicos y geológicos del *ambiente*." Ver: Toledo, Víctor Manuel. "Intercambio ecológico e intercambio económico en el proceso productivo primario", en: Leff, Enrique (coord.). *Biosociología y Articulación de Las Ciencias*, México: UNAM, 1981, 115–147, p. 121. El paisaje, por su parte, es "el entorno geográfico, tanto superficial como subterráneo y subacuático, cuyos componentes naturales o creados por el hombre reúnen características funcionales y estéticas que integran una unidad definida". Ver: PNUMA / ORPALC. *Legislación ambiental en América Latina y el Caribe*, México: PNUMA / ORPALC, 1984, p.71.

¹²⁹ Toledo, *op. cit.*, p. 10.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 11.

naturaleza tiene una *historia humana*¹³¹; es decir, que no está dada, sino que se constituye simbólicamente. Desde esta perspectiva, la naturaleza es un constructo social "producto de las prácticas materiales y simbólicas ligadas a culturas y tiempos específicos"¹³². Esto implica un desdibujamiento de los límites que separan y contraponen a la naturaleza de la sociedad y la cultura¹³³ en la concepción cartesiana moderna; pero también significa repensar la *naturaleza*, en singular, como *naturalezas*, en plural, para asumir que han sido múltiples las naturalezas imaginadas a lo largo de la historia de la humanidad.

De acuerdo con Marie-Claude Gervais, los imaginarios de la naturaleza no pueden entenderse más allá de los límites de una representación particular que los hace accesibles a la conciencia y, a la vez, los construye¹³⁴. Las obras fílmicas son precisamente representaciones que posibilitan la comprensión de estos imaginarios de la naturaleza. De ahí la importancia de su estudio desde una perspectiva ecocrítica como la que plantea esta investigación.

Habiendo presentado en el capítulo precedente la propuesta metodológica transdisciplinaria de carácter socio-semiótico (glosemático) y hermenéutico que posibilitará el estudio de la manera en que se imagina la naturaleza en el cine mexicano de ficción del periodo comprendido entre 1954 y 1974, resulta necesario profundizar en las tres categorías que se utilizarán para dicho análisis: 1) imaginarios de la naturaleza, 2)

¹³¹ Moscovici, Serge. *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, París: Flammarion, 1968.

¹³² Gervais, Marie-Claude. *Social Representations of Nature. The Case of the Braer Oil Spill in Shetland*, Tesis para obtener el título de doctor en Filosofía por la Universidad de Londres, Reino Unido, London School of Economics and Political Science, 1997, p. 65.

¹³³ *Idem*.

posturas éticas medioambientales y 3) ecoutopías o narrativas de recuperación del Paraíso.

A continuación, se explorarán las distintas maneras en que se ha imaginado la naturaleza en la tradición occidental¹³⁵, las diferentes posturas éticas que se derivan de estos imaginarios de la naturaleza; y la vinculación de los primeros y las segundas con las narrativas ecoutópicas de la recuperación de una suerte de Paraíso, a partir de ejemplos concretos del cine nacional.

2.2 Imaginarios de la naturaleza

Para Arjen Buijs existen tres visiones dominantes de la naturaleza en la historia de las culturas occidentales: la visión funcional, la arcádica y la salvaje¹³⁶. Para efectos de esta investigación se considerarán estas visiones como base de tres maneras distintas de imaginar la naturaleza, es decir, como tres diferentes naturalezas imaginadas.

a) La naturaleza arcádica

La Arcadía, espacio mítico imaginario que aparece en poemas de Homero, Hesíodo y Virgilio, es una legendaria tierra de pastores "que goza de eterna primavera" y está

¹³⁵ Nos centraremos en la revisión de los imaginarios de la naturaleza en la tradición occidental en la que el cine mexicano se encuentra inevitablemente inmerso, pues, como apunta Eduardo Gudynas, con la conquista de América "se trasplantaron al nuevo continente las culturas y las ideas sobre la naturaleza, pero también las prácticas instrumentales para aprovecharla". Al igual que Egleé Zent utilizaremos el término occidental como "un recurso heurístico con obvias limitaciones" para referirnos a la herencia de "las tradiciones greco-romanas, cristianas y de la Ilustración, e incluso de las subsumidas y absorbidas por procesos de colonización y transformación". Como advierten Cancino y Cristoffanini "Cuando hablamos de la tradición occidental es importante no caer en monolitismos y visiones unilaterales y enfatizar que dentro de la tradición han existido corrientes y discursos alternativos sobre la Naturaleza" y que estas visiones alternativas "se complementan con el renacer de las cosmovisiones y la práctica de los pueblos originarios del continente americano que habían sido reprimidas y silenciadas durante siglos". Ver: Gudynas, Eduardo. "Imágenes, ideas y conceptos sobre la naturaleza en América Latina", en: *Cultura y Naturaleza*. Bogotá: Jardín Botánico J. C. Mutis, 2010, 267–292, pp. 272; Zent, *op. cit.*, p. 90; y Cancino, Rita *et al.* "Ideas, imágenes y actitudes ante la naturaleza: Europa, los Estados Unidos y América Latina", en *Sociedad y Discurso*, 2017, 31:1–18, pp. 1-2.

¹³⁶ Buijs, Arjen. *Public Natures. Social Representations of Nature and Local Practices*, Wageningen: Wageningen University & Research, 2009, pp. 52-54.

"dominad[a] por la armonía y la felicidad"¹³⁷. El mito arcádico resulta una continuación de la fábula de la Edad de Oro o Dorada, que el poeta Hesíodo presentara en sus obras como "un estado de bonanza permanente, donde impera la justicia y la abundancia material"¹³⁸.

El imaginario arcádico que idealiza la naturaleza y la vida rural frente a la vida en las *polis*, se conformó en la antigua Grecia, cuando los habitantes de las ciudades en expansión comenzaron a añorar la simplicidad y la quietud de la vida rural en que el hombre estaba más directamente en contacto con la naturaleza¹³⁹. Este imaginario bucólico idealiza la naturaleza productiva, diseñada y domesticada; es decir, las tierras cultivadas o dedicadas al pastoreo, los jardines y los paisajes naturales antropogénicos.

Los imaginarios arcádicos y áureos, que se vincularon durante la Edad Media con el mito cristiano del Jardín del Edén¹⁴⁰ y el Paraíso Terrenal¹⁴¹, fueron posteriormente actualizados por el Romanticismo. Esta actualización romántica de la Arcadia no resulta extraña si se considera que este movimiento filosófico, cultural y artístico surgió, en Europa entre 1790 y 1850¹⁴², como oposición al racionalismo ilustrado y al acelerado proceso de industrialización que trajo consigo el crecimiento desmedido de las ciudades, la explotación instrumental de la naturaleza, la masiva migración del campo a las contaminadas y sucias urbes, y la enajenación de la emergente clase trabajadora citadina. A la vida urbana artificial, sucia, complicada y desordenada producto de la Revolución

¹³⁷ Santos, Antonio. *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine*, Madrid: Cátedra, 2017, pp. 154-155.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 152-153.

¹³⁹ Buijs, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴⁰ El vocablo Edén proviene del hebreo *Édem* que "significa «lugar de delicia», «huerto delicioso»". Ver: Santos, *op. cit.*, p. 149.

¹⁴¹ La palabra paraíso viene del sánscrito *Paradêsha* y significa «la región suprema». Ver: *Idem*.

¹⁴² Buijs, *op. cit.*, p. 52.

Industrial, el imaginario romántico de la Arcadia contrapuso el ideal de una vida rural más natural, limpia, simple y armónica.

Ahora bien, ¿es posible rastrear el imaginario arcádico de la naturaleza en ejemplos concretos del cine mexicano? Si bien no existen trabajos que versen específicamente sobre este particular, y se requiere para responder a tal cuestión de un análisis profundo de las cintas es posible hacer algunas observaciones preliminares¹⁴³:

1) El cine ranchero mexicano clásico es, por excelencia, el género celebratorio de lo bucólico, pero en su interior es posible detectar variantes subgenéricas muy diversas, entre las que se encuentran aquellas críticas de la idealización romántica del campo.

2) La comedia ranchera elogia la vida rural a través del humor y la música en películas canónicas como: *Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta, 1937), *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías, 1945), *Los tres García* (Ismael Rodríguez, 1946) y *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1952), entre otras.

Por ejemplo, en el prólogo de este último musical, Jorge Bueno interpreta, durante un día de campo, una versión en español de la canción napolitana '*O sole mio*, que resulta una celebración de lo bucólico (Figura 11):

¹⁴³ Es preciso hacer extensiva esta limitante a todos los ejemplos que, para problematizar las categorías de análisis, se presentan en este capítulo.



Figura 11. Imágenes bucólicas que se muestran mientras Jorge Bueno canta 'O sole mio y lleva a Rosario en un recorrido por paisajes campiranos en *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1953).

Olor de campo,
que en la arboleda,
la brisa enreda
con su canción.

De un sol
maravilloso,
Dios milagroso
a iluminar.

El campo es nido
de inefables cosas
cantar de río
y llorar de alondras.

Torrente brioso
que besó la luna
vaivén de cuna
en el agua azul.

Olor de campo
que en la arboleda
la brisa enreda
con su canción.

De un sol
maravilloso
Dios milagroso
a iluminar.

En *Cartas marcadas* (René Cardona, 1948) encontramos otro diálogo de la idealización del campo. Cuando Victoria invita al Dr. Ernesto a pasar unos días en la hacienda se produce el siguiente diálogo:

ERNESTO: ¡De mil amores! Y no creas, ¿eh? Me está haciendo falta campo, oxígeno, horizontes y sobre todo tranquilidad, mucha tranquilidad.

VICTORIA: Eso sí no te lo garantizo.

ERNESTO: ¿No me garantizas tranquilidad?

VICTORIA: Bueno, sí claro, tendrás tranquilidad, pero tú sabes lo que es el campo: un caballo que relincha, una vaca que muge, un gallo que canta... en fin. No creas que todo va a estar en silencio.

ERNESTO: Sí, sí, me lo figuro, pero eso no tiene importancia. Todo entra en la diversión.

3) En buen número de películas rancheras el paisaje arcádico se vincula al sentimiento nacionalista o regionalista y se erige como un espacio mítico fundacional de la identidad mexicana. Así ocurre en películas como: *Así es mi tierra* (Arcady Boytler, 1937), *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1949), *Guadalajara pues* (Raúl de Anda, 1946) y *Primero soy mexicano* (Joaquín Pardavé, 1950).

En *Pueblerina*, por ejemplo, la familia campesina formada por Aurelio, Paloma y el pequeño Felipe permanecen quietos en medio de una milpa mientras al fondo se ven los legendarios volcanes: el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl. La voz en *off* de Aurelio expresa: "No pierdas nunca la fe en nuestra tierra, Paloma, ni vuelvas la cara atrás. No importa lo que nos amenace, sigamos siempre adelante, firmes como esos volcanes que Dios puso allí, y que nada ni nadie puede mover." Entonces los tres, tomados de la mano, caminan hacia los volcanes hasta que, por un efecto de contraluz, se confunden con ellos (Figura 12).



Figura 12. Aurelio, Paloma y Felipe a contraluz al pie de los míticos volcanes: Popocatépetl e Iztaccíhuatl. Fotogramas de *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1949).

En cambio, en *Soy charro de levita* (Gilberto Martínez Solares, 1949), Tin Tan ironiza respecto al imaginario arcádico nacionalista en el cine clásico mexicano cuando, al llegar a una localidad rural, declama en tono satírico: "Ah, la provincia, la *Suave Patria* del poeta, el relámpago verde de los loros, las risas y cantos de muchachas y pájaros de oficio carpintero." (Figura 13).



Figura 13. Tin Tan declamando al llegar a una localidad rural en *Soy charro de levita* (Gilberto Martínez Solares, 1949).

4) En ciertas películas rancheras en que es posible detectar una visión organicista y jerárquica de la naturaleza que se extrapola a lo social, la exaltación de lo rural justifica un orden conservador, materializado en la institución de la hacienda, que implica una "natural" división de clases y su "feliz" coexistencia. En este tipo de cintas la hacienda

resulta una alegoría del México feudal. Las dos versiones de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1939 y 1949), *La parcela* (Ernesto Vollrath, 1921), *Las cuatro milpas* (Ramón Pereda, 1937), *Bajo el cielo de México* (Fernando de Fuentes, 1937) y *Nobleza ranchera* (Alfredo del Diestro, 1938) son filmes cuyos argumentos ejemplifican la añoranza por el modelo feudal de ciertas haciendas, que fue puesto en peligro por los movimientos agraristas y el reparto de tierras de inicios del siglo XX.

Basta como ejemplo de lo anterior el inicio de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1949), en el que, después de varias tomas que muestran imágenes idílicas del campo, la cámara se adentra en la hacienda Rancho Grande (Figura 14), donde se celebra el santo de don Rosendo, el hacendado, a quien el peón Nicanor le dedica las siguientes palabras: "Señor amo, asté ha de desimular que yo me atreva a tomar la palabra en este día de su santo, pero, pues jefe, por muy ignorante que uno sea, no deja de reconocer los favores que todos los de Rancho Grande le debemos a su paternal y buena persona de asté."





Figura 14. Primeros cuatro planos del paisaje arcádico en el que está enclavada la hacienda en *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936).

5) Muchos metrajes rancheros denuncian el acaparamiento de recursos naturales indispensables para la actividad agrícola -el agua y la tierra-, como la amenaza que se cierne sobre la paz, la abundancia y la armonía bucólica de la provincia mexicana. *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1948), *El rencor de la tierra (Prueba de Dios)* (Alfredo B. Crevenna, 1949) y la más reciente *Sleep Dealer* (Alex Rivera, 2008) son unos cuantos ejemplos de este tipo de cintas, que generalmente proponen dos caminos para retornar al equilibrio idílico del México campirano roto por la desigualdad, el acaparamiento o el despojo: 1) La organización y la insurrección popular como acontece en *Al filo de los machetes* (José Luis Urquieta, 1980) y *Aúndar Anapu* (Rafael Corkidi, 1975) o 2) la intervención de justicieros, a menudo enmascarados y por tanto anónimos, que viven como forajidos refugiados en la naturaleza y son protagonistas del llamado *cine de caballitos* o *Western nacional*¹⁴⁴, representado por películas como *El jinete solitario* (Rafael Baledón, 1958) y *Los cinco halcones* (Miguel M. Delgado, 1962).

¹⁴⁴ Aviña, Rafael. *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano, op.cit.*

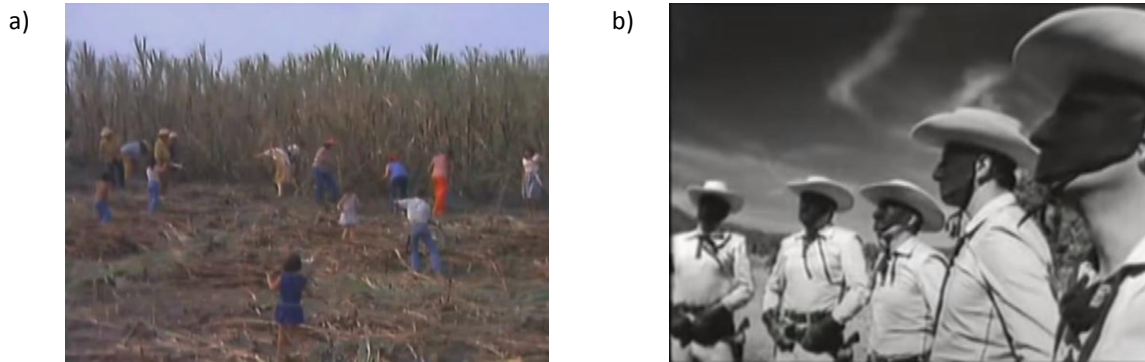


Figura 15. Fotogramas de a) *Al filo de los machetes* (José Luis Urquieta, 1980) y b) *Los cinco halcones* (Miguel M. Delgado, 1962).

6) A finales del siglo XX, la siembra forzada de marihuana o amapola para la producción de drogas ilegales, y el despojo de tierras por parte del narcotráfico aparece como amenaza al idílico espacio rural mexicano.

En *¿La tierra prometida? (Dulce esperanza)* (Roberto G. Rivera, 1986), por ejemplo, el campesino Serafín Mora debe abandonar sus tierras y migrar a la ciudad tras negarse a sembrar marihuana para un cártel de la droga (Figura 16).

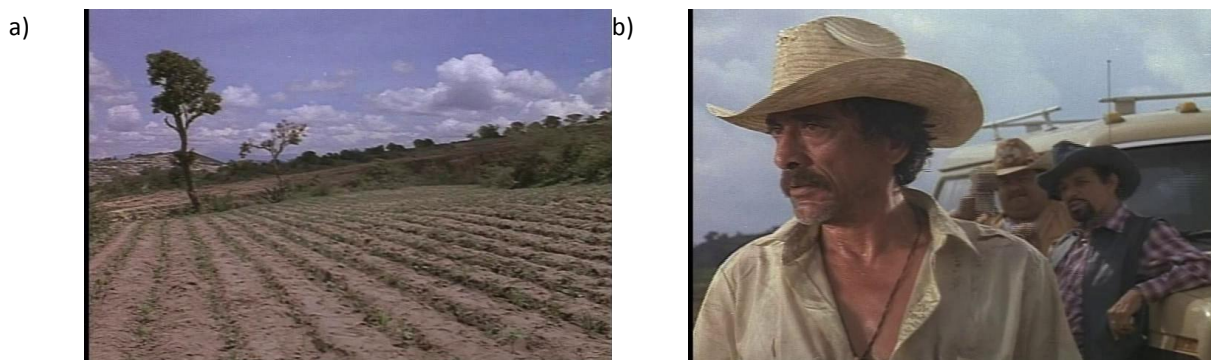


Figura 16. Fotogramas de *¿La tierra prometida? (Dulce esperanza)* (Roberto G. Rivera, 1986). a) En plano holandés, la milpa improductiva por falta de agua y b) Serafín Mora presionado por un cártel de la droga para sembrar marihuana.

7) La contraposición entre la vida rural pura, honesta y tranquila y la vida moderna, desenfrenada y moralmente corrupta de las urbes se mantiene como uno de los subtextos más recurrentes en el cine mexicano. Entre los filmes que muestran de forma clara está

oposición es posible mencionar *Al son de la marimba* (Juan Bustillo Oro, 1941), *Del rancho a la capital* (Raúl de Anda, 1942), *Maldita ciudad (Un drama cómico)* (Ismael Rodríguez, 1954), *El Milusos* (Roberto G. Rivera, 1983) y la ya mencionada *¿La tierra prometida? (Dulce esperanza)* (Roberto G. Rivera, 1986).

Precisamente en *Maldita ciudad (Un drama cómico)*, los créditos de la película se muestran frente a un fondo en que la ciudad nocturna se pinta oscura y compuesta por edificios que se retuercen e inclinan amenazadoramente al estilo del expresionismo pictórico. Entre las construcciones aparecen desproporcionadamente grandes una botella, unos naipes, el cañón humeante de una pistola y un cuchillo, todos símbolos de los vicios corruptores de la urbe: el alcohol, el juego y la violencia (Figura 17).



Figura 17. Fotograma de los créditos iniciales de *Maldita ciudad (Un drama cómico)* (Ismael Rodríguez, 1954), dibujados por Nicolás Rueda Jr.

En dicha película, una feliz familia pueblerina decide irse a la capital. Así les describe Lupe Godínez, novio de la hija, lo que les espera en la metrópoli:

¿Sabe dónde estará su castigo? En la propia capital, que golpea muy duro a los pueblerinos que se empeñan en vivir en un medio que no conocen. Si no hay más que leer el periódico para adivinar lo que les espera. Ya me los imagino como si los estuviera viendo en esa maldita ciudad. Tres millones de seres que se debaten entre la maldad, los vicios, las ambiciones y las

miserias. Ya los veo formando parte de la familia burocrática. Vivirán en uno de esos edificios multifamiliares, en donde en cada vivienda se desarrolla un drama. El de ustedes causará pena.

8) Por otro lado, el México rural arcádico comienza a ser desmitificado a partir de los años sesenta en películas tales como *Los hermanos Del Hierro* (Ismael Rodríguez, 1961), *Tiempo de morir* (Arturo Ripstein, 1966) y *Canoa* (Felipe Cazals, 1975).

9) En cuanto al género documental, el imaginario arcádico está presente desde la llegada del cine a México en 1896. Botón de muestra son algunas de las muchas vistas cinematográficas filmadas por Salvador Toscano: *Paisaje en el río Atoyac* (1905), *Lago de Chapultepec* (1906), *Pueblo y lago de Xochimilco* (1906) y *Afuera de Tulancingo* (1907). También destaca la propaganda gubernamental documental destinada a la promoción turística de los paisajes arcádicos del país, subgénero que se mantiene vigente hasta la actualidad. El conjunto de reportajes titulado *Paisajes y bellezas de México* (Comisión Mixta Proturismo, 1929) es sólo un temprano ejemplo de este tipo de documental.

b) La naturaleza funcional

Hasta antes de la Ilustración, una concepción teleológica de la naturaleza predominó en la tradición occidental. Durante los casi diez siglos a través de los que se extendió la Edad Media, el hombre fue imaginado como parte de un todo organizado, un orden divino de la naturaleza (creación)¹⁴⁵, dentro del cual todo ser, incluso Dios, ocupa un cierto lugar jerárquico y cumple una función determinada¹⁴⁶. Este imaginario monista y organicista fue paulatinamente sustituido por el imaginario moderno dualista que separa tajantemente a

¹⁴⁵ Buijs, *op. cit.*, p. 52; y Williams, Raymond. "Ideas of Nature", en: *Problems in Materialism and Culture*, Londres: Verso, 1980, 67–85, p. 74.

¹⁴⁶ Williams, Raymond. "Ideas of Nature", en: *Problems in Materialism and Culture*, Londres: Verso, 1980, 67–85, p. 74.

la naturaleza de Dios, "cuyo lugar ya no se ubicaba dentro de la naturaleza, sino por encima de ésta"¹⁴⁷.

Así pues, a finales del siglo XV, comenzó la transición de un imaginario teleológico a uno mecanicista¹⁴⁸, en que los procesos naturales podían ser examinados en sus propios términos, "sin suposiciones *a priori* de propósito o diseño, sino sólo como procesos, como máquinas"¹⁴⁹. Las leyes de la naturaleza se hicieron susceptibles de ser entendidas a partir de la razón (racionalismo) y/o de la experimentación (empirismo). Esta nueva manera científica de aproximarse a la naturaleza llevó a su secularización y separación de la sociedad, que, por su parte, comenzó a imaginarla en función de su utilidad o de la manipulación que de ella podía hacerse¹⁵⁰.

En conclusión, en el imaginario funcional de la naturaleza priman los valores utilitarios: la naturaleza es imaginada como un recurso al que es preciso manipular para lograr el desarrollo económico y la satisfacción de las necesidades humanas¹⁵¹.

Pero, ¿cómo se expresa el imaginario funcional de la naturaleza en el cine mexicano? Una rápida revisión de la producción cinematográfica de nuestro país nos permite aventurar las siguientes observaciones:

1) Películas de ficción mexicanas como *Rosa Blanca* (Roberto Gavaldón, 1961), *El último túnel* (Servando González, 1987), *Fuego en el mar* (Raúl Araiza, 1980) y *Las grandes aguas* (Servando González, 1980) vinculan el imaginario funcional de la naturaleza con el progreso industrializador del país.

¹⁴⁷ Buijs, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ Gudyas, *op. cit.*, p. 269.

¹⁵⁰ Zent, *op. cit.*

¹⁵¹ Buijs, *op. cit.*, p. 51.

Por poner un ejemplo, en esta última cinta, Lena le reclama a su esposo, el ingeniero Álvarez, después de que el hijo de ambos muere:

Ya supe que salvaste tu presa. Quédate con ella, con tus obras, con tu deber profesional, que es lo que más quieres en el mundo. Lo harás muy bien. Tendrás... tendrás mucho éxito. Levantarás grandes construcciones para el progreso de tu país y para tu propia gloria.

2) En el género documental esta vinculación entre la naturaleza funcional y el progreso nacional está presente en metrajes como: *Luchando por el petróleo* (Ezequiel Carrasco, 1921), *México forestal* (Dirección Forestal y de Caza y de Pesca de la Secretaría de Agricultura y Fomento, 1923) y *Petróleo (¡La sangre del mundo!)* (Fernando de Fuentes, 1936) (Figura 18).



Figura 18. Fotograma de los créditos del documental *Petróleo (¡La sangre del mundo!)* (Fernando de Fuentes, 1936). El título aparece sobre una serie de elementos referentes a la modernidad y el progreso: una fábrica, torres petroleras, un tren, un avión, un barco.

3) Una parte del cine documental mexicano tiene como tema central la explotación funcional de los recursos naturales. Ejemplo de ello son los metrajes: *La explotación del maguey* (Hermanos Alva, 1913), *El agua potable en la ciudad de México* (Adriana Elhers / Dolores Elhers, 1920) y *Buscadores de perlas* (Secretaría de Agricultura y Fomento, 1924).

4) La naturaleza como mero recurso a explotar aparece en muchos momentos de la cinematografía de ficción nuestro país. En *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes, 1945), por ejemplo, un trabajador chiclero se congratula cuando otro anuncia la llegada de las lluvias: "Cuanto más agua, más chicle... año bueno para contratista". En *La rebelión de los colgados* (Alfredo B. Crevenna, 1954), los bosques aparecen como mero objeto de usufructo vinculado a la explotación de los pueblos indígenas, como lo muestra el diálogo que se establece entre dos latifundistas madereros:

DON SEVERO: A mí lo que me interesa es el negocio, la producción... ¡dinero!

DON FÉLIX: Eres el mismo de siempre.

DON SEVERO: Así deberías de ser tú también. Todo el país está en crisis. Nuestra respuesta a esa crisis debe ser caoba, caoba y más caoba. Mañana abriremos un nuevo campo cerca del río y sacaremos toda la madera, así tengamos que colgar a todos los indios de Chiapas por el cuello.

DON FÉLIX: ¡Así se habla! Echaremos abajo todos los árboles aunque tengan colgado a un indio en cada una de sus ramas y esto quede convertido en un desierto.

DON SEVERO: ¡Magnífico!

Por su parte, *Canoa* (Felipe Cazals, 1976) señala la pobreza como la principal razón para la sobreexplotación de los bosques cuando al inicio de la película el narrador explica la situación en la que viven los pobladores de San Miguel Canoa: "La gente tiene que recurrir a la explotación de la madera, la tala inmoderada y clandestina, pero a los ojos de todos. Leña, carbón de madera, madera de construcción, que los hombres venden en la ciudad para poder sobrevivir."

5) La crítica a la idea que se desprende del imaginario funcional de que la naturaleza es entendible a partir de la razón y la experimentación, y manipulable a través de la ciencia,

encuentra su principal vocero en el cine mexicano de ciencia ficción que constantemente advierte sobre los peligros de la "soberbia científica" frente a la naturaleza¹⁵².

Para ejemplificar, se puede decir que el final abierto de *Aventura al centro de la Tierra* (Alfredo B. Crevenna, 1965), película en que un grupo de científicos emprende, sin éxito, la búsqueda, a través de un sistema de grutas, de un monstruo que podría constituir el eslabón evolutivo perdido que explique los orígenes del hombre, plantea que el conocimiento científico tiene limitantes. La última frase de la película, en boca del profesor Díaz, lo deja bien claro: "A los imposibles los hombres les llamamos misterio, y esto terminó como empezó: en el misterio." La conclusión de la película es que la ciencia no lo puede conocer todo.

1. Por otro lado, en la ciencia ficción mexicana, muchos científicos pagan caro la osadía de manipular la naturaleza y querer "erigirse como Dios". Cuando en *El ladrón de cadáveres* (Fernando Méndez, 1956), por ejemplo, el Maestro logra resucitar a un muerto en su laboratorio, exclama: "¡Vive! ¡Ha vuelto a la vida! ¡He triunfado sobre la muerte! Nadie podrá detenerme. El mundo será mío. Nadie podrá detenerme. ¡Dominaré a la humanidad! ¡Yo también soy un creador!". El castigo ejemplar a la "soberbia" científica del Maestro será morir a manos de su propia creación al final de la cinta. Esta condena al imaginario funcional que sustenta la manipulación de la naturaleza aparece en muchas otras cintas, entre las que destacan: *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein* (Miguel M. Delgado, 1974), *Santo y*

¹⁵² Respecto a este tema ver: Villegas, *op. cit.*

Blue Demon contra los monstruos (Gilberto Martínez Solares, 1970), *La mujer murciélago* (René Cardona, 1967) y *El monstruo resucitado (Doctor Crimen)* (Chano Urueta, 1953).

La desconfianza en la ciencia también se hace evidente en el epílogo de *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1950) en que, mientras aparecen imágenes de archivo de grandes avances científicos y tecnológicos (Figura 19), el protagonista explica en *over*:

El mundo ha recorrido la primera mitad del siglo XX. En 50 años la humanidad ha alcanzado metas con las cuales antes no se hubiera atrevido a soñar jamás. El hombre ha suprimido las distancias; ha dominado el aire; ha controlado las fuerzas de la naturaleza. Ha realizado el prodigio más extraordinario, el sueño más antiguo de los sabios de todos los tiempos: ha liberado la energía nuclear.

En pantalla aparece entonces la energía nuclear pero en su forma más destructiva: el hongo atómico (Figura 19). Y el protagonista agrega:

Sólo una cosa no ha logrado el hombre: sustraerse al miedo, perder la incertidumbre, confiar en el mañana. A causa de esa inseguridad, de esa incertidumbre y de ese miedo, todos buscan una respuesta que les haga confiar en su destino, pero esa respuesta no siempre está al alcance de la razón, ni de los medios comunes.



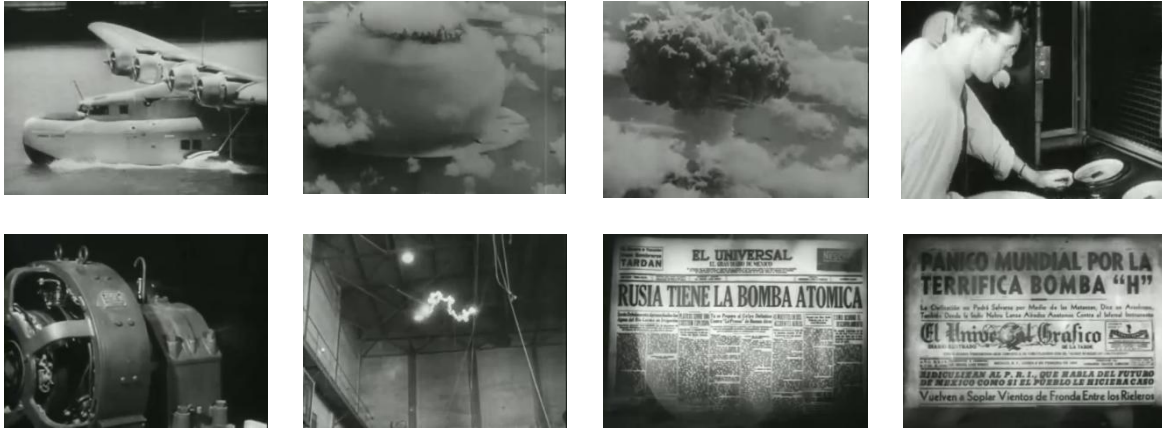


Figura 19. Fotogramas del epílogo de *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1950) en que se ilustran avances científicos hasta llegar a la bomba atómica.

El planteamiento del epílogo es, pues, que el dominio de las fuerzas de la naturaleza puede tener consecuencias negativas, y que la ciencia que promete la certidumbre de la razón es la misma en causar, con sus avances, la incertidumbre.

6) Finalmente, otra vertiente del documental se aproxima a la naturaleza desde la perspectiva funcional del conocimiento científico como lo muestran las cintas: *Vistas aéreas de las distintas fases de la erupción del Popocatepetl* (Instituto Geológico Nacional, 1922), *El ajolote mexicano* (Secretaría de Agricultura y Fomento, 1924), *El alacrán* (Secretaría de Agricultura y Fomento, 1924) y *El jardín botánico* (Esther Morales, 1967).

c) La naturaleza salvaje

En palabras de Buijs, si bien "el Romanticismo tuvo una profunda influencia en la re-emergencia de la visión arcádica de la naturaleza"; es posible que haya tenido "aún una mayor influencia en el surgimiento de la preferencia por un tipo más primitivo de naturaleza: la salvaje"¹⁵³.

¹⁵³ Buijs, *op. cit.*, p. 53.

Antes del Romanticismo, el imaginario de la naturaleza salvaje estaba cargado de connotaciones negativas. Los lugares agrestes eran considerados amenazadores, en contraste con los paisajes y jardines arcádicos que se asociaban a la bondad divina y humana¹⁵⁴. Sin embargo, según Buijs, esta visión negativa de lo salvaje comenzó a cambiar a finales del siglo XVII, pues la desconfianza romántica en los logros de la Ilustración favoreció el surgimiento de una añoranza por lo "verdaderamente natural" y por el restablecimiento del "vínculo espiritual y emocional con la naturaleza"¹⁵⁵. Así pues, el romanticismo opuso al racionalismo ilustrado la "dimensión expresiva, la experiencia estética y las emociones evocadas por la naturaleza" intocada¹⁵⁶, que se convirtió en ícono, esto es, en paisaje.

Siempre según Buijs:

Mientras el imaginario arcádico se puede ver como una reacción ante la suciedad de la ciudad y la crudeza de las relaciones sociales en las sociedades modernas, la búsqueda de la naturaleza salvaje puede ser descrita como una reacción contra la racionalidad de la cultura moderna, los efectos civilizatorios sobre las personas y la represión de sus deseos.¹⁵⁷

Así pues, el imaginario romántico de la naturaleza salvaje se alza en oposición a la visión utilitaria y mecanicista del mundo, que se configuró durante el Siglo de las Luces.

Los diferentes imaginarios entorno a la naturaleza salvaje se expresan en un buen número de películas mexicanas. Aquí algunos ejemplos:

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵⁷ Buijs, *op. cit.*, p. 54.

1) La naturaleza salvaje como amenaza para el ser humano aparece en cintas tanto documentales como de ficción, entre las que se encuentran: *La inundación de Guanajuato* (Salvador Toscano, 1906), *Los terribles efectos del temblor de tierra ocurrido en México el pasado 7 del mes de junio* (Salvador Toscano, 1911), la coproducción norteamericana *The Mighty Jungle (La ciudad sagrada)* (David DaLie, Arnold Belgard e Ismael Rodríguez, 1959), *Los supervivientes de los Andes* (René Cardona, 1975), *El Chichonal* (Héctor Carrera, 1982), *Arañas infernales* (Federico Curiel, 1966) y *Trágico terremoto en México (Furia terrenal)* (Francisco Guerrero, 1987).

Por ejemplo, el diálogo entre los hombres del pueblo en *La Caperucita Roja* (Roberto Rodríguez, 1959) revela este imaginario:

POBLADOR: Es inútil seguir buscando. Nunca daremos con ese maldito lobo.

PATRIARCA: Esa fiera es un peligro para nosotros y nuestras familias.

Por otro lado, *Aventura al centro de la Tierra* abre con la imagen de un globo terráqueo sobre el que aparece un largo texto sobre el origen del hombre en la Tierra. Uno de los párrafos ejemplifica especialmente lo planteado en este inciso. Se muestra el texto resaltado en amarillo en el fotograma de la Figura 20.

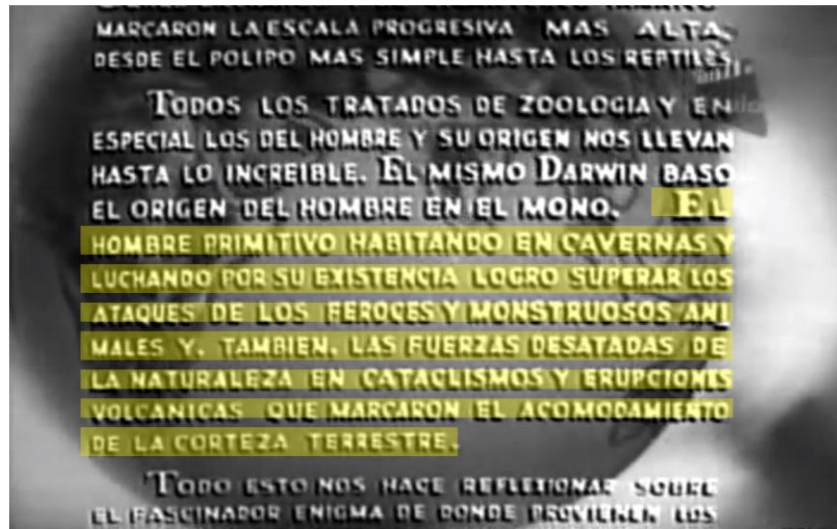


Figura 20. Fotograma de *Aventura al centro de la Tierra* (Alfredo B. Crevenna, 1965) en el que aparece el texto introductorio a la película donde se describen a los animales como feroces y monstruosos y a la naturaleza como fuerzas desatadas en cataclismos y erupciones.

2) La naturaleza salvaje como detonante o expresión de las pasiones humanas es un imaginario romántico que se encuentra en muchas películas mexicanas, entre las que se cuentan: *Ciclón (Cyclone)* (Gilberto Martínez Solares, 1977); *Aventura al centro de la Tierra* (Alfredo B. Crevenna, 1965), *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes, 1945), *Tigre* (Rodolfo de Anda, 1976) y *Fuego en el mar* (Raúl Araiza, 1979).

En la película *Crepúsculo* (Julio Bracho, 1945), por ejemplo, el enfermo mental Alejandro Mangino reflexiona sobre su locura antes de arrojarse por una cascada. Las imágenes del crepúsculo, la tierra y los árboles que Alejandro contempla antes de suicidarse, acompañan sus palabras:

El crepúsculo, todas las cosas -los surcos de la tierra, los árboles, las flores- van quedándose frías y quietas por esa sombra que las duerme, como mi consciencia de enfermo que es abandonada por la plenitud de su luz para entrar en el misterio de una luz crepuscular casi mágica, que está entre lo anormal y la vida consciente, entre el día y la noche, entre la belleza y el crimen, entre lo que es y lo que no es.

La escena está integrada por una serie de planos que construyen una naturaleza que externaliza el estado mental del protagonista. El crepúsculo, el campo cubierto de neblina y los árboles deshojados se presentan como metáfora visual de la pérdida paulatina de la razón del protagonista (Figura 21).

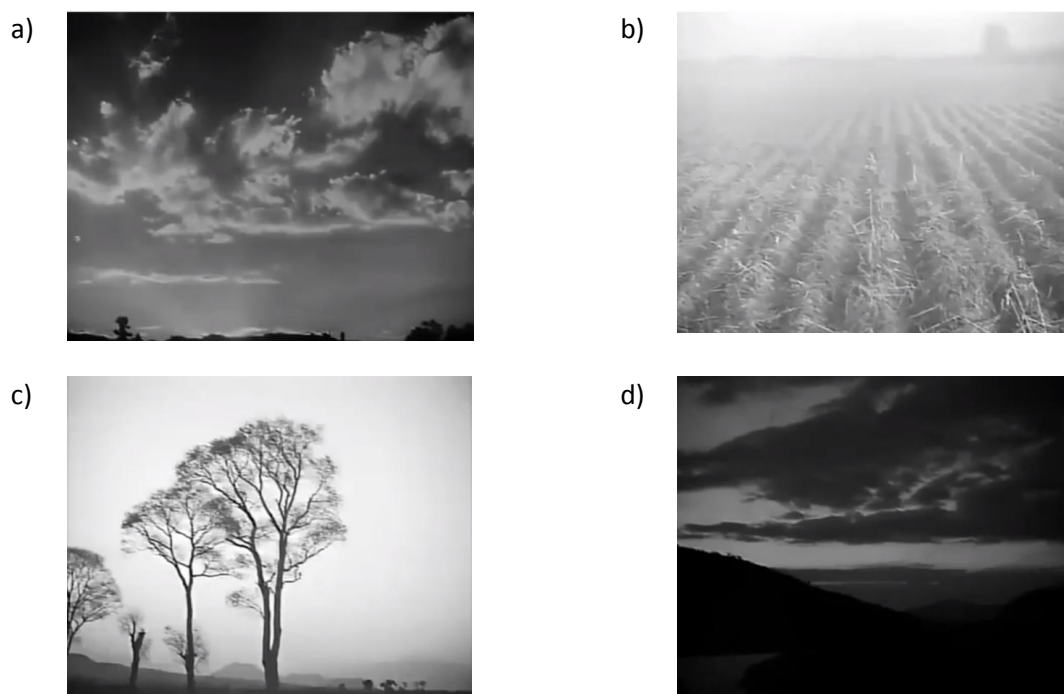


Figura 21. Fotogramas de *Crepúsculo* (Julio Bracho, 1945). La locura progresiva del protagonista, expresada visualmente a través de imágenes de la naturaleza. a) El inicio del ocaso, b) una milpa cubierta por neblina, c) árboles cuyas ramas no tienen hojas, y d) el final del ocaso y la llegada de la oscuridad nocturna.

3) La naturaleza salvaje como teofanía, es decir, como expresión divina está presente en: *Después de la tormenta* (Roberto Gavaldón, 1955), *Un extraño en la escalera* (Tulio Demicheli, 1954), *Canaima (El Dios del mal)* (Juan Bustillo Oro, 1945), *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1948); *La isla de las mujeres* (Rafael Baledón, 1952), *El bello durmiente* (Gilberto Martínez Solares, 1952) y cuantiosos otros filmes.

En esta última cinta, se revela un imaginario panteísta pagano en una secuencia en que los hombres prehistóricos de Flaquilandia, guiados por un brujo, se reúnen alrededor

de una fogata. Cuando el fuego se aviva produciendo una nube de humo blanco, el brujo traduce a los presentes: "¡Dios del fuego quiere guerra! La gente reunida grita a coro: "¡Guerra, guerra!". Entonces la cámara muestra el cielo que es atravesado por un relámpago. El trueno atemoriza a todos y comienza a llover sobre la fogata que se va extinguendo. El brujo sentencia: "Dios del agua quiere paz." (Figura 22).



Figura 22. El fuego y la lluvia como teofanías. Fotogramas de *El bello durmiente* (Gilberto Martínez Solares, 1952).

En otro ejemplo, en *La tercera palabra* (Julián Soler, 1956), Pablo, un hombre que fue criado en aislamiento en el monte, le narra a Margarita como, él solo, descubrió a Dios a través de la naturaleza:

Una noche me agarró una tormenta allá en lo más alto de la montaña, peor que la de ahora. Los rayos partían los árboles como si nada. A mi caballo se le había quebrado una pata. Entonces sentí miedo, pero un miedo muy grande, y sin pensarlo pedí que alguien me cuidara. La tormenta cesó de pronto y yo salí con bien. Pos eso tan grande, que lo puede todo, es Dios.

Lo mismo ocurre en *María del mar* (Fernando Soler, 1952). Un plano general de una vasta playa muestra a dos hombres, un viejo pescador y su joven hijo, mirando el mar. El muchacho ha regresado a su pueblo después de una larga ausencia. Un plano medio, en contrapicado, engrandece al joven que, visto de frente y ubicado a izquierda de cuadro, mira en dirección a la playa con las manos en la cintura y exclama: "¡¿Quién niega a Dios después de ver esta maravilla?! Hacía tanto tiempo que no la gozaba. Ganas me dan ya de quedarme aquí para toda la vida, al amparo de este mar que me vio nacer." Este diálogo supone una manera de imaginar la naturaleza como una teofanía, una manifestación de Dios. Al igual que ocurre en *La Isla Encantada (Robinson Crusoe y Viernes en la Isla Encantada)* (René Cardona Jr., 1973) cuando el mismo Robinson Crusoe narra en *off*: "En la belleza de la naturaleza que nos rodeaba podíamos leer la palabra de Dios".

Finalmente, en *Los salvajes* (Rafael Baledón, 1957) se produce el siguiente diálogo en este mismo sentido:

DOÑA ANA: Acuédame de comprar hierbas de caña agria y carbosanto cuando bajen los indios de la sierra.

PEDRO MATÍAS: ¿Para que las quieres?

DOÑA ANA: Para que las tome Yadira. Ya llevan siete meses de casados y aún no hay noticias de un hijo. El té de caña agria y carbosanto es bueno para eso. Muchas mujeres que no tenían hijos lo tomaron y ahora tienen muchos, pero hay que tomarlo con fe.

JAIME: Parece mentira que siendo tan religiosa pienses en brujerías de esa clase.

DOÑA ANA: ¡No son brujerías! Las hierbas tienen la ciencia de Dios.

4) La naturaleza salvaje como intriga de predestinación cristaliza en innumerables películas mexicanas. En *El Rey del Tomate* (Miguel M. Delgado, 1963), la Tía Mila encuentra en la naturaleza signos de un mal augurio para su sobrino Librado.

LIBRADO: Buenos días

TÍA MILA: ¿Y qué tienen de buenos? Este mañana el gavilancillo cantó tres veces arriba del fresno. [...] Con el machete hice las tres cruces sobre la tumba del finado del magueyal, pero la nube negra que estaba sobre tu casa no se movió.

En una secuencia de *Deseada* (Roberto Gavaldón, 1951), la vieja Quiteria hace pasar a la joven protagonista a su cabaña y le explica frente al fogón:

- "¿Ves la dirección que toma el humo? El viento lo empuja de ese lado que es donde se pone el sol y que nosotros llamamos chi'kin en nuestra lengua. Es el punto que tiene el color que decimos éek', que es el color negro de la noche y de las cosas malas. Cuando sopla el viento del chi'kin es anuncio de grandes males que sucederán. Cuida tú que no te agarre ese mal espíritu del viento negro."

El fotograma de la Figura 23 muestra a Deseada, de pie, quien simbólicamente queda en la trayectoria del viento negro de la desgracia. La imagen prefigura el final trágico de la joven, que acabará suicidándose.



Figura 23. Deseada queda en el camino del viento negro de la desgracia en *Deseada* (Roberto Gavaldón, 1951).

De hecho, la asimilación del viento negro con el derramamiento de sangre y la muerte que hace el diálogo anterior parte del significado simbólico del oeste, lugar del que este viento proviene. El oeste, siendo el lugar donde se pone el sol, se vincula con la muerte del día como metáfora de la muerte humana.

El viento negro, portador de muerte, aparece claramente en otra secuencia de la película, en que Manuel decide enfrentarse a Don Lorenzo y disputarle a Deseada. La secuencia inicia con la veleta de un molino que gira rápidamente movida por el viento que silba (Figura 24a). Un montaje seriado muestra árboles y animales siendo azotados con furia por el viento (Figura 24b y c), mientras la música refuerza la inminencia de la tragedia. La cámara muestra entonces a Don Lorenzo sentado frente a su escritorio. Intempestivamente, el fuerte viento entra en la habitación, los papeles de la mesa vuelan por todo el salón y el sonido del viento negro anuncia la llegada de la muerte (Figura 24d). La cámara muestra en el vano de la puerta a Manuel, que parece personificar al viento negro que sopla (Figura 24e y f). Don Lorenzo le dice mientras cierra la puerta:

- "Las gentes de aquí dicen que es de mal agüero que el viento del oeste entre en las casas y puede que tengan razón."

Los hombres discuten, Manuel toma una pistola y hiere a Don Lorenzo, que cae al suelo. Entonces, la cámara muestra la veleta del molino que deja de girar, indicando que el viento negro de la muerte ha cesado tras el derramamiento de sangre (Figura 24g).



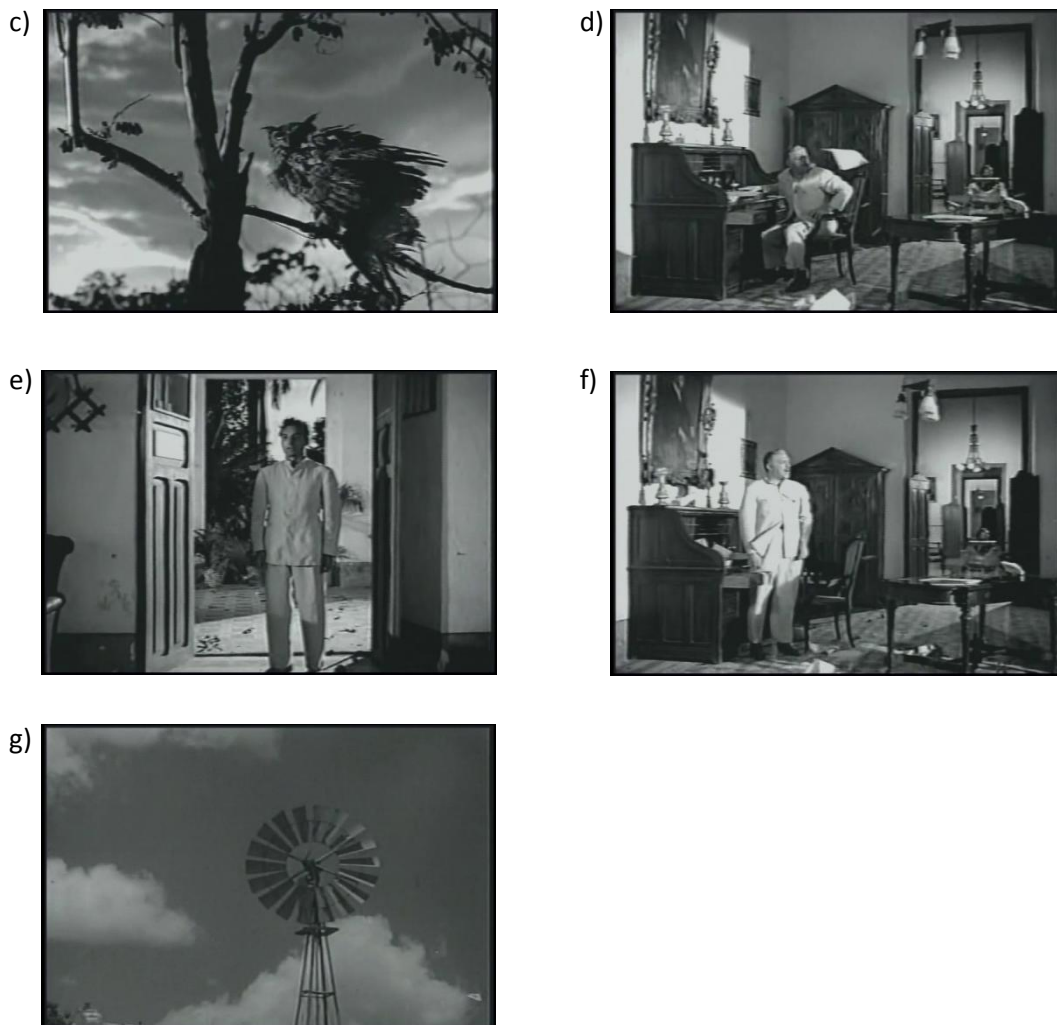


Figura 24. Fotogramas de *Deseada* (Roberto Gavaldón, 1951) que muestran el viento del oeste como augurio de desgracias.

5) Tienen una presencia reiterada en el cine nacional la naturaleza salvaje vinculada al mito del hombre o la mujer salvajes en la dualidad descrita por Roger Bartra¹⁵⁸:

El o la salvaje maligno(a) pre-renacentista, lujurioso(a), violento(a) y bestial, que constituye la definición negativa del hombre o la mujer civilizados, está presente en películas como: *Zonga, el ángel diabólico* (Juan Orol, 1957), *La isla de Rarotonga* (Alfredo B. Crevenna, 1980) y *El terrible gigante de las nieves* (Jaime Salvador, 1962).

¹⁵⁸ Bartra, Roger. *El mito del salvaje*, Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 2011.

En *Aventura al centro de la Tierra*, después de escapar de las garras del monstruo (en parte murciélago, en parte anfibio y en parte hombre) que reside en las profundidades de las grutas de Cacahuamilpa, Hilda Ramírez sostiene el siguiente diálogo con el profesor Díaz:

HILDA RAMÍREZ: A veces parecía un hombre, monstruoso pero... pero un hombre.

PROFESOR DÍAZ: Eso creo que es posible. Esa criatura puede ser el eslabón perdido en la cadena de la evolución.

Más adelante el profesor agrega: "Sé que comprendes lo que ese monstruo significa para toda la humanidad. Puede ser la respuesta al misterio del hombre y su origen."

El o la buen(a) salvaje, surgido de la actualización del mito a partir de las tradiciones ilustrada y romántica, simboliza el estado natural de libertad, pureza y felicidad, en oposición a la opresión, la corrupción y la desdicha asociados a la civilización, y protagoniza cintas mexicanas como: *La mujer que yo perdí* (Roberto Rodríguez, 1949), *La tercera palabra* (Julián Soler, 1956), *Barú, el hombre de la selva* (Vicente Oraná, 1958), *El mundo salvaje de Barú* (Vicente Oraná, 1958), *Alma Grande en el desierto* (Rogelio A. González, 1966).

Ejemplificando con la ya mencionada película, *La tercera palabra*, la maestra Margarita Luján es contratada para enseñar a leer y a comportarse en sociedad al salvaje Pablo¹⁵⁹, quien se crió desde niño en la montaña. Después de conocer a su alumno, Margarita se pregunta: "¿Pero cómo habrá podido llegar a hombre con unos ojos tan limpios?" Una de las tías de Pablo, Angelina, le responde: "Veinte años en las montañas sin ver a nadie, más que a su padre". La tía Matilde le explica a Margarita que tras saberse

¹⁵⁹ Pablo, del latín *Paulus*, significa "pequeño", como signo de humildad. Ver: Room, Adrian. *Dictionary of Pseudonyms*, Carolina del Norte: McFarland & Company, 2010, p. 370.

traicionado por su esposa, el padre de Pablo decidió llevarse al niño al monte. En un *flashback* se da el siguiente diálogo entre el padre de Pablo y su hermana Matilde:

TÍA MATILDE: Pablo, ¡¿qué vas a hacer?!

PABLO: ¡Llevarme a mi hijo!

TÍA MATILDE: ¿A dónde?

PABLO: A la montaña, donde no lo alcance la mentira ni el engaño.

TÍA MATILDE: ¡Escucha, estás loco! No puedes hacer eso.

PABLO: ¿Por qué no? Es hijo mío. ¡Mío sólo! Nunca oírás hablar de su madre.

Vivirá limpio al margen de esta sociedad podrida, sin libros y sin ideas falsas.

TÍA MATILDE: Eso es absurdo. Vas a hacer de tu hijo un animal salvaje.

PABLO: ¡Sí, pero un animal feliz!

Maligno o noble, el salvaje del cine mexicano abarca todas las variantes que Roger Bartra reconoce en la cinematografía norteamericana¹⁶⁰: el monstruo está presente en *El monstruo de los volcanes* (Jaime Salvador, 1962), *El castillo de los monstruos (Noche de terror)* (Julián Soler, 1957) y *Aventura al centro de la Tierra* (Alfredo B. Crevenna, 1965); el salvaje prehistórico hace su aparición en *El bello durmiente* (Gilberto Martínez Solares, 1952) y *La edad de piedra* (René Cardona, 1964); el superhéroe bestial o superhéroe neosalvaje se encuentra en el cine de luchadores con películas como *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (Gilberto Martínez Solares, 1969) y *Blue Demon vs los cerebros infernales* (Chano Urueta, 1966); el híbrido salvaje habita películas como *El monstruo resucitado (Doctor Crimen)* (Chano Urueta, 1953) y *Santo contra la hija de Frankenstein* (Miguel M. Delgado, 1972); el cibernético salvaje, que incluye androides, humanoides o replicantes, está presente en *La Momia Azteca* (Rafael Portillo, 1958), *Kalimán en el siniestro mundo de Humanón* (Alberto Mariscal, 1976) y *Chabelo y Pepito contra los monstruos* (José Estrada, 1973); el salvaje transitorio aparece en *Robinson Crusoe (Adventures of Robinson Crusoe)* (Luis Buñuel, 1954), *Tintansón Cruzoe* (Gilberto Martínez

¹⁶⁰ Bartra, Roger. *Los salvajes en el cine*, Ciudad de México: FCE / INAH / La Jaula Abierta, 2018.

Solares, 1964), *El rey de los gorilas (El simio blanco)* (René Cardona Jr., 1977), *La Isla Encantada (Robinson Crusoe y Viernes en la Isla Encantada)* (René Cardona Jr., 1973), *Zindy, el niño de los pantanos* (René Cardona, 1972), *La horripilante bestia humana* (René Cardona, 1968), *El hombre y la bestia* (Julián Soler, 1972), y *Colmillos, el hombre lobo* (René Cardona III, 1991); el extraterrestre salvaje tiene presencia en *Arañas infernales* (Federico Curiel, 1966), *El barón del terror* (Chano Urueta, 1961), *La nave de los monstruos* (Rogelio A. González, 1960) y *El conquistador de la Luna* (Rogelio A. González, 1960); y finalmente, el *savage* colonial puede encontrarse en *Tizoc (Amor indio)* (Ismael Rodríguez, 1957), *Alma Grande (El yaqui justiciero)* (Chano Urueta, 1965) y *Tin Tan, el hombre mono* (*El tesoro del rey Salomón*) (Federico Curiel, 1963).¹⁶¹



¹⁶¹ Para profundizar en el tema pueden consultarse: Villegas, *op. cit.*; González Ambriz, Marco *et al.* *Mostrología del cine mexicano*, Ciudad de México: CONACULTA / La Caja de Cerillos, 2015 y; Criollo, Raúl *et al.* *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*, Ciudad de México: Filmoteca / Dirección General de Actividades Cinematográficas / Coordinación de Difusión Cultural / Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM, 2016.

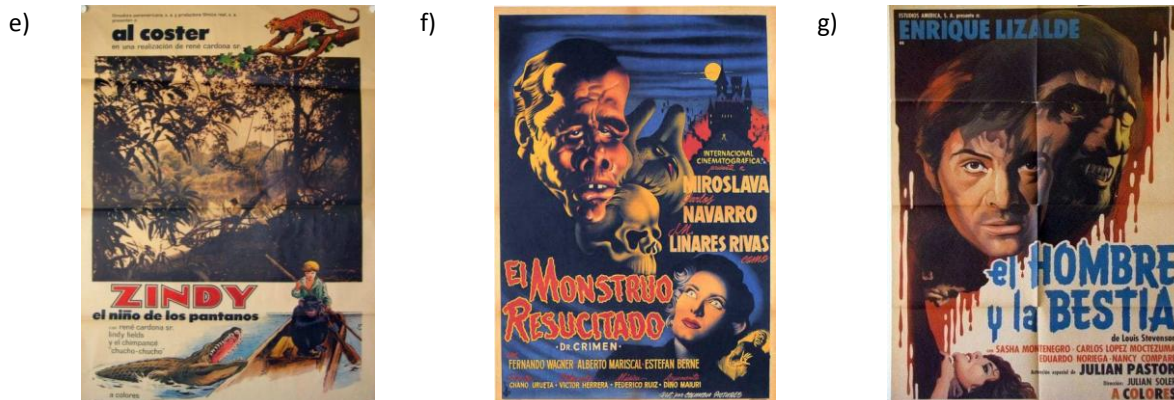


Figura 25. Carteles publicitarios de siete películas en que la naturaleza encarna en el mito del salvaje. a) *El monstruo de los volcanes* (Jaime Salvador, 1963); b) *Rarotonga* (Raúl Ramírez, 1978); c) *Barú, el hombre de la selva* (Vicente Oraná, 1962); d) *Tintansón Cruzoe* (Gilberto Martínez Solares, 1965); e) *Zindy, el niño de los pantanos* (René Cardona Jr., 1973); f) *El monstruo resucitado (Doctor Crimen)* (Chano Urueta, 1953) y g) *El hombre y la bestia* (Julián Soler, 1973).

6) La naturaleza salvaje como alegoría del arquetipo femenino aparece en el cine mexicano en la dualidad planteada por Julia Tuñón¹⁶²: *mujer nutricia o devoradora*.

La naturaleza salvaje en su faceta destructora, violenta y mortal es alegórica de la devoradora de hombres, la mujer fatal, la prostituta, la mujer "mala" en: *La loba* (Rafael Baledón, 1965), *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes y Miguel M. Delgado, 1943), *Susana, carne o demonio* (Luis Buñuel, 1951), *Santo contra las mujeres vampiro* (Alfonso Corona Blake, 1962) y *Las mujeres pantera* (René Cardona, 1967).

En la película *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1951), la mujer fatal, Ada Román ha asesinado a su marido para quedarse con su fortuna. El adivino Karin, conociendo su secreto, intenta extorsionarla. Ella, para evitarlo, prueba seducirlo y para ello lo lleva a su casa de campo. La secuencia que nos ocupa comienza con un paneo vertical ascendente que descubre una caída de agua, y continua con un movimiento de

¹⁶² Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, Ciudad de México: El Colegio de México e Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

cámara a la izquierda que muestra a Ada y a Karin mirando la cascada. Los diálogos establecen el vínculo entre esta mujer y el cuerpo de agua (naturaleza):

ADA: La llaman El Sueño. La Cascada del Sueño. ¿No le parece un nombre caprichoso? Es fascinante. Fascinante como la vida misma.

KARIN: Como su propia vida, Ada Román. Una fuerza que se despeña para invadirlo todo, para someterlo todo a su ambición sin límites.

ADA: Acierta usted una vez más, Karin. Yo soy eso, o he querido serlo.

KARIN: Pero por dentro, sin que nada aparezca en su superficie tranquila. Una secreta cascada de la muerte. Eso es su espíritu.

ADA: ¡Qué extraño! Sus palabras me han hecho recordarlo. Esta cascada también... también debe una vida.

KARIN: Ya lo ve usted, la cascada tampoco se preocupa, ni tiene remordimientos. Sigue su curso sin temor al castigo. Cuénteme, Ada, ¿cómo fue el crimen?

ADA: Veneno... veneno administrado en pequeñas dosis. Es usted sádico, Karin.

KARIN: No, no me refería a ese, sino al crimen cometido por la cascada.

La puesta en escena refuerza la relación de similitud, pues, aprovechando la profundidad de campo, se muestra la cascada detrás de Ada mientras ella habla. De este modo la cascada se configura como alegoría de la caída moral a la que Ada incita a Karin.

La naturaleza salvaje en su faceta creadora, apacible y dadora de vida es alegórica de la mujer nutricia, la madre, la esposa, la mujer "buena" de películas como: *Flor silvestre* (Emilio Fernández, 1943), *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944), *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1949) e *Y Dios la llamó Tierra* (Carlos Toussaint, 1961).

En *Pueblerina*, por ejemplo, Aurelio Rodríguez, después de estar preso en Lecumberri, regresa a su pueblo. Contemplando el poblado desde lo alto, una voz femenina en *off* le da la bienvenida diciéndole: "La tierra de uno es la primera madre." (Figura 26).



Figura 26. Aurelio observa su pueblo mientras una voz femenina le da la bienvenida y equipara la tierra a la figura materna. Fotograma de *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1949).

Ahora bien, en la ya comentada *Crepúsculo*, un mismo cuerpo de agua se asocia a la vez una mujer devoradora y a otra nutricia: las hermanas Lucía y Cristina, respectivamente. El cirujano Alejandro entabla relaciones con Lucía, quien está casada con uno de sus amigos. Cristina, la hermana menor de Lucía, es soltera y se enamora de Alejandro, pero él la rechaza porque está obsesionado con Lucía. Durante una visita a la casa de campo de Lucía y su esposo, tiene lugar una secuencia de interés. La cámara muestra a Cristina recostada sobre las rocas a la orilla de un riachuelo. Mientras la joven juega con el agua, se escucha una música alegre de flautas y harpa, que se vuelve grave con el corte directo que muestra entonces a Lucía, la hermana mayor, en el interior de la casa. Cuando Lucía sale a la terraza, la música alegre reaparece y una toma subjetiva muestra lo que ella ve: primero, la cascada que se precipita con estruendo, y más abajo, el riachuelo donde su hermana juega. De este modo, imagen, sonido, puesta en escena y montaje vinculan a las dos mujeres con el mismo cuerpo de agua, que adopta formas distintas: Cristina es el riachuelo apacible, mientras que Lucía es la impetuosa cascada.

Así pues, la vinculación de la naturaleza con lo femenino se hace explícita en el monólogo de Tin Tan en *Con la música por dentro* (Humberto Gómez Landero, 1947) en el

que una descripción de los tipos de flores se acaba convirtiendo en una enumeración de tipos de mujeres:

Las flores por su tamaño se dividen en grandes y en chicas, por su color blancas y de otros colores, por su olor en perfumadas y *watercloses*. Ahora, atendiendo a los pétalos, que es lo que cuesta, las flores se dividen en caras y en baratas. Las baratas ya no se consiguen ni en la lagunilla. [...] Las caras se dividen en tristes y en risueñas, en amables y en desdeñosas, en feas y en bonitas, en prietas, güeras, rubias, trigueñas y albinas.

7) La naturaleza salvaje como sustituto poético de lo erótico y lo violento es un recurso retórico característico del cine clásico. Stephen Prince define como poética de sustitución al reemplazamiento de una imagen o acción violenta considerada como ofensiva o no permitida, por otra imagen que funciona como sustituto, pues permite evocar la representación problemática o censurable¹⁶³. Zavala hace extensivo el concepto de poética de sustitución de Prince a la representación del erotismo en el cine clásico; mientras que, por nuestra parte, apuntamos que, en el cine mexicano clásico, los sustitutos visuales, tanto de la violencia como del erotismo, son, en un buen número de casos, imágenes de la naturaleza.

Así tenemos, por ejemplo, que en *La tercera palabra* el acto sexual entre Pablo y Margarita es sustituido a través de un paneo diagonal hacia abajo y a la derecha que nos aleja de la pareja y nos muestra, primero, el agua de lluvia escurriendo por la tierra y, después, en disolvenca, la tierra seca tras la tormenta (Figura 27).

¹⁶³ Prince, Stephen. *Classical Film Violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, Estados Unidos: Rutgers University Press, 2003, p. 205.



Figura 27. La naturaleza como poética de sustitución del acto sexual en *La tercera palabra* (Julián Soler, 1956). a) Pablo y Margarita se besan; b-d) paneo diagonal a la derecha y abajo; e) el agua escurriendo sobre la tierra en sustitución del acto sexual; disolvencia elíptica a f) la tierra seca después de la tormenta y; g-i) paneo a la izquierda que muestra a Pablo y Margarita recostados bajo un árbol.

En *Crepúsculo*, por otra parte, el acto de mayor violencia, la muerte autoinfligida de Alejandro es también sustituida por imágenes de la naturaleza. Cuando Alejandro se arroja por la cascada, no vemos su cuerpo caer en el arroyo, ni su cadáver despeñado; en cambio, la cámara muestra, en sustitución, un tronco que flota a la deriva sobre las aguas del arroyo en calma (Figura 28). La naturaleza funciona como sustitución poética de la muerte.



Figura 28. La naturaleza como poética de sustitución de la muerte de Alejandro. a) Plano fijo de Alejandro en el puente frente a la cascada; b) primer plano fijo de Alejandro; c) plano detalle fijo de los pies de Alejandro; d) plano fijo del puente vacío; e) gran plano general fijo de la cascada y f) plano fijo de un tronco flotando en el arroyo evocando el cadáver de Alejandro. Fotogramas de *Crepúsculo*.

2.3 Dos posiciones éticas respecto a la naturaleza: antropocentrismo y biocentrismo/ecocentrismo

Las posturas éticas frente a la naturaleza derivan de diferentes maneras de imaginar la relación que guarda el ser humano con el medio ambiente. Estudiosos como Guillermo

Foladori¹⁶⁴, César Nava Escudero¹⁶⁵ y José Antonio González Oreja¹⁶⁶ engloban los distintos tipos de relación ser humano-naturaleza en distintas tipologías de posturas éticas. A partir de la revisión de estos autores, y para efectos de esta investigación, se considerarán dos posturas éticas frente al entorno:

a) Antropocentrismo.- Postura ética que pone al hombre en el centro y que considera que la naturaleza carece de valor por sí misma (valor intrínseco), por lo que es únicamente valiosa en la medida que sirve a fines humanos (valor instrumental). En esta postura, la naturaleza se somete a las normas, costumbres y valores humanos, esto es, a la moral humana, por lo que se le considera buena o mala dependiendo si sirve o se opone a los intereses del hombre. El hombre, considerado amo o administrador de la naturaleza, es la medida de todo.

Dentro del antropocentrismo, es posible distinguir diversas vertientes de pensamiento, entre las que destacan la tecnocentrista, la marxista y las judeocristianas.

1) Antropocentrismo tecnocéntrico¹⁶⁷. El tecnocentrismo considera a la sociedad y a la naturaleza como esferas separadas que se contraponen, y plantea que el dominio tecnológico del hombre sobre la naturaleza es condición indispensable para alcanzar el progreso.

Los esfuerzos por conocer y controlar la naturaleza a través de la ciencia para contrarrestar, por ejemplo, la insalubridad o la enfermedad se encuentran en películas

¹⁶⁴ Foladori, Guillermo. *Controversias sobre sustentabilidad. La coevolución sociedad-naturaleza*, Ciudad de México: Universidad Autónoma de Zacatecas y Miguel Ángel Porrúa, 2001.

¹⁶⁵ Nava Escudero, César. *Ciencia, ambiente y derecho*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2013, p. 229.

¹⁶⁶ González-Oreja, José Antonio. "La ética y el medio ambiente", en *Ciencias*, 2008, 1(91):5-15.

¹⁶⁷ Nava Escudero, *op. cit.*, pp. 232-234.

como: *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1948), *Marejada* (Carlos Toussaint, 1952), *El rebozo de Soledad* (Roberto Gavaldón, 1952) y *Seis días para morir* (Emilio Gómez Muriel, 1967).

En una secuencia de *Río Escondido*, por ejemplo, la imagen muestra el chorro de agua de la fuente en primer plano y a las mujeres del pueblo en hilera, formando una línea de fuga que culmina en la figura engrandecida del médico recién llegado, cuya figura se erige por encima de las demás (Figura 29).

Alrededor de la fuente tiene lugar el siguiente diálogo:

MÉDICO: Y sobre todo, no se les olvide lo que acabo de recomendarles: hiervan siempre el agua y así no se enfermarán.

MUJER 1: Pero si es muy poquita la que sale de la güente, señor Doctor.

MUJER 2: Si la ponemos a gerver pues se acaba, y ya no queda nada.

MÉDICO: ¿Pero qué ésta es toda el agua que hay en Río Escondido?

Cuando las mujeres le contestan afirmativamente, el doctor agrega:

MÉDICO: Pues de todos modos es preferible que el agua sea poca, a que esté contaminada. El agua tiene unos animalitos muy chiquitos, que no se ven a simple vista y que se llaman microbios. Cuando uno se toma el agua y se traga estos animalitos, crecen dentro de uno. Se vuelven unas fieras, se comen el estómago, las tripas, todo. Por eso es preferible hervir el agua y acabar con ellos, porque de lo contrario ellos nos matan a nosotros.

Al mencionar la presencia de microorganismos como causa de enfermedades, el médico utiliza el conocimiento científico para combatir el rezago social del pueblo. Su conocimiento lo coloca en una posición superior a la de los habitantes de Río Escondido, lo que se traduce visualmente en una composición en la que el personaje se ubica en el punto fuerte de mayor peso visual de la imagen y su cabeza está por encima de todas las otras (Figura 29).



Figura 29. El médico y sus conocimientos técnico-científicos lo ubican compositivamente por encima de las mujeres del pueblo. Fotograma de *Pueblerina* (Ismael Rodríguez, 1949).

La alfabetización e inserción social del buen salvaje a través de la educación constituye también una expresión del antropocentrismo tecnocéntrico que aspira a dominar a la naturaleza a través de la razón. Esto es claro tanto en *La tercera palabra* como en *El bello durmiente*, en las que el buen salvaje transita del estado de naturaleza al estado de civilidad al ser educado (Figura 30). En el primer caso el buen salvaje se corrompe en el proceso, al adoptar prejuicios sociales; mientras que en el segundo, el buen salvaje mantiene su nobleza.

a)



b)



Figura 30. La alfabetización civilizatoria del buen salvaje como metáfora de la domesticación de la naturaleza. a) Margarita leyendo a Pablo un fragmento de *Hojas de hierba* de Walt Whitman, escritor perteneciente al Trascendentalismo, corriente literaria que exaltaba una estrecha relación entre el hombre y la naturaleza. Fotograma de *La tercera palabra* (Julián Soler, 1956). b) La arqueóloga Yolanda enseña a leer al prehistórico Triquitrán, quien durmió en una cueva durante 10 mil años. Fotograma de *El bello durmiente* (Gilberto Martínez Solares, 1952).

2) Antropocentrismo marxista¹⁶⁸. El marxismo considera la actividad humana como parte de la naturaleza y no como una esfera separada. Para el marxismo, la sociedad transforma a la naturaleza, que una vez transformada, transforma a la sociedad que la transformó. Así, los modos de producción de cada fase histórica de la humanidad son los que determinan la manera en que la sociedad se relaciona con la naturaleza, por lo que, en un modo de producción capitalista, la explotación de la naturaleza es consecuencia de la explotación humana de una clase social por otra.

Algunas películas en que se equipara la explotación de la naturaleza con la del ser humano son: *Redes* (Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann, 1936), *La rebelión de los colgados* (Alfredo B. Crevenna y Emilio Fernández, 1954), *Rosa Blanca* (Roberto Gavaldón, 1961) e *Y Dios la llamó Tierra* (Carlos Toussaint, 1961).

En *Redes*, el pescador Miro convence al resto de sus compañeros para que se organicen en contra de los acaparadores que los explotan. Al arengarlos les explica: ¡La pobreza no es ley de la naturaleza..., ni ley de Dios! Lo que coincide con el planteamiento antropocéntrico marxista ya expuesto.

Por su parte, en *Y Dios la llamó Tierra*, Martha, la hija del terrateniente que se opone al reparto agrario, le ha prohibido a su hija que salga y tenga contacto con hombres. El acaparamiento de la tierra se torna, así, equivalente a la condición de prisionera en que el terrateniente mantiene a su propia hija. Martha y la tierra se asimilan. Ello se traduce visualmente en los fotogramas de la Figura 31, en los que es posible observar el patrón compositivo de líneas verticales que sobre el rostro de Martha produce

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 236 y 237.

la cortina, hecha de semillas y pintada con motivos vegetales, que se ubica en el umbral de su cuarto. Dicho patrón evoca los barrotes de una prisión, a través de los cuales, Sebastián, el jefe de los agraristas, le declara su amor a la inalcanzable Martha o, lo que es lo mismo, a la tierra.

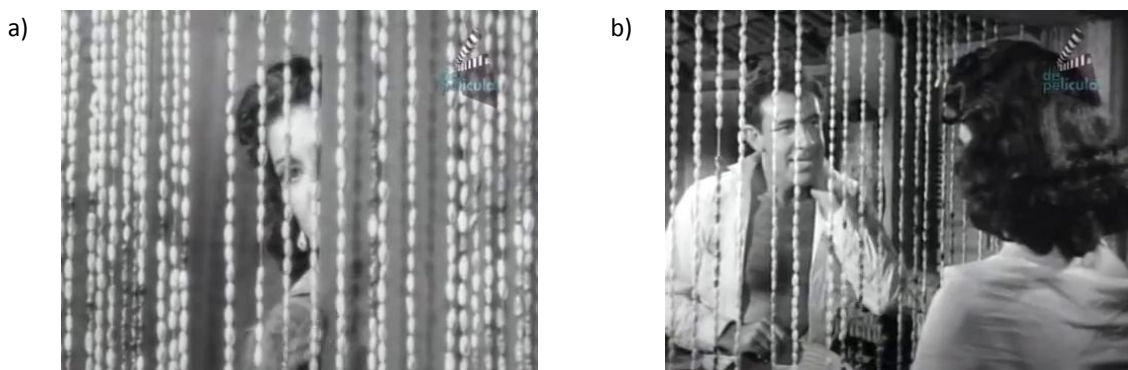


Figura 31. La explotación de la naturaleza como consecuencia de la explotación de los seres humanos por otros seres humanos se traduce visualmente en *Y Dios la llamó Tierra* (Carlos Toussaint, 1961), cinta en que la condición de prisionera en que el terrateniente mantiene a su hija se plantea como equivalente al acaparamiento que hace de la tierra. a). La cortina de semillas genera un patrón compositivo vertical que insinúa los barrotes de la prisión que retienen a Martha, la hija del acaparador de tierras. b) Sebastián, el jefe de los agraristas le declara su amor a Martha a través de los barrotes de semillas de su prisión.

3) Antropocentrismos judeocristianos. Es posible distinguir dos corrientes éticas frente a la naturaleza en la tradición judeocristiana. Una primera corriente se desprende de las enseñanzas de San Francisco de Asís y considera que el ser humano es más bien cuidador y administrador de una naturaleza que Dios le ha encomendado.

Los que siguen constituyen ejemplos de esta corriente: En *Cuidado con el amor* (Miguel Zacarías, 1954), cuando Salvador ve que su tío va a matar a balazos a una tarántula que se le ha subido mientras dormía, le advierte: "¡No haga eso, tío! ¡Qué barbaridad! El pobre animalito tiene derecho a gozar de la vida que Dios le dio. ¡Pobrecito!". En la mencionada *Y Dios la llamó Tierra*, el ingeniero agrónomo Efrén es comisionado por el presidente Lázaro Cárdenas para que haga el reparto de las tierras de

los latifundistas entre los campesinos de Huilapan. Mientras contempla el lugar desde lo alto dice en voz *through*: "Dios, tú la hiciste y la llamaste Tierra, yo la reparto entre los que la trabajan y así cumplo tu soberana voluntad." (Figura 32). En principio, este breve monólogo revela al ser humano como administrador de la creación divina pero, en segunda instancia, plantea dicha facultad administrativa como propia del Estado que, de este modo, adquiere una legitimidad supraterrena. La composición de la imagen, por su parte, nos remite a la representación romántica del hombre frente a la magnificencia de la naturaleza.



Figura 32. El ingeniero Efrén contempla las tierras que reparte para cumplir con la voluntad de Dios... y el mandato del presidente de la República. Fotograma de *Y Dios la llamó Tierra* (Carlos Toussaint, 1961).

En el mismo sentido va una línea de diálogo de la película *El Rey del Tomate* (Miguel M. Delgado), en la que el campesino, Librado Cantú Escamilla, le explica a su tía Milagros porque ha vendido a muy bajo costo la cosecha: "Mire tía Mila, Dios nos da la tierra, yo pongo el sudor, y el tomate nace pa'todos. No hay que avorazarse".

La segunda corriente del antropocentrismo judeocristiano, en cambio, considera al ser humano como amo, dueño y señor del resto de la creación, sobre la cual impone su voluntad y dominio. Se trata de una postura voluntarista que tiene sus bases en Génesis

1:28 y se hace explícito, por ejemplo, en *El pecado de Adán y Eva* (Miguel Zacarías, 1969) cuando Dios dice a la pareja originaria: "Fructificad y multiplicaos, y henchid la tierra, y sojuzgadla, y señoread en los peces de la mar, y en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra". Entonces Adán le muestra a Eva los lugares sobre los que tiene potestad (Figura 33).



Figura 33. Adán le muestra a Eva la vastedad de la creación de la que es dueño en *El pecado de Adán y Eva* (Miguel Zacarías, 1969).

Esta postura ética de dominación de la naturaleza, en muchos casos secularizada, atraviesa muchas de las películas mexicanas que giran en torno a la explotación violenta y espectacularizada de alguna especie animal para el mero entretenimiento del ser humano. Ejemplos claros de esto son películas documentales y de ficción como: *Pelea de gallos* (Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Bernard, 1896), las películas taurinas de Otway Latham (1897), *Corrida de toros* (Enoch C. Rector, 1896), *Lazamiento de un caballo salvaje*

(Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Bernard, 1896), *Palenque sangriento* (Fernando Gou, 1979), *Toros, amor y gloria* (Raúl de Anda, 1943), *Sol y sombra* (Rafael E. Portas, 1945), *¡Tintorera!* (René Cardona Jr., 1976) y *Cazador de tiburones* (Enzo G. Castellari, 1980).

La espectacularización de la violencia contra los animales que deriva de la postura ética que defiende el sojuzgamiento de la naturaleza por el hombre y para beneficio de este, así sea, tan solo para su mero entretenimiento cinematográfico, aparece claramente en *Chanoc. Aventuras de mar y selva* (Rogelio A. González, 1967). Durante una secuencia de inmersión de buceo, el protagonista se encuentra con un par de tiburones a los que, sin razón de uso o sobrevivencia alguna, apuñala repetidamente hasta la muerte. La escena presenta lo que Stephen Prince describe como una alta amplitud estilística en la representación de la violencia¹⁶⁹, dada por un montaje rápido, muchas veces por saltos (*jump cuts*), de un gran número de planos que muestran el acto violento desde múltiples puntos de vista y subrayado dramáticamente por música orquestal. Además, la matanza de los escualos alcanza una considerable duración en pantalla, lo que, en conjunto, se traduce en un ejemplo de lo que Zavala¹⁷⁰ denomina ultraviolencia espectacular, que se caracteriza por ser gráfica, presentarse con "un exceso de significante, por lo que tiende a ser hiperbólica o incluso romantizada" y tener "un sentido moralmente ambiguo" (Figura 34). La película muestra, pues, una ultraviolencia espectacularizada y gratuita contra los animales que es propia de las posturas antropocéntricas que postulan la explotación de la naturaleza, en este caso, para el entretenimiento en las salas de cine. El remate de la

¹⁶⁹ Para Prince, la amplitud estilística se refiere a "la manera en que los actos violentos en pantalla son elaborados por la forma cinemática". Por otro lado, una gran amplitud se presenta cuando la violencia representada es más explícita y dura más tiempo en pantalla. Ver: Prince, Stephen. *op. cit.*, pp. 4 y 35.

¹⁷⁰ Zavala, Lauro. "La representación de la violencia física en el cine de ficción", en *Versión Estudios de Comunicación y Política*, 2012, Nueva Época (29):2–13, p. 7.

secuencia no podría ser más inquietante. Cuando Chanoc regresa al bote y le comenta a Tsekub que ha matado un par de tiburones, este último sentencia minimizando su hazaña: "(Yo) he matado a tantos tiburones que una vez las autoridades del universo me prohibieron hacerlo porque estaba acabando con la especie.". El tono irónico que utiliza Tsekub al decir esto revela que no sólo no le preocupa poner en peligro de extinción a la especie sino que ello le parece motivo de orgullo. Lo que coincide con la idea antropocéntrica de dominio sobre la naturaleza.

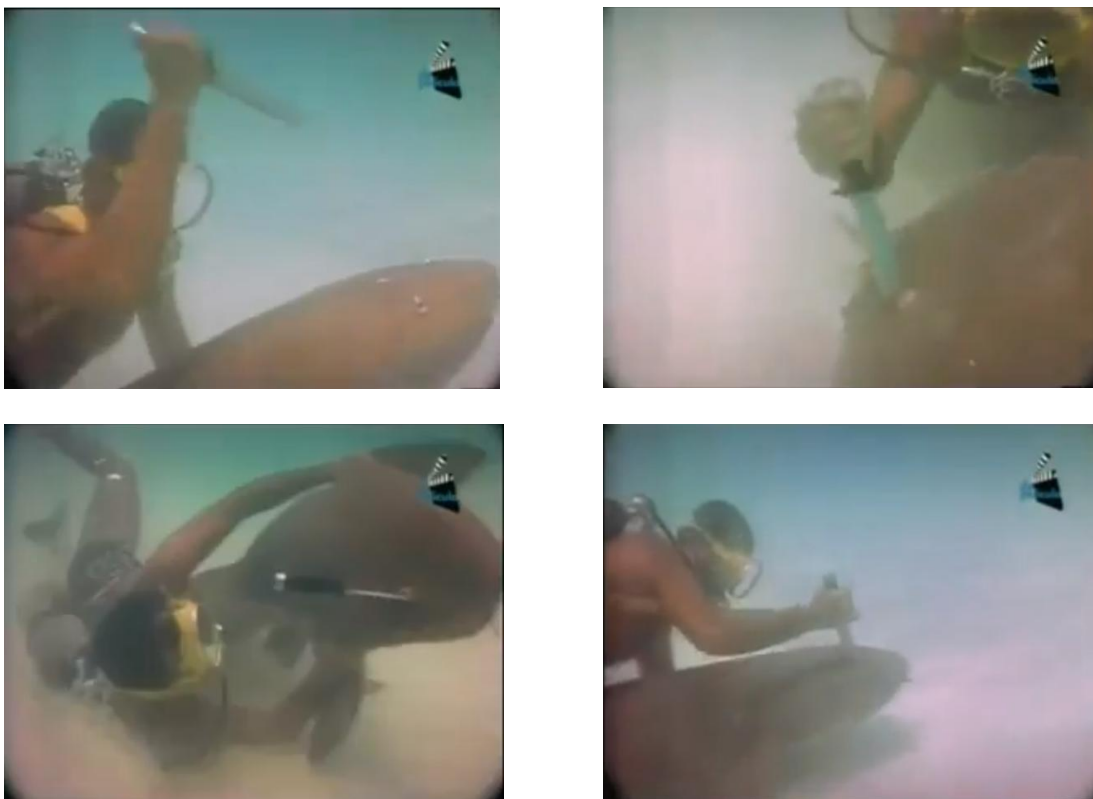


Figura 34. Ultraviolencia espectacularizada contra los animales en *Chanoc. Aventuras de mar y selva* (Rogelio A. González, 1967). Sucesión de fotogramas que forman parte de un montaje rápido y por saltos de una multiplicidad de puntos de vista de la matanza de un tiburón.

b) Biocentrismo / Ecocentrismo.- Postura ética que pone en el centro a la naturaleza, de la que el ser humano forma parte junto con los demás seres vivos, a los que se iguala en importancia. El bio/ecocentrismo considera que la naturaleza posee un valor intrínseco

(por sí misma) y no sólo un valor instrumental determinado por los intereses de los seres humanos. La naturaleza y sus leyes rigen el comportamiento humano, que se considera moralmente bueno o malo dependiendo de si posibilita o no el mantenimiento de la vida y sus procesos. El ser humano es compañero o participe de la naturaleza, y ésta es la medida de todo.

Las posturas bio/ecocéntricas tienen su origen directo en el Romanticismo, que entendía la naturaleza en unidad con el hombre, incorporaba las ideas panteístas de culturas ancestrales que consideraban que la naturaleza era sagrada en tanto dios mismo o su manifestación, y recuperaba los mitos de la Arcadia o el Paraíso perdido, y del mito rousseauiano¹⁷¹ del buen salvaje, que planteaba que los hombres en estado de naturaleza, que viven aislados de la convivencia social y de la civilización, se mantienen nobles, buenos y de sentimientos puros. En este sentido, el Romanticismo sentó las bases de la conservación de la naturaleza salvaje, aún incontaminada por la actividad humana industrial y urbana.

En *La tercera palabra*, para el buen salvaje Pablo, la naturaleza determina lo moralmente bueno o malo, como lo revela el siguiente diálogo que sostiene con la ciudadina Margara:

Pablo: ¿Cuántos hijos tienes tú?

Margara: ¿Yo? Ninguno.

Pablo: ¡Qué raro! ¿Por qué? Ya eres grande.

Magda: Las mujeres tenemos que saber esperar, si no dicen que somos malas.

Pablo: ¡Qué chistoso! La venada tenía hijos todos los años y nadie le dijo que era una mala venada.

¹⁷¹ De acuerdo con Nava Escudero, la idea de Jean-Jacques Rousseau del «salvaje noble» o «buen salvaje» se "vincula al «primitivismo cultural» que supone que a mayor cercanía con la naturaleza mayor la felicidad". Ver: Nava Escudero, *op. cit.*, p. 211.

Por otro lado, la diferencia entre biocentrismo y ecocentrismo radica en que el primero pone el valor en la vida individual o a nivel de poblaciones o especies; mientras que el ecocentrismo valora todos aquellos procesos que posibilitan la vida: la evolución, ciclos biogeoquímicos como los del carbón, el nitrógeno o el agua, la regulación del clima, entre otros.

Ejemplos cinematográficos de de posturas biocéntricas son todas aquellas películas que expresan una preocupación por la vida y sobrevivencia de individuos, poblaciones y especies no humanos y/o humanos. Entre los filmes de este tipo es posible enlistar *El niño y el tiburón* (Raúl de Anda Jr., 1978), *El oreja rajada y el potrillo colorado (Sangre de campeón/ Oreja rajada)* (Rubén Galindo, 1979), *El potro salvaje* (Rafael Baledón, 1958), *Tohuí, el pequeño panda de Chapultepec* (Fernando Durán, 1982), *El pequeño proscrito (The Little Outlaw)* (Roberto Gavaldón, 1953) sobre un caballo, *Bacalar* (Patricia Arriaga-Jordán, 2011) sobre tres cachorros de lobo mexicano robados para su tráfico ilegal, *Una maestra con ángel* (Juan Antonio de la Riva, 1994) sobre la preservación de la mariposa monarca y los documentales *El jaguar. Señor de las selvas mayas* (Eduardo Herrera Fernández, 2006), *Vox clamantis in deserto* (Concepción Baxin Melgoza y Luis Gerardo Rojas Garibaldi, 2007) sobre el borrego cimarrón, *Maguey* (Francesco Taboada Tabone, 2014) sobre el riesgo de extinción que corre dicha planta y *México pelágico* (Jerónimo Prieto, 2014) sobre la amenaza que significa la caza para la sobrevivencia del tiburón.

En la didáctica *Katy, la oruga* (José Luis Moro y Santiago Moro, 1984), película dirigida al público infantil, la Madre Naturaleza hace énfasis en los procesos naturales cuando le dice a Katy: "En el reino de la naturaleza nada ocurre mágicamente. Todo se

transforma de manera lenta, basándose en el esfuerzo y en el trabajo." Encontramos algunos planteamientos cercanos al ecocentrismo en el siguiente diálogo de *Naufragio* (Jaime Humberto Hermosillo, 1978):

MIGUEL ÁNGEL: ¿Qué te crees que es el mar ahora, eh?

AMPARO: Me acuerdo cuando me llevaron a Baja California de niña. Lo vi por primera vez y me asustó. Era como un animal grandote que respiraba todo... como un monstruo, pero se sentía como un animal libre y siempre vivo.

MIGUEL ÁNGEL: ¿A poco no sabes que el mar también se muere?

AMPARO: ¿Se mueve?

MIGUEL ÁNGEL: Se muere, dije.

MIGUEL ÁNGEL: El mar se está muriendo. Cada día está más contaminado. Cada día arroja a las playas toneladas de peces muertos. [...] Incluso hay muchas partes del fondo donde ya no puede haber ninguna clase de vida. Ahora se dice que nada más en las costas. Claro, porque allí se arroja la basura, toda la mierda de las ciudades, pero eso avanza y el mar se envenena. Hubieras visto la bahía de Nueva York. El mar ahí tiene color de cadáver. Y luego, no sé si sabes que están acabando con los cachalotes, las ballenas y las focas y las tortugas...

AMPARO (interrumpiéndolo): y las sirenas.

Miguel Ángel: ...y las morsas.

Este diálogo entre Amparo y el marinero Miguel Ángel confronta dos imaginarios: el de la naturaleza salvaje de raigambre medieval que concibe el mar como un monstruo habitado por seres mitológicos como la sirenas, con el imaginario ecocéntrico del mar como un ente vivo que, al igual que los seres vivos que lo habitan, muere a causa de la contaminación, muy en sintonía con la hipótesis de la Tierra como totalidad vida o Gaia que propondrá Lovelock¹⁷² un año después del estreno de esta película.

Otros ejemplos de cintas tendientes a una postura ecocéntrica, en las que se subraya la recuperación del conocimiento y las tradiciones de pueblos ancestrales, que se considera guardan una estrecha relación con la naturaleza son, por ejemplo, los documentales *Graniceros* (Gustavo Gamou, 2011), *Todos somos agua. Atztzilziltli: Petición de lluvias* (Marco Antonio Díaz León, 2006), *Xateros* (Axel Köler y Tim Trench,

¹⁷² Lovelock propone el término Gaia en 1979 en su obra *Gaia, A New Look at Life on Earth*. Ver: Lovelock, James. *Gaia, una nueva visión de la vida sobre la tierra*, Barcelona: Ediciones Orbis, 1985.

2004), *Azul intangible* (Eréndira Valle Padilla, 2012), *Gente de mar y viento* (Ingrid Eunice y Fabián González, 2016), *Biósfera 2, 25 años después* (Tiahoga Ruge, 2017) y *Alamar* (Pedro González Rubio, 2009). En el terreno de la ficción son ejemplo de esta tendencia películas como *El hombre de los hongos* (Roberto Gavaldón, 1975) y *Chac, dios de la lluvia* (Rolando Klein, 1975).

2.4 Narrativas utópicas de recuperación del paraíso: progreso vs ambientalismo

Según Lisa Garforth, las diferentes representaciones de la naturaleza están indisolublemente relacionadas con el utopismo, en tanto que constituyen proyectos de mejores sociedades y son una crítica, una transgresión, que surge del deseo de alcanzar mejores maneras de vivir¹⁷³. Para Sargent, el utopismo es la *ensoñación social*; es decir, "los sueños y las pesadillas que se ocupan de los modos en que los grupos de personas ordenan sus vidas, y en los que usualmente se imagina una sociedad radicalmente diferente a aquella en que viven los que sueñan"¹⁷⁴.

Etimológicamente, la palabra utopía alberga en sí misma la contradicción de ser *un lugar que es un no lugar*¹⁷⁵. Como género literario, Sargent define la utopía como "una sociedad inexistente que se describe en considerable detalle y que normalmente se ubica espacio-temporalmente"¹⁷⁶. De acuerdo con este autor, la utopía puede ser, por ejemplo,

¹⁷³ Garforth, Lisa. "Ideal Nature: Utopias of Landscape and Loss", en *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, 2006, 3:5–26.

¹⁷⁴ Sargent, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited", en *Utopian Studies*, 1994, (1):1–37.

¹⁷⁵ La palabra utopía proviene del griego *ouk* (no), *topos* (lugar), y el sufijo *ia* que indica lugar. Ver: Vieira, Fátima. "The concept of utopia", en: Claeys, Gregory (ed.) *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 3–27, p.4.

¹⁷⁶ Sargent, *op. cit.*, p. 6.

eutópica, anti-utópica o distópica.¹⁷⁷ Adaptada al ámbito cinematográfico, la propuesta tipológica de Sargent (1994:9) permite dividir las películas utópicas en:

a) Eutópicas: filmes en que se describe una sociedad inexistente que se presenta como considerablemente mejor a la sociedad en que vive el espectador.

b) Distópicas: películas en que la sociedad inexistente que se describe se presenta como considerablemente peor a la sociedad en que vive el espectador.

c) Anti-utópicas: cintas en que la sociedad descrita constituye una crítica al utopismo o a una utopía en particular.

Por otra parte, de acuerdo con su relación con la naturaleza, Antonio Santos divide las utopías en¹⁷⁸:

a) Utopías edénicas o de retorno: También llamadas *paleoutopías* son modelos idílicos que "nacieron de la nostalgia por un pasado legendario o por un nuevo modelo de relación con la naturaleza". Las *utopías genéticas* de El Edén, La Arcadia y El Paraíso perdido "rechazan la civilización para retornar a una sociedad natural, libremente integrada en una tierra acogedora y bonancible, en la que se evitan, en mayor o menor medida, el esfuerzo y el sufrimiento".

b) Utopías metropolitanas: Se trata de utopías ambientadas en polis en las que "el esfuerzo y el ingenio de sus habitantes han conseguido transformar el espacio y crear un modelo óptimo de sociedad y convivencia".

¹⁷⁷ Mientras la eutopía es etimológicamente el "buen lugar" y se refiere a la utopía positiva y la distopía es el "mal lugar" y se refiere a la utopía negativa; la anti-utopía es aquella que va "contra la utopía". Ver: *Ibid.*, pp. 5 y 9.

¹⁷⁸ Santos, *op. cit.*, pp. 70.

Siguiendo a Carolyn Merchant, sin embargo, la utopía de retorno y la utopía metropolitana podrían ser las dos caras de una misma moneda: la de las narrativas de recuperación del Paraíso¹⁷⁹. La autora sostiene, en su trabajo *Reinventing Eden. The fate of Nature in Western Culture*, que la mítica caída o expulsión del ser humano del Paraíso¹⁸⁰ dio origen a una *historia de recuperación del Edén* que se ha convertido en la principal narrativa de la cultura occidental¹⁸¹. Esta historia de recuperación sigue, sin embargo, dos tramas distintas: una que busca reinventar el Edén en la Tierra y otra que desea recuperar el Jardín del Edén original.

a) La primera de estas tramas, a la que Merchant denomina *progresiva*, se asocia con los planteamientos progresistas que consideran que, a través del trabajo y de la transformación de la naturaleza, es posible redimir no sólo a la humanidad sino también a la naturaleza que, de ser un bonancible jardín edénico, tras la caída del hombre, se degradó en selvas y desiertos agrestes¹⁸². La trama progresiva tomó fuerza a partir del siglo XVII cuando la narrativa cristiana se conjuntó con los avances científicos y tecnológicos¹⁸³ de la Revolución Científica, el capitalismo y la Ilustración Europea¹⁸⁴. Según Merchant, la narrativa progresiva "ha impulsado incontables esfuerzos del ser humano

¹⁷⁹ Merchant, Carolyn. *Reinventing Eden. The fate of Nature in Western Culture*, Nueva York: Routledge, 2005.

¹⁸⁰ Existen múltiples interpretaciones sobre el sentido último de la transgresión bíblica de Adán y Eva a la prohibición divina respecto a comer los frutos del árbol del conocimiento del bien y del mal. En algunas de estas interpretaciones se propone que comer los frutos de este árbol hace al ser humano consciente, y le confiere libre albedrío para decidir entre el bien del mal. Algunas otras lecturas equiparan esta transgresión con la de Prometeo, personaje mitológico griego, que desobedeciendo a los dioses llevó a los hombres el fuego (la luz del conocimiento). En este sentido, John Milton, en su obra *El Paraíso Perdido*, dice sobre el árbol del que comen Adán y Eva: ¡Oh planta sagrada sabia y dispensadora de sabiduría, madre de la ciencia! Ver: Wolpert, Lewis. *The Unnatural Nature of Science*, Massachusetts: Harvard University Press, 1994.

¹⁸¹ Merchant, *op. cit.*

¹⁸² *Ibid.*, pp. 11 y 12.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 6.

por recuperar el Edén, convirtiendo la naturaleza salvaje en jardines, la naturaleza «femenina» en una sociedad civilizada y las culturas indígenas en culturas modernas"¹⁸⁵.

La trama utópica progresiva de recuperación del paraíso se explicita en el final de *Adán y Eva* (Alberto Gout, 1956) cuando mientras Adán y Eva abandonan el Paraíso del que han sido expulsados, la voz narradora sentencia en *off*:

Allá va el hombre discernidor del bien y del mal. Su suerte depende de su voluntad. Si no entiende su lugar en el mundo, si en su espíritu reina la incompreensión, no será justo ni con el mismo, ni con sus semejantes, y causará calamidades guerras y dolor. La humanidad es creada para el bien. Con amor a todo lo que es bueno y con comprensión a sus semejantes, el hombre puede hacer de la tierra un paraíso.

La cámara muestra cómo Adán y Eva miran atrás el Paraíso perdido y después caminan atravesando un agreste paisaje desértico que, sin embargo, tiene el potencial de convertirse en un paraíso (Figura 35).



Figura 35. Adán y Eva se alejan del Paraíso Terrenal cruzando un agreste paisaje desértico que, sin embargo, tiene el potencial de transformarse en un paraíso. Fotograma de *Adán y Eva* (Alberto Gout, 1956).

En este mismo sentido va lo que un pescador dice a otro en la película *Bamba* (Miguel Contreras Torres, 1949): "El hombre es poca cosa para luchar contra los elementos, pero hay que ganarse el pan con riesgo de la vida. Una lucha desigual del hombre con el mar."

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 2.

Cintas documentales y de ficción como *Convirtiendo el desierto en campo florido* (Secretaría de Agricultura y Fomento, 1924), *Gigantes de piedra* (? , 1935), *Las grandes aguas* (Servando González, 1978) e *Irrigación en México* (Ignacio Miranda, 1935) son sólo algunos metrajés permeados por la utopía progresiva de recuperación del paraíso, que en consonancia con la ecoutopía metropolitana de Santos, a menudo identifica el paraíso con las grandes ciudades.

En *Del can can al mambo*, por ejemplo, a su llegada a la capital mexicana, don Susanito Llave o Truene reflexiona mientras observa la Ciudad de México desde la ventana de su hotel: "Ahí estaba México ancha y brillante a mis pies. La gran ciudad de mis sueños. La ciudad con alma." (Figura 36).



Figura 36. Don Susanito Llave o Truene frente a la gran utopía metropolitana de recuperación del paraíso que es la Ciudad de México en *Del can can al mambo*.

En la misma película, Martita, una colegiala, mantiene el siguiente diálogo con su novio Roberto:

MARTITA: Dime, Roberto. ¿Cómo es México?

ROBERTO: México es una ciudad extraordinaria, donde todo el que busca felicidad la encuentra. Ni siquiera puedes imaginarte las maravillas que esconde esa gran ciudad. Pero Martita, ¿cómo te las vas a imaginar si nunca has salido de este pueblo rascache? No mira, por un lado, el México tradicional y por el otro el México moderno. Pero hay algo, algo que distingue a México sobre todas las ciudades del mundo. ¿Sabes qué cosa es, Martita? El fantástico aire de libertad que

ahí se respira. Por eso te decía que en México es muy fácil encontrar la felicidad. Ahí donde el hombre es libre, la vida se llena de alegría y todos los temores desaparecen.

También en *Mariana, Mariana* (Alberto Isaac, 1980) se vuelve explícita la utopía progresiva de recuperación del paraíso presente en el imaginario colectivo del México de finales de los años cuarenta (momento en el que se sitúa la película), en la secuencia en que el profesor Mondragón describe a su grupo de estudiantes de primaria la manera en que imagina la vida en México 40 años en el futuro, es decir, en los años ochenta, década en que la película fue filmada y cuando ya quedaba clara la falsedad de dicha utopía:

Nosotros viviremos en ciudades limpias, sin humo, sin basura. Cada familia tendrá una casa totalmente confortable y ultramoderna. No nos faltará nada. Nosotros seremos auxiliados por las máquinas. Ellas harán todo el trabajo. Con la energía atómica, el transporte será mucho más fluido. Nosotros tenemos un futuro incomparable.

En oposición a esta postura utópica, un gran número de películas mexicanas critican la trama progresiva de recuperación del paraíso. Cintas como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) y *¿La tierra prometida? (Dulce esperanza)* (Roberto G. Rivera, 1985) (Figura 37a) lo hacen a través de la anti-utopía. La secuencia epigráfica de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) es clara en este sentido. Un narrador en *off* explica al espectador: "Las grandes ciudades modernas como Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios, hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes.". Y añade un poco más adelante: "México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal".

Otras cintas se oponen a la trama progresiva a través de la distopía. Tal es el caso de *El año de la peste* (Felipe Cazals, 1979) (Figura 37b), *Utopía 7* (Leopoldo Laborde, 1995) y *Sleep Dealer* (Alex Rivera, 2008), entre otras. En el primer caso, una epidemia resultado

de las condiciones de insalubridad de la ciudad de México produce la muerte de 350 mil personas. En una reunión de médicos con el alcalde, el doctor Sierra Genovés plantea la situación de la ciudad de México como sigue: "Cada semana, en esta ciudad, mueran aproximadamente unas 800 personas por infecciones gastrointestinales, de 500 a 700 por padecimientos cardiovasculares, una cifra parecida por males respiratorios debido al aire pútrido que se respira en esta ciudad.". Cuando el grupo de médicos y políticos se niegan a reconocer la gravedad del problema que representa la epidemia de peste, tiene lugar el siguiente diálogo:

DR. SIERRA GENOVÉS: En la época del emperador Justiniano, una pandemia como esta acabó con la mitad de la población de aquel entonces: 100 millones de muertos.

DR. ZAVALA: Las condiciones sanitarias hoy en día son absolutamente distintas.

DR. SIERRA GENOVÉS: Sí, son peores, y el crecimiento de la población hace mucho más fácil el contagio.



Figura 37. Carteles de a) *El año de la peste* y b) *¿La tierra prometida?* (*Dulce esperanza*), filmes críticos de la utopía metropolitana vinculada a la trama progresiva de recuperación del paraíso.



Figura 38. Las condiciones insalubres de la ciudad de México en fotogramas de *El año de la peste*.

b) La segunda trama, que la autora llama *declinante*, constituye justamente la contranarrativa de la trama progresiva de la recuperación del Edén. Esta narrativa se configura a partir de los movimientos románticos y conservacionistas del siglo XIX y las narrativas de crisis ambiental de finales del siglo XX. La trama declinante se vincula con las corrientes ambientalistas y ecofeministas que consideran que la humanidad y la naturaleza han sufrido una lenta degradación desde un pasado prehistórico de armonía en que la relación ser humano - naturaleza y la relación entre hombres y mujeres era igualitaria. Esta narrativa plantea que es posible recuperar la condición edénica perdida revirtiendo las relaciones inequitativas entre géneros y entre los seres humanos y el entorno.

Esta trama, que se empata con la utopía edénica tipificada por Santos, tiene su expresión, aunque sin las reivindicaciones feministas, en películas mexicanas como *La edad de piedra* (René Cardona, 1964), *Tiburoneros* (Luis Alcoriza, 1963), *La isla de las*

mujeres (Rafael Baledón, 1953), *El rey de los gorilas (El simio blanco)* (René Cardona Jr., 1974) y *La Isla Encantada (Robinson Crusoe y Viernes en la Isla Encantada)* (René Cardona Jr., 1973). En todas estas cintas, los protagonistas buscan permanecer en o expresan su deseo de regresar a lugares edénicos asociados a la naturaleza originaria o intocada.

En *La edad de piedra*, Viruta y Capulina viajan en el tiempo hasta la prehistoria con la misión de encontrar un mineral. Cuando finalmente lo encuentran y pueden volver al presente, se enteran por televisión de los estragos ocasionados por la guerra moderna. Entonces deciden regresar a la Edad de Piedra y tiene lugar el siguiente diálogo:

CAPULINA: En la Edad de Piedra la vida era más tranquila, ¿verdad?
VIRUTA: ¡Ni comparación! Había uno que otro monstruito pero...
CAPULINA: Ni bombas atómicas, ni nada.

Lo mismo ocurre en *La Isla Encantada (Robinson Crusoe y Viernes en la Isla Encantada)*, cuando Robinson es finalmente rescatado reflexiona para sí mientras se aleja de la isla rumbo a la civilización: "Yo también sentía una enorme tristeza. Iba en busca de lo que yo creía era la libertad, sin darme cabal cuenta que eso era lo que yo perdía en el momento de alejarme de mi isla, el 19 de diciembre de 1686. Pero le prometí a Viernes que regresaríamos algún día [...]. Ambos filmes son ejemplos de la trama regresiva.

Con esto concluimos un panorama general y preliminar de los imaginarios de la naturaleza, las posturas éticas medioambientales y las ecoutopías en el cine mexicano, se hace ahora necesario contextualizar históricamente en términos económicos, sociopolíticos, culturales y ambientales el periodo comprendido entre 1954 y 1974, pues fue en este lapso temporal que se produjeron las tres películas mexicanas que conforman el *corpus* de esta investigación y que se analizarán a profundidad en función de las categorías aquí planteadas.

SEGUNDA PARTE

INTRODUCCIÓN

Marchemos agraristas a los campos
a sembrar la semilla del progreso.
Marchemos siempre unidos, sin tropiezo,
laborando por la paz de la nación.

Corrido del agrarista (Roberto Blanco Moheno)
cantado durante la secuencia de créditos de
Y Dios la llamó Tierra (Carlos Toussaint, 1961)

Triquitrán, hombre prehistórico, aparece sentado frente a un escritorio repleto de libros. Sostiene en sus manos un periódico y lee algunas palabras en voz alta. Entra a la habitación Yolanda, quien se dedicó a "civilizarlo", enseñándole a leer y a comportarse en sociedad, después de que una expedición arqueológica lo encontrara en una cueva donde llevaba dormido diez mil años. Se entabla el siguiente diálogo entre ellos:

YOLANDA: ¿Leyendo?

TRIQUITRÁN: Leyendo, pero ya casi ni quiero. Puros crímenes, guerras, la bomba atómica, más bomba atómica... Es todo lo que traen los periódicos.

YOLANDA: Bueno, ¿y tú qué opinas sobre esto?

TRIQUITRÁN: Yo opino que hace diez mil años no éramos tan brutos.

Se trata de una secuencia de *El bello durmiente*, película en que cristaliza el imaginario salvaje de la naturaleza, el mito del buen salvaje y el planteamiento utópico del regreso a una suerte de condición paradisiaca prehistórica. La referencia a la situación política y social prevaleciente a inicios de los años cincuentas (crímenes, guerras, bomba atómica) en contraste con una condición prehistórica asociada a un estado originario de naturaleza caracterizado por la paz configura una crítica a la utopía de la modernidad. Este discurso crítico de la modernidad y el progreso comenzó a tener eco en México desde principios de los años cincuentas en el contexto, a nivel nacional, de la industrialización del país y, a nivel internacional, de la carrera armamentista de la Guerra Fría.

Este ejemplo evidencia la necesidad y la importancia de la contextualización histórica del análisis fílmico. De modo que, para efectos de esta investigación, resulta indispensable responder a la pregunta: ¿cuál es el contexto social, político, económico e incluso medioambiental en el que se produjeron y exhibieron *Sombra verde*, *Viento negro* y *El cambio*?

Este capítulo comienza precisamente con un análisis histórico contextual general del periodo comprendido entre 1954 y 1974, por ser este el momento en que se produjeron y exhibieron las películas que integran el *corpus* de esta investigación. Dicho análisis se pone en relación con la historia del cine mexicano correspondiente al periodo. En una segunda parte, el capítulo presenta una revisión monográfica de las películas mexicanas llamadas "verdes" que, a partir de 1971, abordaron temas ambientales de manera explícita; así como de los festivales especializados que, a partir del año 2009, se han convertido en plataforma de exhibición de este tipo de cintas en nuestro país.

3.1 Contexto histórico de la producción fílmica nacional (1954-1974)

El periodo comprendido entre 1940 y 1970 se caracterizó, según Aboites Aguilar, por grandes cambios en la sociedad mexicana, de los cuales "el más significativo fue sin duda el (del) tránsito de una sociedad agraria a una sociedad urbana."¹⁸⁶ Puesto que esta dramática transformación debió significar cambios en los imaginarios de la naturaleza que luego permearían en el cine mexicano, resulta necesario revisar más a detalle los procesos sociopolíticos, económicos y ambientales que enmarcaron el paso de lo agrario a lo urbano en nuestro país.

¹⁸⁶ Aboites Aguilar, Luis. "El último tramo, 1929-2000", en: *Nueva Historia Mínima de México*, Ciudad de México: Colegio de México, 2013, 262–302, p. 262.

En lo político, las tres décadas entre 1940 y 1970 significaron la consolidación del pacto que dio lugar al régimen presidencialista y autoritario que afianzó en el poder al partido oficial, el Revolucionario Institucional (PRI), a través de "la negociación, pero también de la represión" de movimientos agrarios y obreros.¹⁸⁷ Durante este periodo, la plenipotenciaria embestidura presidencial recayó primero en el veracruzano Miguel Alemán Valdés (1946-1952), luego en el también veracruzano Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), en el mexiquense Adolfo López Mateos (1958-1964), en el poblano Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) y, finalmente, en Luis Echeverría Álvarez (1970-1976).

En lo económico, entre 1940 y 1958, la estabilidad y el crecimiento del país fueron promovidos por una estrategia de industrialización favorecedora del mercado interno, que se conoció como *sustitución de importaciones*.¹⁸⁸ De 1958 a 1970, durante el llamado *desarrollo estabilizador*, "la economía creció a altas tasas con estabilidad de precios o baja inflación"¹⁸⁹, lo que dio origen a la idea de que México vivía "un verdadero milagro económico".¹⁹⁰

Durante estos años de relativa prosperidad económica basada en el impulso a la industria y los servicios, las actividades agrarias y mineras se vieron paulatina, pero sostenidamente relegadas a un segundo plano.¹⁹¹ Según Aboites Aguilar, a la industrialización siguió la urbanización, pues "el gobierno y en general los sectores sociales más influyentes de la opinión pública estaban convencidos de que el futuro de la nación residía ya no en el campo sino en las ciudades en donde se hallaban las nuevas

¹⁸⁷ *Idem*.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 271.

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 276 y 277.

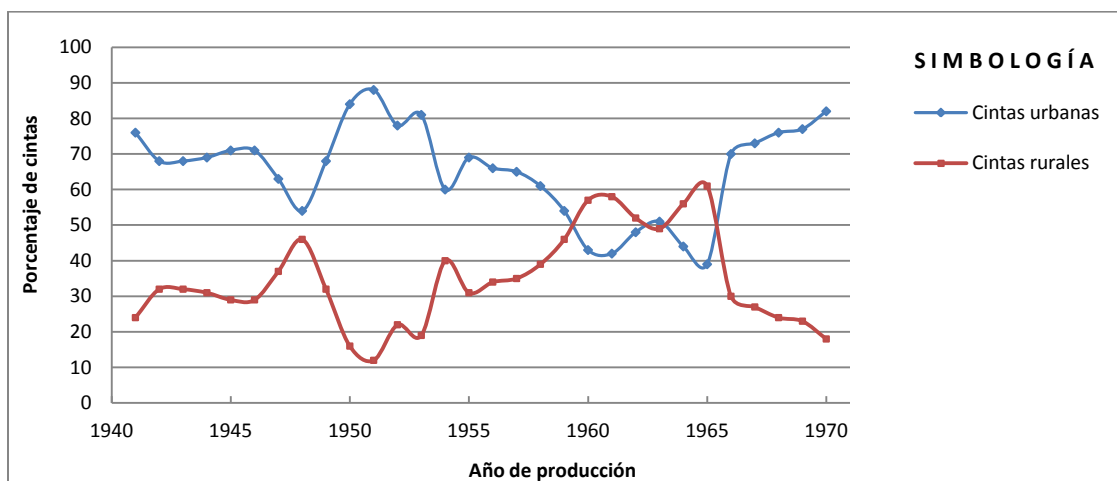
¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 276.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 262.

industrias"¹⁹². De 1940 a 1970, el abandono del campo y los mejores salarios y servicios que ofrecían las urbes fomentaron un fuerte flujo migratorio del campo a las ciudades que favoreció un acelerado crecimiento de la población urbana.¹⁹³

Esta tendencia urbanizadora se reflejó en las pantallas cinematográficas, tal y como lo muestra la Gráfica 1, elaborada a partir de la información estadística reportada por Emilio García Riera respecto al porcentaje de lo que el autor tipifica como cintas urbanas y rurales producidas anualmente en México entre 1941 y 1970¹⁹⁴.

Gráfica 1. Porcentaje de cintas rurales y urbanas producidas en México entre 1941 y 1970. Elaborada con base en García Riera¹⁹⁵.



Como puede observarse, 1948 marcó un punto de inflexión en la tendencia de la industria fílmica mexicana. A partir de ese año, y coincidiendo con el movimiento de migración del campo a las ciudades que estaba ocurriendo en el país, las películas mexicanas de ficción con temáticas urbanas mostraron una marcada tendencia a la alza,

¹⁹² *Ibid.*, p. 274.

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 275 y 276.

¹⁹⁴ García Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, Ciudad de México: Ediciones Mapa, 2002.

¹⁹⁵ *Idem.*

que alcanzó su punto máximo en 1951. Dicho en otras palabras, el cine mexicano vivió su propio proceso de urbanización a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta.

Desde 1951, sin embargo, el cine urbano comenzó un rápido descenso que dio pie a un primer repunte del cine rural en 1954, año en el que se estrenó *Sombra verde*. El periodo entre 1955 y 1959 se caracterizó por un sostenido incremento en el porcentaje de películas mexicanas de carácter rural, pero no fue sino hasta 1960 que, por primera vez en la historia del cine mexicano, las cintas rurales sobrepasaron en número a las urbanas.

Durante el siguiente lustro, el porcentaje de producciones de carácter rural siguió incrementándose hasta que alcanzó su máximo pico en el año de 1965. *Viento negro* es un ejemplo del cine de estos años. Tras el máximo histórico alcanzado en 1965, las producciones rurales cayeron aceleradamente y las películas de carácter urbano comenzaron a incrementarse de manera constante de nueva cuenta.¹⁹⁶

Pero, ¿por qué si el proceso de urbanización se extendió de 1940 a 1970, la tendencia ascendente en la producción de cintas urbanas se mantuvo hasta principios de los cincuenta y luego decayó?, ¿por qué se alcanzó un máximo de cintas rurales durante este periodo urbanizador?

Para responder a estas preguntas es primero importante apuntar que la tipología de García Riera no permite distinguir si las películas contabilizadas tienen una postura positiva o negativa frente a lo urbano o lo rural, independientemente que sus tramas se desarrollen en esos ambientes. Una película urbana, no necesariamente exalta la utopía

¹⁹⁶ La otra película consideradas en este estudio, *El cambio*, tuvo su estreno después del último año que García Riera registra para la comparación porcentual entre cintas urbanas y rurales, esto es, 1970.

metropolitana que se fundamente en un imaginario funcional de la naturaleza. De hecho, gran parte de las películas mexicanas ambientadas en un medio urbano tienen una postura ambivalente: por un lado expresan una atracción por la ciudad y su promesa de modernidad, pero por otro muestran rechazo o miedo a la urbe corruptora y despiadada. Lo mismo puede decirse de las películas ambientadas en la rural: mientras que algunas enaltecen, desde un imaginario arcádico de la naturaleza, la vida campirana - especialmente las producciones anteriores a 1959-, otras -producidas a partir de la segunda mitad de los años cincuenta- la desmitifican, complejizan o muestran su lado siniestro. De este modo, una mayor producción de películas urbanas o rurales no implica una automática adhesión a un imaginario funcional o arcádico, o a una ecoutopía metropolitana o edénica. Así, para aventurar algunas otras ideas alrededor del comportamiento de la producción cinematográfica mexicana que se muestra en la Gráfica 1 es preciso continuar con la revisión contextual.

A la rápida migración hacia las ciudades, ocurrida durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, se sumó el desarrollo de una amplia clase media urbana que se nutrió de la prosperidad económica¹⁹⁷. Puesto, que sólo una parte de la población se benefició de la movilidad social y la bonanza económica, empezaron a formarse enormes cinturones urbanos de pobreza, mientras la población del campo

¹⁹⁷ Aboites Aguilar, *op. cit.*, pp. 281 y 282.

permaneció en el abandono y la miseria¹⁹⁸. A este respecto Simonian¹⁹⁹ apunta que, ya a principios de los años cincuenta, Gonzalo Blanco Macías²⁰⁰ advertía que:

El crecimiento de la población y la urbanización intensificaron las necesidades de la población para la soledad y la amplitud de los lugares silvestres, pero las mismas fuerzas que hacían esencial lo salvaje para el bienestar físico y mental de la gente lo estaban llevando también a su ruina.

Esto sugiere que tras un primer momento de euforia por la modernización industrial y urbanizadora que se reflejó en el incremento del cine urbano a principios de los años cincuenta, la sociedad mexicana (o al menos una parte de ésta) comenzó a cuestionar este modelo de desarrollo, lo que se tradujo en cintas urbanas que muchas veces mostraban una abierta desconfianza respecto a la utopía metropolitana de la modernidad o cintas rurales que adoptaron una postura más bien nostálgica respecto a la naturaleza, a la cual se añoraba regresar. Pero, ¿qué tipo de naturaleza añoraba el cine de nuestro país?, ¿la naturaleza arcádica o la salvaje?

La tipología planteada por García Riera es insuficiente para dar respuesta a estas preguntas, pues enmascara distintos imaginarios de la naturaleza bajo el rubro de lo rural, que engloba tanto al imaginario arcádico de la naturaleza como al imaginario salvaje.

El desglose de estos imaginarios y una rápida revisión del *Índice general del cine mexicano*²⁰¹ permitió apuntar, por ejemplo, que en la década de los cuarenta y cincuenta la gran cantidad de películas "rurales" producidas encubren un considerable número de películas situadas en lugares tropicales, costeros y selváticos en que se hace presente el imaginario salvaje de la naturaleza asociado a la figura arquetípica de la mujer pasional,

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ Simonian, Lane. *La defensa de la tierra del jaguar*, Ciudad de México: SEMARNAP / CONABIO / IMERNAR, 1999, p. 169.

²⁰⁰ Cofundador del grupo *Amigos de la Tierra* (1951) y editor de la revista *Suelo y Agua*.

²⁰¹ Viñas, Moisés. *op. cit.*

seductora y muchas veces fatal²⁰². Aparecen así títulos como *Allá en el trópico* (Fernando de Fuentes, 1940), *La reina del trópico* (Raúl de Anda, 1946), *La rosa del Caribe* (José Benavides hijo, 1946), *Embrujo antillano* (Geza P. Polaty y Juan Orol, 1947), *La Venus de fuego* (Jaime Salvador, 1948), *Tania, la bella salvaje* (Juan Orol, 1948), *Delirio tropical* (Miguel Morayta, 1952), *María del mar* (Fernando Soler, 1952), *Caribeña* (José Baviera, 1952), *La diosa de Tahití* (Juan Orol, 1952), *La isla de las mujeres* (Rafael Baledón, 1953), *Zonga, el ángel diabólico* (Juan Orol, 1957). Otros títulos de la época asocian, por su parte, el imaginario salvaje de la naturaleza con las pasiones humanas. Ejemplo de ello son *Tormenta en la cumbre* (Julián Soler, 1943), *Después de la tormenta* (Roberto Gavaldón, 1955), *Tierra de pasiones* (Julián Soler, 1943) y *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes, 1945).

Por otro lado, este desglose permite también plantear que si bien durante los treinta, cuarenta y la primera mitad de la década de los años cincuenta predomina una nostalgia por lo arcádico con títulos como *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), *Nobleza ranchera* (Alfredo del Diestro, 1938), *Las cuatro milpas* (Ramón Pereda, 1937), *Bajo el cielo de México* (Fernando de Fuentes, 1937), *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1943), *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944) y *Los hijos de Rancho Grande* (Juan Bustillo Oro, 1956); a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta, y especialmente entre 1960 y 1965, periodo en que se da un despunte en el número las películas "rurales", se estrenan un gran número de películas que corresponden más bien a

²⁰² Otro buen número de películas asocian el imaginario arcádico del México rural con el arquetipo femenino de la mujer buena, pura y sencilla. Sobresalen títulos que asocian a la mujer campirana con el motivo de la flor: *La rosa de Xochimilco* (Carlos Véjar hijo, 1940), *Flor silvestre* (Emilio Fernández, 1943), *Flor de durazno* (Miguel Zacarías, 1945), *Flor de durazno* (Emilio Gómez Muriel, 1970).

un imaginario salvaje de la naturaleza, al tratarse principalmente de: 1) *Westerns*²⁰³ protagonizados por justicieros que se refugian en las agrestes serranías del país en cintas como *El tigre enmascarado* (Zacarías Gómez Urquiza, 1951), *El lobo solitario* (Vicente Oraná, 1952), *La justicia del gavilán vengador* (Jaime Salvador, 1957), *El halcón solitario* (Zacarías Gómez Urquiza, 1964) y *La ley del gavilán* (Jaime Salvador, 1968) o 2) de películas de aventuras, ciencia ficción o terror que tienen lugar en sitios remotos (selvas, montañas, bosques, cavernas), "intocados" y de exuberante vegetación y vida animal. Algunas cintas de este tipo son: *El tesoro de la Isla de Pinos* (Vicente Oraná, 1956), *800 leguas por el Amazonas* (Emilio Gómez Muriel, 1959), *Barú, el hombre de la selva* (Vicente Oraná, 1962), *El mundo salvaje de Barú* (Vicente Oraná, 1962), *Yanko, el guardián de la selva* (Carlos Falomir, 1963), *Aventura al centro de la Tierra* (Alfredo B. Crevenna, 1965) y *La isla de los dinosaurios* (Rafael Portillo, 1967).

Así, el imaginario de la naturaleza salvaje parece presentarse con mayor fuerza a partir de los años sesenta, cuando, por otra parte, el cine propiamente rural comienza a ser más crítico de la provincia mexicana y se aparta del imaginario arcádico con títulos como: *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, 1965), *Tiempo de morir* (Arturo Ripstein, 1966), *Canoa* (Felipe Cazals, 1976) y *Cascabel* (Raúl Araiza, 1977). Para la segunda mitad de la década de los años sesenta la transformación de un país rural en un país centrado en lo urbano y con un campo en el abandono parecía ya irreversible. En el

²⁰³ De acuerdo con García Riera "el predominio del cine de ambiente rural, ya claro en 1965, se debía al gran número de *westerns* baratones filmados en partes a aire libre de los estudios. De 1962 a 1965 fueron una veintena los *westerns* anuales, realizados muchos de ellos como «series» en los estudios América. Ver: García Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997, op. cit.*, p. 243.

cine se reflejo esta transformación cuando las películas urbanas volvieron a sobrepasar a las rurales.

Ahora bien, es precisamente durante la década de los sesenta que el sistema político, económico y social mexicano comienza a entrar en crisis. Las devaluaciones y eventos inflacionarios de finales de la década pusieron en evidencia la fragilidad del tan cantado "milagro mexicano". La marcada desigualdad social tuvo como consecuencia la aparición de un cada vez mayor número de movimientos obreros, campesinos y estudiantiles contrarios a las políticas estatales, a los que el gobierno respondió con medidas represivas que culminaron en el encarcelamiento de dirigentes opositores y la matanza estudiantil del 2 de octubre. Todo ello significó un desgaste de la clase política, en especial de la figura presidencial.

Pero los años sesenta también se caracterizaron por una crisis medioambiental en todo el mundo. En México ya se habían comenzado a sentir las consecuencias ambientales de la tala de los bosques, la ganadería extensiva, la erosión del suelo, la contaminación del agua y el uso de plaguicidas tóxicos como parte de la llamada Revolución Verde, pero los gobiernos se negaron a renunciar a su política industrializadora, por lo que los problemas medioambientales no fueron incluidos en la agenda gubernamental sino, y sólo a regañadientes, hasta la década de los años setenta²⁰⁴. Cabe, pues, preguntarse qué impacto tuvieron el ambientalismo y la nueva conciencia ecológica en el cine mexicano. Buscaremos responder a tal cuestión en el siguiente subcapítulo, en el que se hace una

²⁰⁴ Simonian, *op. cit.*

revisión monográfica de las películas con temas medioambientales que se han producido en México.

3.2 Cine mexicano medioambiental y festivales especializados

El ecologismo, ambientalismo o pensamiento ambientalista surge en el seno de la narrativa regresiva de recuperación de El Paraíso. De hecho, los antecedentes directos del pensamiento ambientalista moderno se encuentran en el ya mencionado Romanticismo, corriente filosófica y literaria surgida a finales del siglo XIX, que se contraponía a la idea de la Revolución Industrial del sometimiento de la naturaleza al progreso tecnológico y económico.

El pensamiento ambientalista moderno apareció en los años 60 del siglo XX, cuando la manera sistémica de entender la naturaleza de la ciencia ecológica convergió con la preocupación mundial suscitada por los primeros signos de crisis ambiental global, producto de la contaminación del agua y del aire, y del escándalo por los efectos de la radicación y los insecticidas sobre la salud. En este sentido, la publicación en 1962 del libro *Silent Spring* en el que Rachel Carson advertía sobre los peligros del uso del DDT, la celebración en 1970 del Primer Día de la Tierra²⁰⁵ y la creación en 1972 del Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA) marcan el surgimiento del pensamiento ambientalista, que abre el debate sobre las causas de la crisis ambiental. Mientras estudiosos como Lynn White Jr., en su artículo "The Historical Roots of our Ecologic Crisis"²⁰⁶, planteaban que el antropocentrismo cristiano era responsable de la

²⁰⁵ Peregrín, Fernando. "El pensamiento ecológico I. Ciencia, ética, estética y mitología", en *Tercera cultura*, 2011:1–22, p. 16.

²⁰⁶ White Jr., Lynn. "The Historical Roots of Our Ecologic Crisis", en *Science*, 1967, 155(3767):1203–1207.

debacle ambiental; otros postulaban que a éste factor debían sumarse los fenómenos del capitalismo, la industrialización, el colonialismo, la urbanización, la explosión demográfica, y el desarrollo científico y tecnológico²⁰⁷.

Como ya se mencionó arriba, aunque en México los primeros indicios de crisis ambiental se comenzaron a sentir incluso antes de los años sesenta, el gobierno se negó a reconocerlos pues comprometían su proyecto de desarrollo industrializador. No fue sino hasta los años setenta que se comenzó a abordar la problemática ambiental en las esferas de gobierno.

En el cine mexicano, el tema no fue tratado explícitamente sino también hasta inicios de la década de los setenta. Hasta donde nos ha sido posible registrar, *El cambio*, una producción universitaria (UNAM), parece ser el primer largometraje de ficción en la historia del cine mexicano con una abierta preocupación medioambiental. *El cambio* inaugura, pues, el género del cine ambientalista o cine "verde" en México. Resulta significativo que haya sido a través de una cinta independiente que las preocupaciones medioambientales irrumpieran en el panorama cinematográfico de nuestro país. Dedicaremos todo un capítulo al análisis de este filme.

Durante la segunda mitad de la década de los años setenta hicieron su aparición documentales independientes que abordaban problemas medioambientales específicos. Por ejemplo, el cortometraje *Valle de México* (Rubén Gámez, 1976) examina diversas problemáticas de la ciudad de México y sus alrededores, incluyendo el asunto de la

²⁰⁷ Merchant, Carolyn. *op. cit.*, p. 4.

contaminación; mientras que el cortometraje *Erosión* (Alfredo Joskowicz, 1976) se centra en la tala desmedida de árboles que lleva a la degradación de los suelos.

En 1978, se estrenó internacionalmente el largometraje de ficción *Las abejas* (*The bees / Abejas asesinas*) (Alfredo Zacarías, 1978), una coproducción entre México y Estados Unidos, en que enjambres de abejas asesinas atacan Nueva York y lanzan un ultimátum a la Organización de la Naciones Unidas (ONU): si los seres humanos no dejan de destruir el planeta, las abejas se verán forzadas eliminarlos de la faz de la Tierra (Figura 39). Muy posiblemente, *Las abejas* sea la primera producción comercial con participación mexicana que incursionó en temas medioambientalistas. En 1979, Carlos Mendoza realizó *Chapopote* (*Historia de petróleo, derroche y mugre*), medimetro documental que no tuvo estreno comercial, y que versa sobre la corrupción gremial, la mala administración y los daños ecológicos provocados por el auge petrolero lopezportillista (Figura 40).



Figura 39. Las abejas invaden la ciudad y buscan destruir a los seres humanos para evitar que estos acaben con el planeta en *Las abejas* (*The bees / Abejas asesinas*).

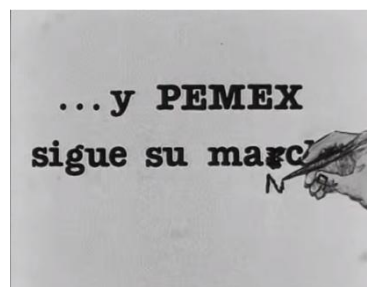
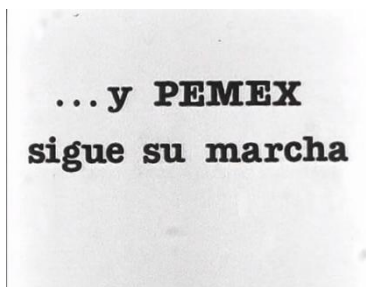


Figura 40. Fotogramas de *Chapopote (Historia de petróleo, derroche y mugre)* (Carlos Mendoza, 1979), documental que utiliza la ironía como recurso didáctico para mover a la consciencia ecológica. En las imágenes se ve como el rótulo "... y PEMEX sigue su marcha" es cambiado por un "... y PEMEX sigue su mancha".

A inicios de la década de los ochenta, se estrenó *En el país de los pies ligeros (Niño rarámuri)* (Marcela Fernández Violante, 1980), película que, teniendo como protagonista a un niño, aborda el problema de la tala ilegal de los bosques. Ese mismo año, México coprodujo con España e Italia *La invasión de zombies atómicos* (Umberto Lenzi, 1980) que presenta una ciudad en la que como consecuencia de la contaminación producida por una fuga de gas radioactivo hay una invasión de hordas de zombies. Al siguiente año, apareció *Patricio* (José Luis García Agraz, 1981), cinta independiente rodada en 16mm en que un pato sufre las consecuencias de la contaminación ambiental, y que recibió en 1983 el premio Ariel al Mejor Cortometraje de Ficción. Por esas fechas, se realizó también el documental independiente *Laguna de dos tiempos* (Eduardo Maldonado, 1983), que muestra la relación entre la industrialización explotadora de los trabajadores, la pobreza, la destrucción ecológica y la contaminación de la Laguna de Ostión en Veracruz (Figura 41).



Figura 41. Dos fotogramas de *Laguna de dos tiempos*.

Durante la segunda mitad de la década de los años ochenta, son ejemplos de películas con preocupaciones ambientales: *El ataque de los pájaros (Birds of Prey / Beaks:*

The Movie) (René Cardona h., 1986) (Figura 43a), versión a la mexicana de la hitchcockiana *Los pájaros* (1963), en la que las aves atacan a los seres humanos pero como consecuencia de la contaminación ambiental; *Tejiendo mar y viento. La vida de una familia Ikood* (Teófila Palafox y Luis Lupone, 1987), mediodmetraje en superocho que inaugura el cine mexicano comunitario y que es representativo de las posturas ambientalistas que defienden el rescate y regreso a las prácticas de las comunidades tradicionales en lo que se refiere a su manera de relacionarse con el medio; y *Días difíciles* (Alejandro Pelayo, 1988), en la que se muestran fábricas químicas contaminantes, cuyas emanaciones provocan problemas de salud a los niños de una región²⁰⁸.

Ya en la década de los años noventa, sobresalen por su referencia explícita a problemáticas ambientales películas como: *Keiko en peligro* (René Cardona, 1990), en la que unos extraterrestres depositan una orca en los mares de la Tierra mientras limpian la contaminación de su planeta y *Marea suave* (Juan Manuel Domínguez González, 1991), sobre el asesinato de un oceanógrafo que descubre que una fábrica de fertilizantes está contaminando una bahía. Además, en 16 mm se realizó el cortometraje *A propósito del humo, la contaminación y esas cosas* (Ángeles Sánchez y Claudio Valdez Kuri, 1992). El año siguiente se estrenó *Hoy no circula* (Rafael Montero, 1993) (Figura 43b), largometraje de

²⁰⁸ Precisamente durante la década ochentas, las preocupaciones medioambientales comenzaron a extenderse a otros ámbitos culturales: un grupo de intelectuales y artistas conocido como el Grupo de los 100, que incluía entre sus filas a personalidades como José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Luis Buñuel, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Homero Ardijs, Vicente Rojo y Francisco Toledo, hizo pública su preocupación por la contaminación del aire en la ciudad capital (Ver: Anderson, *op. cit.*, p. 100); sonó fuerte en la radio mexicana la canción ambientalista "Salvemos al mundo" (1982), interpretada por el grupo argentino Natura; apareció el programa infantil *Odisea Burbujas* (1979-1984), cuyo villano, El Ecoloco, tenía como misión maligna contaminar, ensuciar y convertirlo todo en un basurero; y se transmitieron campañas de concientización ecológica en radio y televisión como la muy famosa *¡Amanda, ciérrale!* (1984), que promovía el ahorro de agua.

ficción que retrata las consecuencias en la vida cotidiana de los capitalinos tras la implementación del Programa Hoy No Circula que buscaba reducir las emisiones vehiculares contaminantes en el Distrito Federal. Ese mismo año se exhibió en el Festival Internacional de Artes Europalia la cápsula *Ecología y grupos étnicos* (Eduardo Barrón y Óscar Pastor Ojeda, 1993) sobre las repercusiones de la destrucción ecosistémica en las comunidades indígenas.

Ejemplos de películas mexicanas pro-ambientalistas de mediados de los años noventa son: *Una maestra con ángel* (Juan Antonio de la Riva, 1994) (Figura 43c), filme en el que los protagonistas se enfrentan a los talamontes ilegales de los bosques que sirven como refugio invernal a la mariposa monarca; *Huicholes y plaguicidas* (Patricia Díaz Romo, 1994), documental sobre la lucha huichola contra el uso agrícola de dichas sustancias; y *Las aguas del mal* (Eduardo González Ibarra, 1994) sobre la muerte masiva de aves como consecuencia de la contaminación del agua en la presa de Silva, en San Francisco del Rincón. Mención especial merece la cinta independiente de ciencia ficción *Utopía 7* (Leopoldo Laborde, 1995) que presenta una ciudad de México devastada por una catástrofe ecológica y que culmina cuando una rebelión de niños triunfa y comienza a resurgir la vida vegetal en el planeta (Figura 44). También destaca el mediometraje de Carlos García Aguilar, *El señor de los cuatro costados* (1995), que plantea los principales problemas ambientales que enfrentan los pobladores de Cofre del Perote ante el mal manejo de los bosques, el agua y los suelos.



Figura 42. Fotogramas de *Huicholes y plaguicidas* (Patricia Díaz Romo, 1994)

A finales de la década de los años noventa aparecieron obras como: *El retorno del Berrendo* (Eduardo Herrera, 1998), sobre la amenaza de extinción a ésta especie; *Guía Toó. Montaña poderosa* (Crisanto Montaña, 1998) que muestra la relación entre los campesinos zapotecos y el bosque de niebla; *Los Tuxtlas, riqueza natural* (Pedro Sierra Romero, 1998) sobre dicha Reserva de la Biósfera; *En un claroscuro de la luna* (Sergio Olhovich, 1999), cinta en la que un ecologista es asesinado por voraces perforadores de pozos petroleros que ven en su labor pro-ambientalista una amenaza a sus actividades extractivas; y el documental *Tu basura es mi riqueza* (Rocío Salas, 1999), que reflexiona sobre el impacto del manejo inadecuado de residuos sólidos. Al último año del siglo XX corresponden también los títulos: *Atrévete. Lugar: Benito Juárez Lachatao, Oaxaca* (Verónica Arlet Victoria Velasco, 1999), *Cosecha de agua* (Haidé Jiménez Martínez, Abigail Juárez Rivero, Arturo Vieira Flores y Mónica Villalobos González, 1999), *Maíz transgénico* (Marco A. Díaz León, 1999) y *Museo del Desierto: "Rocas y minerales"* (Judith Alanis Figueroa, 1999).



Figura 43. Carteles de películas mexicanas con temática medioambiental. a) Versión para Estados Unidos del Cartel de *El ataque de los pájaros*, b) la caótica ciudad de México en el cartel de *Hoy no circula* y c) la icónica mariposa monarca en el cartel de *Una maestra con ángel*.



Figura 44. Fotogramas de *Utopía 7*. a) La ciudad distópica controlada por la supercomputadora *Utopía 7*. b) Las nubes negras que cubrían la ciudad se disipan cuando la supercomputadora es destruida. c) Tras la explosión de la supercomputadora brilla nuevamente el sol y la vida vegetal renace.

Con el cambio de siglo se incrementó el número de producciones con temática ambientalista. Se realizaron documentales como: *Patsecuaru: El lugar de la negrura* (César Ramírez, 2000) sobre los daños ecológicos en el lago de Pátzcuaro; *Los Aires y los aguafiestas de Tejalpa, Morelos* (Gregory Berger, Víctor Hugo Sánchez, Esteban Pinedas, Estela Kempis y Efraín Santa Cruz, 2000), que aborda el problema de la contaminación industrial del aire en el pueblo de Tejalpa; y *Voces del monte. Experiencias comunitarias para el manejo sustentable de los bosques* (Marco Antonio Díaz León y Grupo Estudios Ambientales A.C., 2000). Además, se produjeron, entre otros, los cortometrajes: *Defender los bosques: La lucha de los campesinos ecologistas de Guerrero* (Carlos Efraín Pérez Rojas

y Alejandro Halkin, 2000), *Ecología* (María Luisa Virginia Oropeza Sainz, 2000) y *El manglar* (Óscar Jiménez, Aurelio Pámanes y Rubén Silva, 2000).

Destacan también en esta primera década del siglo, el cortometraje *Fogón de barro sin humo. ¡Una alternativa para reducir el consumo de leña!* (José Luis Martínez y Roberto Menéndez, 2001); *Wakan Tanka. El gran espíritu permanente y estable* (Marco Antonio Díaz León, 2001); y los documentales *Basurero tóxico en territorio Pápago* (Nicolás Défossé 2006), respecto a la lucha del pueblo Quitova para evitar la instalación de un vertedero de desechos nucleares en su territorio; *Voces de la selva* (Noé Pineda Arredondo, 2006), en el que se presentan las tensiones entre desarrollo y conservación alrededor de la Selva Lacandona; *13 pueblos en defensa del aire, el agua y la tierra* (Francesco Taboada Tabone, 2008); y *Pueblos unidos* (Felipe Casanova, 2008), estos dos últimos sobre la lucha de distintas comunidades contra la contaminación.



Figura 45. Fotogramas de *En un claroscuro de la luna* (Sergio Olhovich, 1999) y *Wakan Tanka. El gran espíritu permanente y estable* (Marco Antonio Díaz León, 2001).

La creciente producción de cine medioambientalista culminó con el surgimiento de festivales especializados en este tema que, a su vez, fomentaron un exponencial incremento en la producción de materiales audiovisuales verdes, en especial de cortometrajes. Así, en el año de 2009, México se convirtió en sede del *Festival*

Internacional de Cine del Medio Ambiente, cuya versión en nuestro país recibió el nombre de *Cinema Planeta, Festival Internacional de Cine del Medio Ambiente de México (FICMA MX)*²⁰⁹. Realizado con apoyo del Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA) el FICMA MX ha tenido en nuestro país diez ediciones, durante las cuales se han exhibido 61 cortometrajes y siete largometrajes mexicanos con temática medioambiental (Tabla 2).

Tabla 2. Número de cortometrajes y largometrajes mexicanos exhibidos en el FICMA MX de 2009 al 2017.

AÑO	NÚMERO DE CORTOMETRAJES MEXICANOS EXHIBIDOS	NÚMERO DE LARGOMETRAJES MEXICANOS EXHIBIDOS
2009	0	2
2010	1	1
2011	2	1
2012	29	1
2013	2	0
2014	0	1
2015	15	0
2016	4	1
2017	8	0
Total	61	7

Del 2009 al 2018, han sido premiados por *Cinema Planeta, Festival Internacional de Cine y Medio Ambiente de México* (Figura 46a) siete documentales mexicanos: *Flores en el desierto* (José Álvarez, 2009), coproducción con Estados Unidos ganadora del Premio Kodak al Mejor Documental Latinoamericano (2011); *No hay lugar lejano* (Michelle Ibaven, 2012) acreedor del Premio al Mejor Documental Internacional y al Premio del Público (2013); *Sunú* (Teresa Camou Guerrero, 2015), ganador del Premio al Mejor Documental Internacional; *Las aventuras de Itzel y Sonia: en busca de los guardianes del agua* (Fernando Rivero, 2015), Premio al Mejor Tratamiento Más Original a un Tema

²⁰⁹ El FICMA MX se desprende del Festival Internacional de Cine del Medio Ambiente de Barcelona inaugurado en 1993 y considerado el primer festival internacional de cine medioambiental.

Ambiental (2016); *Artemio* (Sandra Luz López Barroso, 2017), ganador del Premio "Eugenio Polgovsky" al Mejor Documental Mexicano (2018); *Rush Hour* (Luciana Kaplan, 2017), Premio Jurado Juvenil (2018) y *Recuperado el Paraíso* (José Arteaga y Rafael Camacho, 2017), Premio Cuenca (2018).

Un segundo festival especializado en temas ambientales surgió en 2011: el *EcoFilm Festival*, *Festival Internacional de Cortometrajes Ambientales* (Figura 46b). Desde su primera edición y hasta el 2017, el festival ha presentado 870 cortometrajes con preocupaciones medioambientales producidos en México: 217 de animación, 159 campañas audiovisuales, 120 documentales, 314 cortos de ficción y 60 materiales audiovisuales de otro tipo (Tabla 3).

Tabla 3. Número de cortometrajes por año y por categoría exhibidos por el *EcoFilm Festival*, *Festival Internacional de Cortometrajes Ambientales*.

AÑO	TEMA	NÚMERO DE CORTOMETRAJES POR CATEGORÍA				
		Animación	Campaña audiovisual	Documental	Ficción	Otro
2011	Agua	87	97	21	222	60
2012	Eficiencia energética y energía renovable	7	3	5	9	-
2013	Biodiversidad terrestre	40	-	-	-	-
2014	Residuos sólidos	13	8	6	5	-
2015	Cambio climático	24	11	23	33	-
2016	Conservación y sustentabilidad	23	20	25	28	-
2017	Alimentación sustentable	23	20	40	17	-
TOTAL		217	159	120	314	60

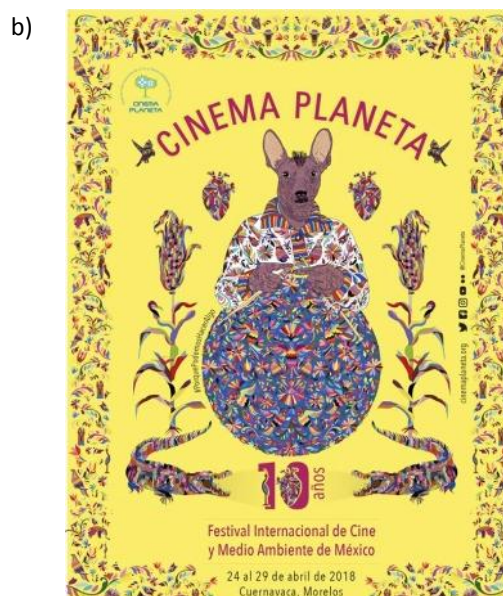


Figura 46. Festivales especializados en la exhibición de cine con temas medioambientales. a) Cartel de la sexta edición del *ECOFILM, Festival Internacional de Cortometrajes Ambientales*. b) Cartel de los 10 años de *Cinema Planeta, Festival Internacional de Cine y Medio Ambiente de México*.

Por otra parte, eventos con temáticas más generales han ido poco a poco decantando hacia tópicos medioambientales, como lo muestra la Tabla 4 respecto al *Festival Cine en el Campo*; o han incluido categorías de competencia en materia de "Medio Ambiente y Desarrollo Sustentable" como ocurre con los *Encuentros Hispanoamericanos de Cine y Video Documental Independiente Contra el Silencio Todas las Voces*.

Tabla 4. Temas por año del *Festival Cine en el Campo*.

AÑO	EDICIÓN	TEMA(S)
2008	1	El campo mexicano
2009	2	Valores humanos
2010	3	Cuéntamelo filmando
2011	4	Historias por un mundo mejor: por una migración más justa, por agua para todos, más pacífico, más tolerantes
2012	5	Historias por un mundo mejor: agua, cambio climático, biodiversidad y derechos humanos
2013	6	Historias por un mundo mejor: Adaptación y mitigación al cambio climático (desarrollo sustentable, biodiversidad y migración)
2014	7	Agua y agricultura sustentable. Juntos valoremos el agua
2015	8	Sembrando vida. Agricultura, conservación del suelo y agua
2016	9	Todos podemos ser un guardián de la tierra. Biodiversidad, flora y fauna, agua, mares y ríos
2017	10	Acciones por la naturaleza

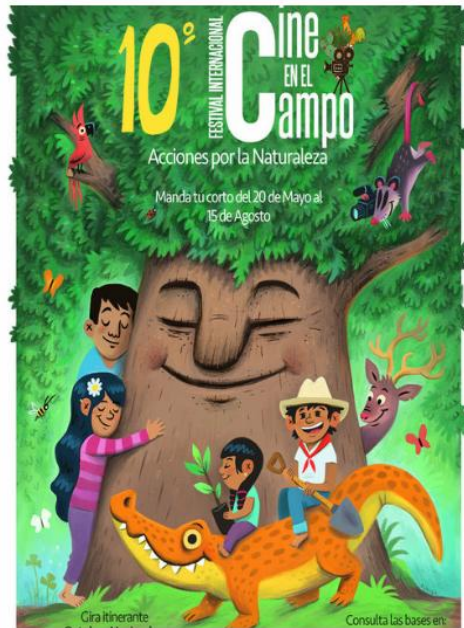


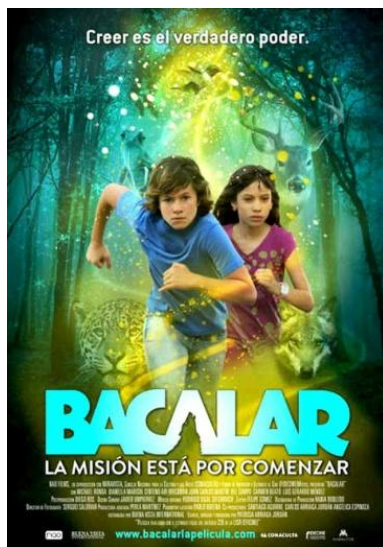
Figura 47. Cartel del 10° Festival Internacional Cine en el Campo.

El cine ambientalista mexicano tiene como sus exponentes sobresalientes más recientes: el documental *Y el río sigue corriendo* (Carlos Pérez Rojas, 2010), en el que se relata la lucha de las comunidades del sur de Acapulco por evitar la inundación de sus tierras para construir la presa La Parota; el largometraje de ficción filmado en Quintana Roo, *Bacalar* (Patricia Arriaga-Jordán, 2011) (Figura 48a), en la que un par de niños se enfrenta a una banda de traficantes de animales; el largometraje *Jardín en el mar* (Thomas Riedelsheimer, 2011) sobre el Parque Nacional Marino Archipiélago Espíritu Santo en Baja California; el cortometraje *Eskimal* (Homero Ramírez Tena, 2011) (Figura 48c), que plantea el problema del calentamiento global y la pérdida de la capa de ozono; los documentales *Ciudad rural* (Roberto Canales Sánchez León, 2011) sobre las primeras ciudades rurales sustentables en México; y *El vuelo de las mariposas* (Michael Slee, 2012), que cuenta la

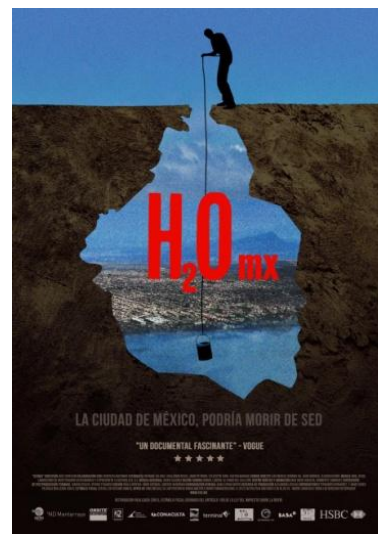
historia del científico que ubicó la localidad exacta donde se refugia la mariposa monarca durante el invierno.

También en fechas recientes destacan *Axolote* (Andrés Pulido, Abdel Cuauhtli, Olivia Portillo, Tomomi Tamaki y Adriana Chávez, 2013) (Figura 48d), cortometraje sobre los esfuerzos de la UNAM por preservar dicha especie endémica en peligro de extinción; *Fosca liebre* (Adriana Ronquillo y Victoria Karmin, 2014), cortometraje de ficción en que una liebre y sus amigos se unen para defender la vida del desierto ante la amenaza que significa la excavación minera; el largometraje documental *H₂Omx* (José Cohen y Lorenzo Hagerman, 2014) (Figura 48b) sobre la problemática del agua en la Ciudad de México; los cortometrajes *El último jaguar* (Miguel Anaya, 2015); *Ligeramente tóxico* (Sara Oliveros López, 2015); *Mover un río* (Alba Herrera Rivas, 2015); *REPSA* (José Miguel Lino, 2015) y *REPSA: Rescatemos nuestro hábitat* (Héctor Hachmeister Castro, 2016), estos dos últimos, sobre la Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel.

a)



b)



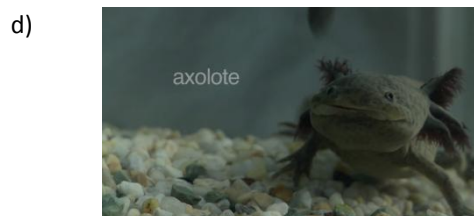


Figura 48. a) Cartel del largometraje de ficción *Bacalar* sobre el tráfico ilegal de especies en peligro. b) Cartel del largometraje documental *H₂Omx* sobre el problema del agua en la ciudad de México c) Fotograma del cortometraje de animación *Eskimal* sobre la destrucción de la capa de ozono en los polos. d) Fotograma del cortometraje documental *Axolote* sobre los esfuerzos de conservación de dicho anfibio endémico de Xochimilco.

El recuento del cine ambientalista mexicano hecho hasta aquí recoge sólo algunas obras cinematográficas representativas. Un primer intento por rastrear todos los filmes verdes o afines a preocupaciones medioambientalistas, producidos o coproducidos por México entre 1971 y 2018, dio como resultado el enlistado que puede consultarse en el ANEXO I. PELÍCULAS MEXICANAS AMBIENTALISTAS O "VERDES", ubicado al final de este texto. Como se observa en dicho anexo, se contabilizaron un total de 1,194 producciones audiovisuales con estas características²¹⁰. La Tabla 5, que muestra la manera en que estas producciones se distribuyen anualmente y por década, evidencia que el grueso del cine verde mexicano (90 %) se ha producido en la última década.

En la representación gráfica de la información contenida en la Tabla 5 (Ver

²¹⁰ Aunque para la elaboración de este registro se consultaron el *Índice general del cine mexicano* (Viñas, Moisés. *op. cit.*), *El cine Súper 8 en México. 1970-1989* (Vázquez Mantecón, Álvaro, en: *El cine súper 8 en México. 1970-1989*, Ciudad de México: Filmoteca, UNAM, 2012), la *Cartelera cinematográfica digital 1912-1989* (Amador, María Luisa et al. *Cartelera cinematográfica digital 1912-1989*, Ciudad de México: CUEC, UNAM, 2011), la base de datos del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) que se puede consultar en: <https://www.imcine.gob.mx/peliculas> y los programas y catálogos de *Cinema Planeta, FICMA MX* (<https://cinemaplaneta.org>); de *EcoFilm Festival* (<https://ecofilmfestival.org>); del *Festival Internacional Cine en el Campo* (<http://www.cinecampo.org>) y; de los *Encuentros hispanoamericanos de cine y video documental independiente. Contra el Silencio Todas las Voces* (<http://www.contraelsilencio.org/>), es posible que la revisión de otras bases de datos permita sumar otras producciones a este recuento.

Gráfica 2) se observa un pequeño primer pico de producción de diez obras alrededor del año 2000, y un segundo gran pico que, coincidiendo con la aparición de los festivales especializados en cine verde, comienza en 2008 con 11 cintas y alcanza su máximo en el año 2011 con 466 trabajos. Después del auge que significó esta segunda cresta, el cine mexicano verde disminuyó su producción que desde entonces oscila alrededor de un promedio de 83 películas por año. En la

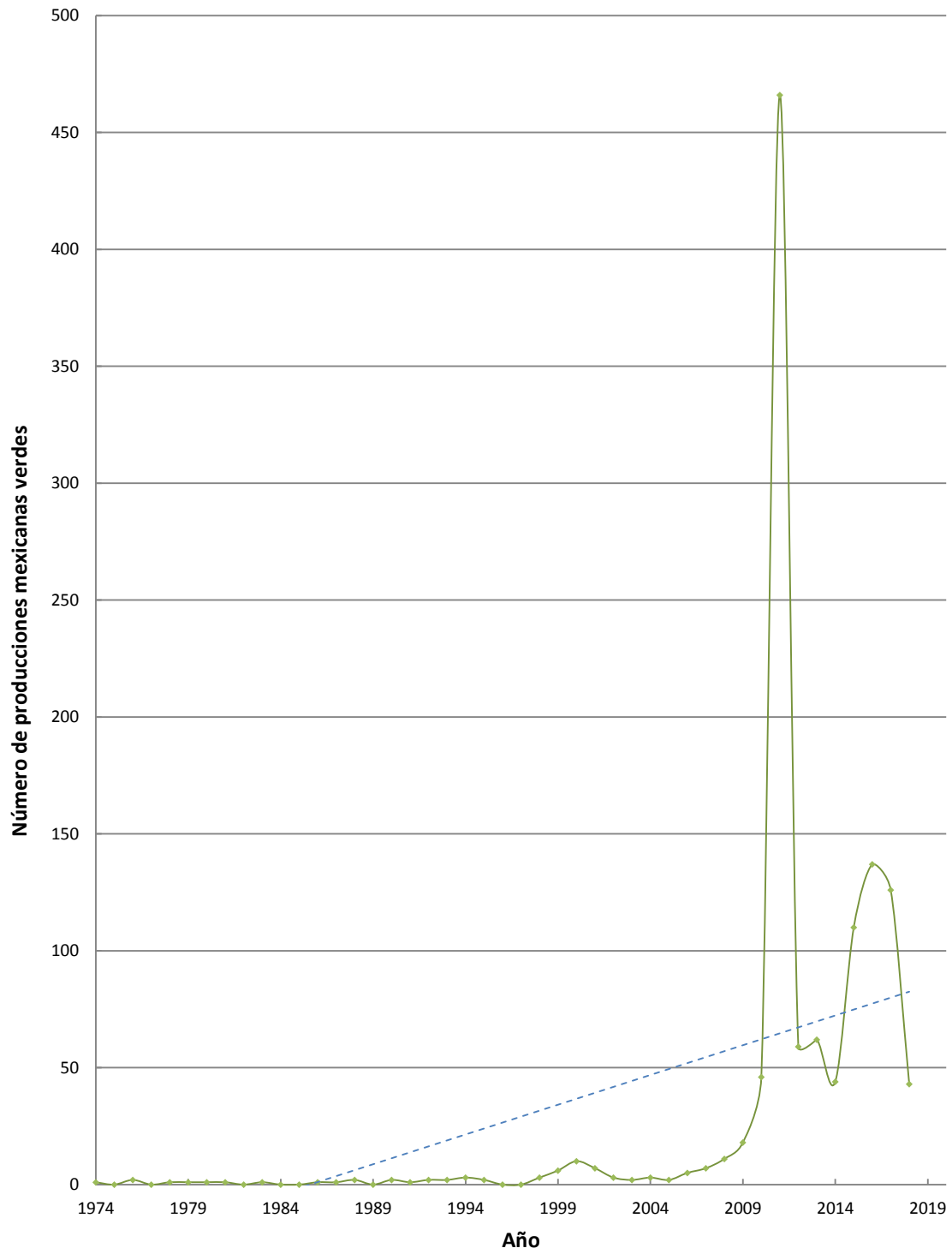
Gráfica 2 es también posible observar, representada por la línea azul punteada, la tendencia general ascendente que han seguido las producciones mexicanas verdes desde su aparición como género.

Tabla 5. Número de producciones mexicanas verdes por década y por año entre 1970 y 2018.

1970s		1980s		1990s		2000s		2010s	
Año	No. de producciones	Año	No. de producciones	Año	No. de producciones	Año	No. de producciones	Año	No. de producciones
1970	0	1980	1	1990	2	2000	10	2010	46
1971	0	1981	1	1991	1	2001	7	2011	466
1972	0	1982	0	1992	2	2001	3	2012	59
1973	0	1983	1	1993	2	2003	2	2013	62
1974	1	1984	0	1994	3	2004	3	2014	44
1975	0	1985	0	1995	2	2005	2	2015	110
1976	2	1986	1	1996	0	2006	5	2016	137
1977	0	1987	1	1997	0	2007	7	2017	126
1978	1	1988	2	1998	3	2008	11	2018	43
1979	1	1989	0	1999	6	2009	18	2019	-
Total	5	Total	7	Total	21	Total	68	Total	1093

Gran total (1971-2018)	1194
-------------------------------	-------------

Gráfica 2. Número de producciones mexicanas verdes por año entre 1974-2018.



CAPÍTULO III. EL RETORNO AL PARAÍSO PERDIDO Y LA NATURALEZA SALVAJE COMO

ARQUETIPO FEMENINO EN *SOMBRA VERDE*

En la selva el cielo no se ve. Bajo los árboles sombríos los hombres estamos ciegos, desesperados. Sabemos que el cielo existe, que está detrás de esa bóveda implacable, pero hace tanto tiempo que no lo vemos, que no creemos en él. Tú eras el cielo y yo no podía verlo.

Luciano a Estrella en
La selva de fuego (Fernando de Fuentes, 1945)

Una disolvencia desde negros deja ver, en un plano fijo, numerosas copas de árboles, mientras se escucha una voz *off* que apunta: "la selva". Cuando la voz agrega: "árboles"; el montaje le sigue y aparece en pantalla un nuevo plano fijo mostrando más a detalle los árboles de la selva. Entonces, la voz continúa: "árboles"; y la imagen describe visualmente las palabras con otro plano fijo de la vegetación. Voz y montaje se aceleran. La imagen sigue siempre de manera didáctica lo que apunta la voz narrativa. Voz: "barreras de árboles"; imagen: troncos gruesos y copas frondosas que no dejan pasar la luz del sol. Voz: "murallas de árboles"; imagen: densa composición de árboles que bloquea la mirada. Voz: "macizos de árboles"; imagen: plano fijo de árboles afianzados en el suelo. Voz: "siglos eternos desde la raíz hasta los copos"; imagen: *tilt up* que recorre los troncos de los árboles de su raíz hasta su punta. Voz: "fuerzas descomunales en la absoluta inmovilidad aparente; torrente de savia corriendo en silencio"; imagen: paneo a la izquierda que acentúa la fijeza de los árboles.

Otra secuencia de la misma cinta muestra imágenes de la selva acompañadas de una voz narrativa en *off* que la describe como "la tierra del hombre macho, del hombre de presa fugitivo de la justicia o campante por sus fueros, sin ley ni freno en el reino de la

violencia, en el reino de *Canaima (El Dios del mal)*, de Canaima el implacable, el dios del mal de aquella selva inhumana".

Finalmente, en una tercera secuencia del filme, Marcos Vargas, protagonista de la cinta, se apoya en un árbol y mira fijamente hacia la selva. Dos caucheros se le acercan. Uno de ellos le dice: "Quítese de ahí, don Marcos. No esté contemplando tanto la montaña. Mire que eso no es bueno". El segundo hombre agrega: "Sí, don Marcos. La montaña es una mujercita ñonga²¹¹ de la que no hay que enamorarse mucho". El primer hombre añade: "Téngale miedo cuando la ve tan tranquila, porque algo malo está cavilando".

¿Qué dicen estas tres secuencias de la película *Canaima (El Dios del mal)* (Juan Bustillo Oro, 1945) sobre la manera en que se imagina la selva y la relación de los seres humanos con ella? Una primera aproximación a estas secuencias parece sugerir que en la película cristaliza el imaginario de la selva como un lugar oscuro, infranqueable, eterno, inconmensurable e imponente, que es alegórico del mal y que se vincula, además, con lo femenino. El filme parece construir la selva como lo opuesto a la civilización, un espacio en el que impera la violencia machista y se desbordan las pasiones humanas.

Pero, ¿es esta forma de imaginar la selva específica de *Canaima (El Dios del mal)* o es común a otras películas mexicanas?, ¿con qué imaginario(s) de la naturaleza se asocia la selva en el cine nacional?, ¿qué posturas éticas medioambientales traslucen en la relación cinematográfica entre los seres humanos y la naturaleza salvaje? Precisamente intentando dar respuesta a preguntas de este tipo y siguiendo el modelo socio-semiótico,

²¹¹ Expresión coloquial venezolana que describe a una persona "demasiado sensible delicada o refinada, o que quiere aparentar serlo". Ver: Diccionario de la Lengua Española.

glosemático y hermenéutico, propuesto con anterioridad, se presenta en este capítulo el análisis de la película *Sombra verde*, que se seleccionó por encima de otras películas mexicanas con temáticas similares por lo explícito de su narrativa de regreso a la naturaleza salvaje e intocada como alegoría de retorno al paraíso de la pre-modernidad; una narrativa conservacionista que antecede la aparición del pensamiento ambientalista en el cine mexicano y que se contrapone a la otra gran narrativa de la época en torno a los imaginarios de la naturaleza, la del progreso que hace de la tierra un paraíso a través del dominio (redención) tecnológico de la naturaleza, y que en el *corpus* de esta investigación está representada por *Viento negro*.

El texto que integra este capítulo avanza de lo general a lo particular, estableciendo primero el contexto de producción y recepción de la película; enfocándose después en su análisis narrativo, intertextual y genológico; y abordando finalmente el análisis subtextual, en términos de imaginarios de la naturaleza, posturas éticas medioambientales y utopismo, a partir del microanálisis formal de cinco secuencias clave de la película.

3.1 Contexto de producción y recepción

A finales de la década de los años cuarenta y principios de la década de los cincuenta, la industria cinematográfica mexicana comenzó un largo proceso de declive. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, la industria resintió la pérdida del apoyo estadounidense que había recibido desde inicios de los años cuarenta, cuando, como parte de una estrategia geopolítica para frenar el avance ideológico del fascismo en América, el gobierno

norteamericano impulsó el cine mexicano para que se convirtiera en el bastión latinoamericano del mensaje panamericanista²¹².

El impulso estadounidense que la industria cinematográfica nacional recibió durante esos años -entre otros factores económicos, sociales, políticos y culturales- dio lugar, al periodo de bonanza conocido como *Época de Oro*²¹³ del cine mexicano, que comenzó su ocaso cuando, tras la victoria bélica de los Aliados, los norteamericanos se propusieron recuperar la hegemonía sobre el mercado cinematográfico internacional²¹⁴.

Entre los factores que influyeron en el declive de la industria cinematográfica mexicana se encuentra el advenimiento de la televisión. García Riera refiere que las transmisiones televisivas regulares, que iniciaron en 1950, pronto significaron una fuerte competencia para el cine, cuyas ganancias en taquilla se vinieron a pique²¹⁵. Entonces, para contender con la televisión, el cine empezó a ofrecer más películas a color, en formatos espectaculares de pantalla ancha y con desnudos femeninos "estáticos"²¹⁶ que eran inconcebibles en las transmisiones televisivas²¹⁷.

²¹² Peredo Castro, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica*, Ciudad de México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM, 2011.

²¹³ Julia Tuñón apunta que existe un disenso respecto al periodo que abarca la época de oro; mientras algunos consideran que abarcó toda la década de los años cuarenta del siglo XX, otros la limitan a los años de la Segunda Guerra Mundial (1941 - 1945) y otros la extienden hasta principios de los años cincuenta. Ver: Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, op. cit., p. 13.

²¹⁴ Peredo Castro, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica*, op. cit., 2011.

²¹⁵ García Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, op. cit., p. 184.

²¹⁶ De acuerdo con García Riera, "se quería compensar el pecado del desnudo con la virtud de la inmovilidad: al moralismo le gustan las mujeres." Ver: *Ibid.*, p. 190.

²¹⁷ *Idem.*

A pesar de todos los esfuerzos, para 1955 el cine nacional "ya de plano había salido de la época-de-oro, entraba en un mercantilismo puro y perdía todo brillo y frescura"²¹⁸. Comenzó entonces el auge de los llamados *churros*, películas de manufactura rápida, económica y anodina. Y aunque el gobierno mexicano buscó apoyar a través del Banco Nacional Cinematográfico al cine de calidad o *de aliento* dedicado a "temas nobles" de "interés nacional", el declive de la industria continuó irremediablemente.²¹⁹

A decir de Peredo Castro, la descomposición sociopolítica general corrió paralelamente a la debacle del cine nacional, en la que cada vez más frecuentemente traslucía la idea de la "muerte de la fe en el México moderno, optimista y prometedor, previsto al inicio de los cuarenta, y que al principio de los cincuenta ha iniciado su sostenida e incontenible degradación"²²⁰.

Por otra parte, la *industrialización y desarrollismo* promovidos por los gobiernos posrevolucionarios a partir de la década de los años cuarenta habían fomentado una sociedad fuertemente racista, malinchista y clasista²²¹. José Agustín refiere que "los prejuicios y convenciones sociales eran casi inexpugnables", "las costumbres eran cada vez más rígidas y formales", "se mantenían imbatibles las nociones machistas de virginidad y sumisión de la mujer" y "el sexo era absoluto tabú"²²². Este rígido sistema moral de valores comenzó a resquebrajarse también a finales de los años cincuenta.

²¹⁸ Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana. La Vida en México de 1940 a 1970*, Ciudad de México: Booket, 2007, p. 136.

²¹⁹ García Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997, op. cit.*, p. 196.

²²⁰ Peredo Castro, Francisco. "Entre tradición y modernidad. El cine mexicano en su evolución y contradicciones discursivas (1896-1956)", en: *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*, Ciudad de México: CUEC, UNAM, 2016, p. 340.

²²¹ Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana. La Vida en México de 1940 a 1970, op. cit.*, p. 133.

²²² *Ibid.*, p. 134.

Fue en este contexto cultural, político, económico y social que se produjo y llegó a las pantallas cinematográficas de nuestro país *Sombra verde*, vigésimo segundo largometraje del director Roberto Gavaldón, que comenzó a rodarse el 10 de mayo de 1954 en los Estudios Azteca y en locaciones del Centro Histórico del Distrito Federal (Monumento a la Revolución, Edificio de la Secretaría de Recursos Hidráulicos en la Glorieta de Colón, Torre Latinoamericana) y del Estado de Veracruz (Papantla, Tajín, Los Tuxtlas, Catemaco y El Salto de Eyipantla)²²³ (Figura 49).



Figura 49. Materiales publicitarios de *Sombra verde*. a) Cartel publicitario para México de *Sombra verde*, ilustración de Josep Renau. b) Publicidad para la película *Sombra verde*, en Estados Unidos, donde se le tituló *Untouched* (Intocado/a). En esta publicidad, la cinta se promovía como una historia de amor extraño y tierno en un lugar olvidado por Dios, donde los hombres son violentos y la naturaleza es cruel.

La *première* de la cinta se realizó siete meses después, el 17 de diciembre de 1954, en el Cine Palacio Chino; mientras que su estreno normal tuvo lugar el 23 de diciembre de

²²³ Peredo, Francisco et al. *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*, Ciudad de México: UNAM, 2015, pp. 376 y 377.

ese mismo año²²⁴. En taquilla, el filme gozó del favor del público, por lo que se mantuvo durante seis semanas en cartelera²²⁵, posiblemente, en buena medida por el interés que suscitó que, por segunda vez en la historia del cine mexicano, los pechos de la protagonista (Ariadne Welter) traslucieran a través de su ropa mojada²²⁶.

Sin embargo, el "afán 'modernizador' que llevó a un mínimo destape"²²⁷ en las películas mexicanas de la época no, evitó que *Sombra verde* fuera censurada. La Liga de la Decencia y la censura cinematográfica se dejaron sentir con fuerza. De hecho, la versión comercial de *Sombra verde* que se distribuye actualmente en DVD presenta aún dos cortes de censura²²⁸, que muy probablemente fueron efectuados sobre la cinta después de 1956, cuando según García Riera, se prohibió "el cine de 'desnudos artísticos' de los productores Calderón"²²⁹. Así pues, existe la posibilidad de que estos cortes se hayan hecho durante el proceso de transferencia de la película a un formato adecuado para su transmisión por televisión.

En su momento, *Sombra verde* fue bien recibida por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas que, para los Premios Ariel de 1955, la nominó en los rubros de mejor película, mejor dirección, mejor fotografía (Alex Phillips) y mejor

²²⁴ Amador, *op. cit.*

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ García Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997, op. cit.*, p. 190.

²²⁷ Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana. La Vida en México de 1940 a 1970, op. cit.*, p. 134.

²²⁸ Puesto que la secuencia en que se presentan estos cortes se analiza a detalle en este trabajo, fue necesario hacer una búsqueda de los fragmentos eliminados en una versión en 16 mm no censurada, que se encuentra bajo resguardo de la Filmoteca de La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

²²⁹ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano 1953-1954*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco / CONACULTA / IMCINE, 1993: t.7, p. 170.

coactuación masculina (Jorge Martínez de Hoyos), concediéndole la estatuilla en las dos últimas categorías.²³⁰

En cuanto a Roberto Gavaldón, García Riera apunta que se convirtió en el director más celebrado de los años cincuenta, en relevo de Julio Bracho y Emilio Fernández, quienes alcanzaron sus mayores éxitos en la década precedente.²³¹ Según Mino Gracia, Gavaldón, a diferencia de Fernández, no buscaba "recuperar las raíces mexicanas, la esencia poética salvadora de la patria", pues para aquel entonces ya "no hay tradiciones que recuperar, el viejo modo de vivir se está desmantelando"²³². Peredo Castro agrega que, incluso cuando Gavaldón pareció sumarse al "lirismo nacionalista" del "cine de aliento", la idea subyacente a sus películas era que la modernidad mexicana constituía, en realidad, un espejismo²³³. Esta investigación sostiene que *Sombra verde*, adaptación de José Revueltas, Luis Alcoriza y el propio Roberto Gavaldón a una novela homónima de Ramiro Torres Septién, ejemplifica esto a cabalidad.

Es importante recalcar que la cinta constituye la penúltima colaboración de Gavaldón con el escritor marxista José Revueltas²³⁴, con quien Gavaldón había establecido una prolífica cooperación fílmica que conjuntó, por un lado, "el gusto de Gavaldón por la retórica visual del cine negro y de suspenso y la vuelta de tuerca del melodrama" y "su visión de la pasión amorosa como elemento destructor-revelador de la naturaleza humana" y, por otra parte, el interés de Revueltas por la experimentación con

²³⁰ De la Vega Alfaro, Eduardo. "Roberto Gavaldón: apuntes biofilmográficos", en: Océano / CONACULTA / Cineteca Nacional (eds.) *Roberto Gavaldón. Director de Cine*, Ciudad de México, 2005, 17–81, p. 59.

²³¹ García Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, op. cit., p. 190.

²³² Mino Gracia, Fernando. *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, op. cit., p. 57.

²³³ Peredo Castro, Francisco. "Entre tradición y modernidad. El cine mexicano en su evolución y contradicciones discursivas (1896-1956)", op. cit., p. 339.

²³⁴ De la Vega Alfaro, Eduardo. "Roberto Gavaldón: apuntes biofilmográficos", op. cit., p. 60.

la estructura narrativa y la idea de que el "aprisionamiento del deseo cosifica y enajena las relaciones humanas y las sujeta a las instituciones dominantes, ya sea la familia, la iglesia o el poder", es decir, una "«mirada trágica» de la opresión humana dentro del capitalismo".²³⁵

Cabe aclarar que si bien Revueltas comenzó siendo el guionista de *Sombra verde*, su nombre no aparece en los créditos iniciales de la cinta porque diferencias con los hermanos Calderón, productores de la cinta, lo hicieron abandonar el proyecto²³⁶, cuyo guion quedó entonces a cargo del propio Gavaldón y de Luis Alcoriza, quien regresaría posteriormente sobre el tema de "la exaltación a la sensualidad tropical y a la vida libre"²³⁷ en cintas de su propia dirección como lo es *Tiburoneros* (1962).

Mino Gracia plantea que el cine de Gavaldón oscila entre dos polos temáticos opuestos: el urbano y el rural²³⁸. Sin embargo, en *Sombra verde* parece cristalizar un tercer imaginario de la relación de la sociedad con su medio: el de la naturaleza salvaje. El análisis de la película que se presenta a continuación aporta elementos para profundizar en la configuración cinematográfica de este imaginario de la naturaleza, pero también de los imaginarios funcional y arcádico; así como de las posturas éticas y visiones utópicas con que estos imaginarios se relacionan. Sobre todo, el análisis de *Sombra verde* resulta fundamental para comprender los imaginarios conservacionistas sobre los que sentaría

²³⁵ Mino Gracia, Fernando. *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, op. cit., pp. 193 y 194.

²³⁶ Ruiz Abreu, Álvaro. "Revueltas, el ángel caído", en *Revista Nexos*, 2014, [En línea], <<https://www.nexos.com.mx/?p=22691>> [Consultado el 29 de abril de 2018].

²³⁷ De la Vega Alfaro, Eduardo. "Roberto Gavaldón: apuntes biofilmográficos", op. cit., p. 59.

²³⁸ Mino Gracia, Fernando. *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*, Ciudad de México: UNAM, 2007 y; Mino Gracia, Fernando. *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, op. cit.

posteriormente sus bases el ambientalismo, esto es, los imaginarios de la naturaleza intocada como un refugio paradisiaco premoderno al que es preciso retornar.

3.2 Análisis narrativo, intertextual y genológico

a) *Découpage* narrativo

En esta sección comenzaremos por presentar el argumento de *Sombra verde* sobre el que se realizó el *découpage* narrativo de la película. El argumento del filme puede resumirse como sigue²³⁹: El ingeniero capitalino Federico es enviado por una compañía química a la sierra veracruzana en busca de raíz de barbasco para la obtención de cortisona. El indígena **Pedro**, a quien Federico conoce en Papantla el día de **Corpus Christi**, lo guía por la selva pero se pierden. Pedro salva a Federico de ser mordido por una **serpiente**, pero poco después él mismo es mordido por una nauyaca y muere. Federico carga el cadáver de Pedro en su caballo y lo defiende a tiros de los zopilotes. Al encontrar un puente colgante que conduce hacia un poblado, un tal **Santos** corta las sogas y Federico cae a un **río** que desemboca en una cascada. Federico logra nadar a la orilla del río, donde se desmaya. Despierta en la choza de Santos, quien le dice que cuando se cure de una pierna deberá irse. Entonces, Federico se entera que fue salvado por Yáscara, hija de Santos, quien se enamora de él y le pide que se quede con ella a vivir en **Paraíso**, nombre que recibe el pequeño poblado²⁴⁰. Federico se enamora de Yáscara pero Santos le exige que se

²³⁹ La sinopsis se redactó con base en García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano 1953-1954*, op. cit., pp.209-211; y Viñas, Moisés. op. cit., p. 478.

²⁴⁰ Casi al final de la película Santos le cuenta a Federico la historia de Paraíso. Según este relato Santos fundó el lugar cuando debió huir de su pueblo tras robarse a su novia quien, al ser rica, no tenía permitido casarse con un hombre pobre como Santos. Tras huir con ella a la selva y establecerse en Paraíso, Santos se dedicó a defender a los pobres de los alrededores participando en las guerrillas que robaban a los ricos para repartir lo robado entre los pobres. Santos y la mujer tuvieron como hija a Yáscara, quien se crió aislada de todo en la selva. Cuando Yáscara era niña, Santos descubrió que su esposa le era infiel con un piloto al que él

vaya. Yáscara intenta impedirlo y se enfrenta a su padre para defender a Federico. Un destacamento militar llega buscando al ingeniero para llevarlo de regreso a Papantla donde lo espera su esposa. Cuando Yáscara, desesperada ante la partida de Federico, está por arrojarse a la cascada, recuerda lo que le ha dicho su padre: "Yáscara, déjalo que se vaya, pero si te quiere de veras volverá. Que regrese a su mundo, que viva otra vez el ambiente que siempre ha vivido. Si descubre que todo aquello es una mentira volverá a tu lado. Tenlo por seguro. Y ese sí será amor de verdad." Federico y Yáscara se despiden desde lejos, y él se aleja a caballo.

La película presenta su argumento en 85 minutos y 901 planos en la versión censurada en DVD, y en 87 minutos y 914 planos en la versión no censurada que resguarda en 16 mm la Filmoteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México y que se consultó para esta investigación (Anexo IIc). Un análisis de los marcadores sonoros, la estructura narrativa, la cadencia dramática y las transiciones entre planos permitió definir algunas de las disolvidencias cruzadas (resaltadas en rosa en la tabla) como marcadores de inicio y fin de secuencias. Esto arrojó una estructura narrativa integrada por 33 secuencias (Anexo IIc).

Por otra parte, se establecieron las disolvidencias a negros (marcadas en gris en el Anexo II d) como marcadores de inicio y fin de acto. Esto permitió proponer que la narración de la película se organiza en cuatro actos. La Tabla del Anexo II c muestra una versión resumida del *découpage* narrativo de la película, esto es, su división en actos y

le había salvado la vida tras un accidente aéreo en la selva. Al enterarse de la infidelidad, Santos mató a la madre de Yáscara y uno de sus trabajadores y amigos mató al piloto.

secuencias, una descripción general de lo que ocurre narrativamente en cada secuencia y un fotograma clave para identificar visualmente la secuencia.

El *découpage* narrativo de *Sombra verde* fue el punto de partida para el análisis intertextual (hipotextual) y genológico que se presenta en los siguientes subcapítulos y que sirve como marco interpretativo de los imaginarios de la naturaleza que cristalizan en el filme.

b) Análisis narrativo intertextual: el hipotexto

Como se muestra en la Tabla 6 en *Sombra verde* la narración se articula alrededor de cuatro lugares: la ciudad de México, Papantla, la selva veracruzana y Paraíso. Cada uno de estos lugares ocupa progresivamente más tiempo en pantalla que el anterior. Así, el bloque de la ciudad de México tiene una duración de casi dos minutos, el de Papantla de casi nueve, el de la selva de menos de 23 minutos y el de Paraíso de poco más de 50 minutos. En términos intertextuales, ¿a qué hipotexto podría corresponderse la estructura narrativa de *Sombra verde*? Es decir, ¿qué texto previo sigue este patrón narrativo de viaje al Paraíso?

Es preciso regresar a las claves que ofrecen las palabras marcadas en negritas en el argumento de la película y en el *découpage* narrativo (Anexo IIc). *Corpus Christi*, Fe, Pedro, Santos, serpiente y Paraíso son todos referentes mitológicos judeo-cristianos. La recurrencia de estas referencias permite sugerir como hipótesis explorativa que el patrón narrativo que sigue *Sombra verde* podría tener correlación con la *Divina comedia* de Dante Alighieri (1307), más específicamente con la cántica del Purgatorio.

Bajo esta hipótesis, la selva de los créditos y la ciudad de México de la secuencia inicial en *Sombra verde* podrían corresponder a la selva oscura del Canto I del Infierno de la *Divina Comedia*, Papantla al Antepurgatorio de los cantos I al VIII del Purgatorio, la selva al Purgatorio de los cantos IX a XVII de la cántica homónima y el poblado Paraíso al Paraíso Terrenal de los cantos XVIII al XXXIII del Purgatorio (

Figura 50). Como se observa en la Tabla 1.2 la progresiva duración del tiempo en pantalla de cada locación de *Sombra verde* se corresponde al creciente número de cantos dedicados al lugar correspondiente de la *Divina Comedia*. La Figura 50 muestra gráficamente las correlaciones expresadas en la Tabla 6.

Figura 50

Sombra verde (Roberto Gavaldón, 1954)			Divina Comedia (Dante Alighieri, 1307)		
Locación	Código de tiempo	Duración en pantalla (minutos y segundos)	Lugar	Canto	Número de cantos
Selva (créditos)	00:00:00 - 00:1:29	1' 29"	Selva oscura	Canto I del Infierno	1
Ciudad de México	00:1:30 - 00:3:20	1' 50"			
Papantla	00:3:21 - 00:12:00	8' 39"	Antepurgatorio	Cantos I - VIII del Purgatorio	8
Selva veracruzana	00:12:01 - 00:34:47	22' 46"	Purgatorio	Cantos IX - XVII del Purgatorio	9
Paraíso	00:34:48 - 1:25:08	50' 20"	Paraíso Terrenal	Cantos XVIII - XXXIII del Purgatorio	16

Pero, ¿qué evidencias resultantes del análisis narrativo de la película permiten apoyar esta hipótesis?

En primer término, *Sombra verde* esté compuesta por 33 secuencias, cantidad que coincide con el número de cantos que integran la cántica del Purgatorio²⁴¹. Por otro lado, no resulta casual, por ejemplo, que Federico llegue a Papantla durante las festividades de *Corpus Christi*, celebración católica de la Eucaristía, que representa el sacrificio de Cristo por la salvación de la humanidad y que ocurre en el calendario litúrgico después de la Ascensión de Jesús, momento que marca la apertura de las puertas del Cielo para permitir la entrada al Paraíso de los Santos Padres del Antiguo Testamento que permanecían en el Limbo.

Además, en el sincretismo religioso característico de la tradición católica de nuestro país, la celebración de *Corpus Christi* se vinculó, en la zona de Veracruz, con la danza del Volador, ritual que el personaje de Federico presencia al llegar a Papantla (Figura 51). Simbólicamente, el palo del Volador puede considerarse un *axis mundi* (eje del mundo)²⁴², que como la montaña del purgatorio en la obra de Dante, constituye el punto de conexión entre el cielo y la tierra en que convergen todos los puntos cardinales.

²⁴¹ La *Divina comedia* está compuesta de tres cánticas: Infierno, Purgatorio y Paraíso. Cada cántica está integrada por 33 cantos, con excepción del Infierno que se compone de 33 cantos más un canto introductorio, aquel en que Dante se encuentra perdido en medio de la selva oscura. Ver: Alighieri, Dante. *La Divina comedia*, Buenos Aires: Centro Cultural Latium, 1922.

²⁴² Jáuregui, Jesús. "Una comparación estructural del ritual del volador", en *Antropología Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 2013, 95:17-51, p. 36.

Estructura narrativa de *Sombra verde* (Hipertexto)

Paraíso



La selva veracruzana



Papantla



Ciudad de México



Estructura narrativa de El Purgatorio en *La Divina comedia* (Hipotexto)

Paraíso terrenal

Purgatorio

Antepurgatorio

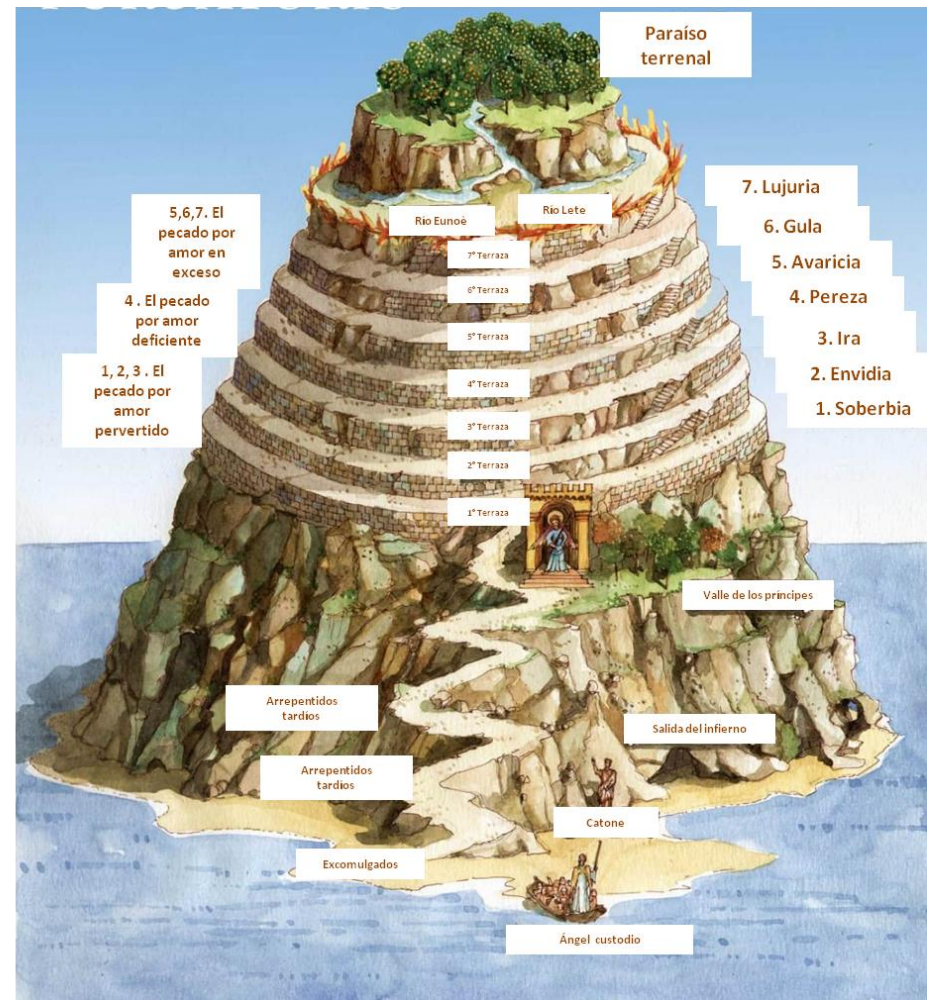


Figura 50. Correlación de la estructura narrativa de *Sombra verde* (hipertexto) con la estructura de El Purgatorio de la *Divina comedia* (hipotexto). Modificación del dibujo de Massimo Tosi.

Lo que es más, Jáuregui apunta que el descenso ritual de los danzantes alrededor de este eje reproduce "el movimiento antihorario que caracteriza la dinámica del cosmograma aborigen y, de esta manera, [los danzantes] reactualizan la creación del mundo terrestre sobre las aguas originales"²⁴³. Este regreso a las condiciones originarias del mundo se corresponde pues con el regreso al Paraíso de la tradición cristiana que estructura narrativamente la película.

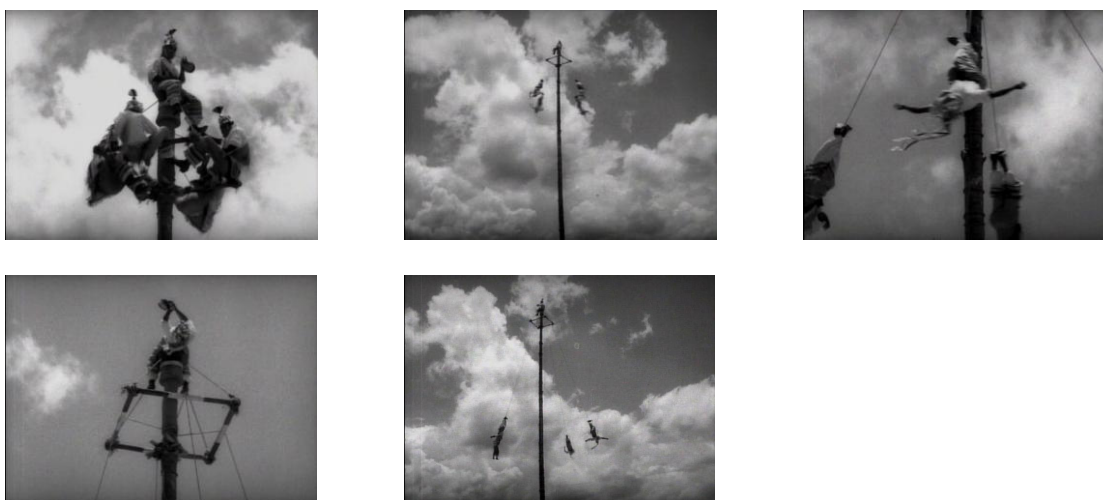


Figura 51. El ritual del Volador en fotogramas de *Sombra verde*.

Muchas otras evidencias intertextuales apoyan la hipótesis de la Divina Comedia como hipotexto de *Sombra verde*. Las tres bestias -la pantera, la loba y el león- que le cierran el camino a Dante en el Canto I del Infierno, tienen su equivalente en el puma que acecha a Federico y Pedro la noche en que este último muere (Figura 52a). Por otra parte, el ángel que custodia la entrada al Purgatorio blandiendo una espada de fuego tiene una función narrativa similar a la figura de Santos que corta con su machete el puente colgante a través del cual Federico intenta entrar al Paraíso (Figura 52b).

²⁴³ *Idem.*

Además, así como para internarse en el Paraíso Terrenal dantesco es preciso cruzar el río que lo bordea que, de un lado recibe el nombre de Eunoe (cuyas aguas hacen recordar las cosas buenas) y del otro de Leteo (cuyas aguas hacen olvidar los pecados); Federico debe atravesar un río para llegar al pequeño poblado del Paraíso y cruzarlo de nueva cuenta si desea salir de allí.

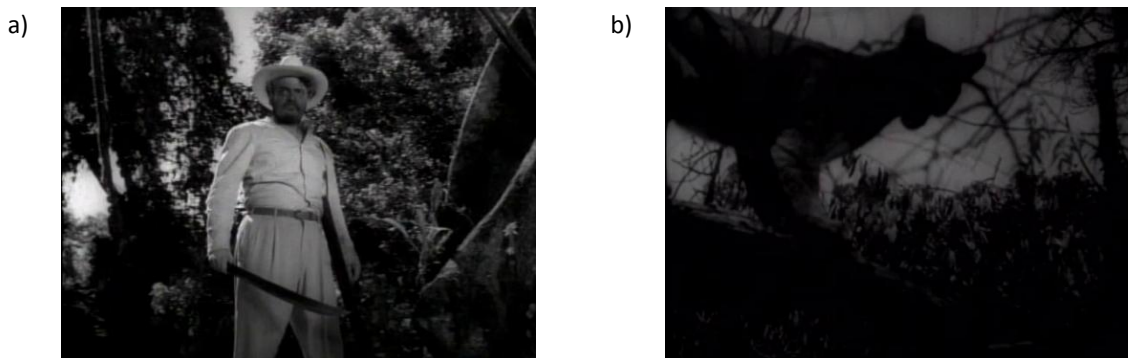


Figura 52. Algunos elementos intertextuales entre *Sombra verde* y la *Divina Comedia*. a) Fotograma de *Sombra verde* en el que aparece Santos empuñando su machete para cortar el puente colgante e impedirle a Federico llegar a el Paraíso, a semejanza del ángel que custodia la entrada al Purgatorio blandiendo una espada de fuego en la *Divina comedia*. b) El puma que acecha a Pedro y Federico antes de llegar a Paraíso es equivalente a las bestias que cierran el camino a Dante en el Canto I del Infierno de la *Divina comedia*.

Entre las múltiples conexiones intertextuales entre *Sombra verde* y la *Divina Comedia* encontramos que, por ejemplo, así como el poeta Virgilio guía a Dante por el Purgatorio hasta la entrada del Paraíso Terrestre, Pedro conduce a Federico por la selva veracruzana hasta antes de llegar al poblado de Paraíso. Pero si Virgilio simboliza la "recta razón"²⁴⁴ en la *Divina Comedia*, el nombre del guía en *Sombra verde*, Pedro, que etimológicamente significa piedra, parece una referencia al apóstol homónimo: la piedra sobre la que Jesús fundó su Iglesia. Resulta por ello irónico que como alegoría de la Iglesia Católica, el personaje de Pedro intente guiar a Federico por la selva oscura del mal, pero termine precisamente por hacer que se extravíe en ella. Es además paradójico que

²⁴⁴ *Idem.*

habiendo evitado primero que Federico fuese mordido por una serpiente, símbolo máximo de la tentación en la tradición judeo-cristiana, sea el propio Pedro el que finalmente muera por la mordedura venenosa de una serpiente.

Cabe aquí recordar que para los años cincuenta, la Iglesia católica que se había opuesto al "proyecto liberal y capitalista en el siglo XIX", se había vuelto "defensora de los gobiernos posrevolucionarios y sus políticas económicas a cambio de la hegemonía en el control de las conductas sociales"²⁴⁵. De modo que a lo que *Sombra verde* parece apuntar es al fracaso de la Iglesia católica como guía de la sociedad mexicana de aquel entonces y, con ello, también al fracaso de las políticas capitalistas progresistas del Estado defendidas por ésta. De hecho, la película cuestiona constantemente, a través de la figura inocente, desinhibida y libre de prejuicios de Yáscara, la moral conservadora imperante en aquellos años en México, pero hace también un cuestionamiento a las instituciones sociales, a la Patria y a los impulsos modernizadores gubernamentales, como veremos más adelante en el microanálisis de secuencias.

En este mismo sentido, el que en *Sombra verde* el viaje para llegar al Paraíso implique el paso del protagonista por la selva parece una referencia directa al inicio de la *Divina comedia*, en que Dante se descubre extraviado en medio de "una selva oscura". Según la interpretación de Fallani y Zennaro²⁴⁶, la selva oscura de Dante es la selva del mal, "el mundo decadente de desorden moral y civil" en que el género humano se encontraba extraviado ante la falta de guía certera del poder humano del Imperio y del poder divino de la Iglesia. Los paralelismos entre la *Divina comedia* y *Sombra verde*

²⁴⁵ Mino Gracia, Fernando. *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, op. cit., p. 26.

²⁴⁶ En la versión comentada de Alighieri, op. cit., p. 31.

permiten al filme plantear una crítica similar a la que hace Dante respecto a la sociedad de su momento, pero en el contexto de la sociedad mexicana de los años cincuentas. De este modo, el viaje por la selva en *Sombra verde* resulta una crítica a la conducción de la sociedad mexicana por parte del Estado y de la Iglesia hacia el supuesto progreso capitalista. La identificación de la *Divina comedia* como hipotexto a *Sombra verde* nos confiere, así, un marco interpretativo de los imaginarios de la naturaleza que cristalizan en la película, al plantear su sintonía con el pensamiento alegórico medieval.

Ahora bien, si en término intertextuales el Purgatorio de la *Divina comedia* es el hipotexto de *Sombra verde*, ¿cuál es su architexto²⁴⁷? Es decir, ¿a qué género narrativo pertenece la película? Y sobre todo ¿De qué manera este architexto enmarca la manera en que se imagina la naturaleza en el filme?

c) Análisis narrativo genológico: el architexto

La narración de *Sombra verde* sigue en lo general la estructura mitológica arquetípica del viaje del héroe propuesta por la teoría del monomito de Joseph Campbell²⁴⁸ (Tabla 6), es decir, responde al patrón de viaje - aprendizaje - retorno característicos del relato utópico, pero con una variante: el retorno se sugiere pero no se presenta en pantalla. Es decir que el círculo estructural de la narración mitológica no se cierra. El final es abierto. Esto resulta fundamental, pues en un final abierto es el espectador el que tiene la posibilidad de completar el filme. Regresaremos al análisis de las implicaciones de este final abierto en el microanálisis de la secuencia de clausura de la película.

²⁴⁷ "Reglas genológicas. Normas estilístico-enunciacionales. Sistema de referencia como prototipo". Ver: Zavala, Lauro. "Elementos para el análisis de la intertextualidad", *op. cit.*, p. 7.

²⁴⁸ Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

En la Tabla 6, que resume las diferentes etapas y pasos del viaje del héroe en correspondencia con las secuencias, actos y locaciones de *Sombra verde*, y que también muestra la relación del filme con la estructura narrativa de la *Divina Comedia*, es posible notar que en *Sombra verde* el héroe no concluye el viaje, pues la película no muestra su retorno al mundo ordinario. Ello tiene implicaciones subtextuales que abordaremos más adelante al discutir la secuencia final. Por otra parte, a diferencia de lo que ocurre en la *Divina Comedia*, en *Sombra verde* el protagonista no continúa su viaje al Paraíso Celeste, sino que emprende su regreso al mundo terrenal. Ello plantea el viaje de Federico no como el recorrido místico de Dante sino como una búsqueda de carácter secular.

Tabla 6. La estructura narrativa de *Sombra verde* en secuencias y actos en correlación con la propuesta de Joseph Campbell del monomito del viaje del héroe y con la estructura de El Purgatorio dantesco.

Architexto (género)		Texto			Hipotexto
Etapas del Viaje del héroe	Pasos del <i>Viaje del héroe</i> (Campbell) / <i>Viaje del escritor</i> (Vogler)	Secuencias <i>Sombra Verde</i>	Locación	Actos <i>Sombra Verde</i>	El purgatorio de <i>La Divina comedia</i> (Alighieri)
	-	1	Selva Veracruzana	Acto I	Selva oscura (Canto I del Infierno)
ACTO I: LA PARTIDA / LA SEPARACIÓN	El mundo cotidiano / Mundo ordinario	2 - 3	Distrito Federal		
	La llamada a la aventura / llamada a la aventura				
	La negativa a la llamada / Duda o rechaza la llamada				
	La ayuda sobrenatural / Aparece el mentor	4 - 9	Papantla		Antepurgatorio (Cantos I al IX del Purgatorio)
	El cruce del primer umbral / Entra en el mundo especial	10 - 17	Tajín		Purgatorio (Cantos X al XVIII del Purgatorio)
El vientre de la ballena / pruebas, aliados, enemigos	Selva Veracruzana				

ACTO II: LA INICIACIÓN / LA PENETRACIÓN	El camino de las pruebas / Gruta abismal. Cruce del segundo umbral	18 - 25	Poblado El Paraíso	Acto II	El Paraíso Terrenal / El Edén (Cantos XIX al XXXIII del Purgatorio)
	El encuentro con la Diosa / Prueba suprema				
	La mujer como tentación	26		Acto III	
	La reconciliación con el padre	27 - 30		Acto IV	
	Apoteosis				
	La recompensa y la bendición final				
EL REGRESO	La negativa al regreso	31			
	La huida mágica	No está presente			
	El rescate del mundo exterior / Resurrección	32			
	El cruce del umbral de regreso / Regreso con el elixir	No está presente	-	No está presente	-
	La posesión de los dos mundos	No está presente	-	No está presente	-
	Libertad para vivir	No está presente	-	No está presente	-

Ahora bien, sostenemos que el viaje mitológico de *Sombra verde* tiene un carácter utópico, pues a través de la translocación del personaje protagónico se contrastan dos modos de organización social: uno urbano asociado al capitalismo modernizador y otro pre-industrial vinculado estrechamente a la naturaleza. *Sombra verde* puede considerarse, pues, una paleoutopía, una utopía genética de retorno al Edén que rechaza la civilización en favor del regreso a una sociedad natural y libre.

Es dentro de este marco interpretativo genológico del viaje utópico de la narración mitológica del retorno del héroe al Paraíso Terrestre que es posible estudiar más a detalle,

a partir del microanálisis de secuencias clave, los imaginarios de la naturaleza y las posturas éticas ambientales de un filme como *Sombra verde*.

3.3 Microanálisis de secuencias

De las 32 secuencias que constituyen *Sombra verde* se analizarán detalladamente cinco que consideramos metonímicas del sentido de la película: la secuencia uno de los créditos; la secuencia dos o prólogo, en qué se muestran las primeras planas de los diarios anunciando el descubrimiento de una planta con la que puede sintetizarse la cortisona; la secuencia tres o secuencia inicial, en que le asignan a Federico la misión de ir a la selva veracruzana a buscar dicha planta; la secuencia 23 o secuencia del lago, en que Yáscara le pide a Federico que sea su pareja y se quede con ella en Paraíso; y la secuencia 32 o final, en que Yáscara ve a Federico alejarse de Paraíso escoltado por un destacamento militar.

a) **Secuencia 1: Créditos [00:00:00:00 - 00:01:30:04]** (Ver *découpage* en el Anexo IIe)

La secuencia introduce al espectador en la diégesis a través de dos disolvencias: una en imagen desde negros y otra de sonido mediante un puente sonoro musical. Un primer gran plano general aéreo ubica al espectador espacio-temporalmente. La toma refuerza su función de establecimiento con un paneo a la izquierda que muestra la **vastedad** de la selva. A través de una línea de horizonte ubicada en el primer tercio del cuadro, se remarca la sensación de **extensión y lejanía**.

Durante el paneo aparecen en sobreimpresión los créditos de la casa productora (Producciones Calderón, S. A.), del protagonista masculino (Ricardo Montalbán) y el título de la película: *Sombra verde*. Todos estos créditos, y muy especialmente el título, aparecen por debajo de la línea del horizonte, es decir sobre la **oscuridad** fotográfica del

abundante e **inexpugnable** follaje. Esta composición permite, desde este primer plano, asimilar la selva con la metáfora "**sombra verde**" y anclar el título internamente a la película. La fotografía en una clave tonal baja menor presenta como **sombría** la vastedad selvática sobre la que se leen los créditos con una contrastante caligrafía en blanco.

El paneo de este plano inicial se detiene una vez que ha aparecido a cuadro el título de la película. Hasta aquí, el inicio de *Sombra verde* podría considerarse clásico, pues ubica al espectador en lo general, orientándolo (Figura 53a). Sin embargo, en un inicio de este tipo lo que cabría esperar tras ese primer plano de establecimiento es un plano regresivo de menor tamaño que permitiera la particularización. En cambio, en corte directo reaparece en pantalla el encuadre del primer plano pero en acercamiento, lo que eleva el **horizonte** por encima del primer tercio del cuadro, dando la impresión de que éste se ha apartado y de que la cámara ha descendido (Figura 53b).

El plano es además repetitivo en el movimiento de la cámara, que de nueva cuenta hace un paneo a la izquierda. Entonces, aparecen los créditos de los demás miembros del reparto, pero esta vez, cuando el paneo se detiene es porque ha aparecido en pantalla el crédito de la protagonista femenina (Ariadne Welter). Esta lógica especular entre el primer y segundo plano permite conectar la frase "sombra verde", metáfora de la selva, con el personaje de la joven **Yáscara**, interpretado por Ariadna Welter. La conexión entre la metáfora, el lugar y la muchacha se reafirmará constantemente en el filme y constituye uno de los ejes que articula este análisis: la figura femenina como alegoría de la naturaleza o, más bien, la naturaleza como alegoría del arquetipo femenino (Figura 53).



Figura 53. Fotogramas de la secuencia de créditos de *Sombra verde*.

Aunque hasta este momento el punto de vista podría considerarse objetivo, los planos sucesivos ponen en duda esta objetividad. Este movimiento repetitivo que recorre el horizonte no sólo anticipa lo que ocurrirá en la película, cuando Pedro suba a una pared rocosa para intentar divisar un camino que le permita salir de la selva (Figura 54), sino que coloca al espectador como el propio individuo extraviado que, sin éxito, recorre una y otra vez con la mirada la zona mientras desciende poco a poco a la selva.

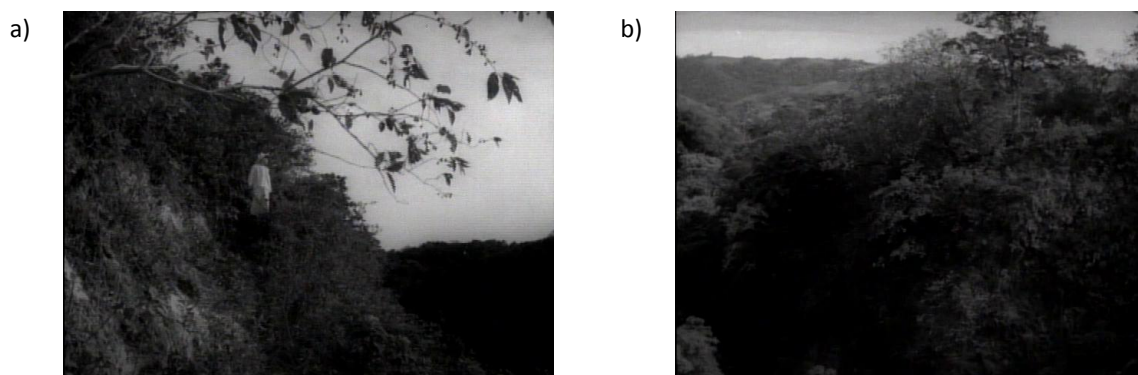


Figura 54. Fotogramas de *Sombra verde*. a) Pedro, en el acantilado, buscando un camino para salir de la selva (punto de vista objetivo) b) Toma subjetiva de lo que mira Pedro desde el acantilado.

El siguiente plano es el primero en cuestionar el punto de vista objetivo: un plano general a altura normal del piso de la selva inicia con un ángulo contrapicado que, mediante un *tilt* diagonal hacia la derecha y abajo, se convierte en ángulo normal que con una paneo a la derecha recorre de nuevo la línea del horizonte, que ahora aparece

perdida entre la cerrada vegetación (Figura 55a). La trayectoria imita el movimiento de una cabeza que baja la mirada desde el cielo y después recorre el lugar. En el plano que sigue, la cámara hace un primer movimiento ya no sobre su eje, sino de traslación hacia el frente (*tracking*). Así, la cámara se adentra en la selva pasando entre los árboles, contra cuyas ramas choca, apartándolas del camino (Figura 55b). Este plano reafirma la subjetividad del punto de vista, que se corresponde definitivamente con el del espectador a través del recurso de ruptura de la cuarta pared, acentúa la subjetividad de la toma y concreta la inmersión en la asfixiante selva de un extraviado espectador y, con él, de la sociedad en su conjunto.

Se sucede, entonces, otro plano general en que la cámara no se traslada sino que panea de nuevo pero ahora a la izquierda (Figura 55c). En el último plano de los créditos, otro plano general, la línea del horizonte, hasta entonces perdida entre el follaje, desaparece por completo. La cámara, con un movimiento compuesto avanza por la selva y panea en un ángulo contrapicado que simula a un espectador extraviado mirando al cielo en busca de un punto de referencia, mientras avanza entre los árboles (Figura 55d). En sobreimpresión aparece el crédito del director, que como el resto del reparto y el equipo de producción está inmerso en la **oscura selva**.

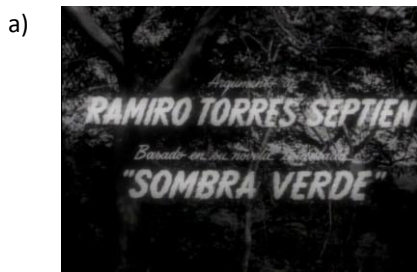




Figura 55. Fotogramas de los créditos de *Sombra verde*.

El recorrido subjetivo de la cámara parece traducir cinematográficamente los primeros versos del Canto I del Infierno de la *Divina comedia*²⁴⁹:

En medio del camino de la vida,
errante me encontré por selva oscura,
en que la recta vía era perdida.

¡Ay, qué decir lo que era, es cosa dura,
esta selva salvaje, áspera y fuerte,
que en la mente renueva la pavura!

De hecho, la progresiva pérdida compositiva de la línea del horizonte a lo largo de la secuencia de créditos no sólo contribuye a recalcar la infinitud de la selva y de la desaparición del punto de referencia del espectador; sino que, desde una concepción más bien mítica en la que el horizonte es el punto en que confluyen la tierra y el cielo, desdibuja los límites entre lo humano y lo divino²⁵⁰. Este desdibujamiento de los límites anuncia, a manera de intriga de predestinación, lo que ocurrirá al personaje Federico cuando al internarse en la selva pase de una esfera a otra.

En conclusión, ya desde la secuencia de créditos, la selva se representa como un lugar sombrío, tenebroso, vasto, de abundante vegetación, infranqueable para la luz, cuyos límites parecen alejarse, y en el que la cámara subjetiva se sumerge y avanza sin rumbo, sin encontrar una salida, colocando al espectador en la situación de estar

²⁴⁹ Versión en verso castellano de Bartolomé Mitre. Alighieri, *op. cit.*, p. 3.

²⁵⁰ Levinas, Leonardo *et al.* "La noción de 'horizonte' como reflejo de las disputas astronómicas en torno a la posición de la Tierra (1440-1624)", en *Scientiæ Studia*, 2013, 11(4):763–784, p. 771.

extraviado en una selva que metafóricamente se imagina como una sombra verde vinculada con lo femenino.

b) Secuencia 2. Prólogo [00:01:30:04 - 00:02:02:16] (Ver *découpage* en el Anexo IIe)

La segunda secuencia de la película funciona como un prólogo que introduce al espectador a la narración y lo ubica en la situación que detona la acción del filme. Como la secuencia de créditos, este prólogo está compuesto por siete planos. Además, también comienza con una disolvencia desde negros y un puente sonoro que adelanta la música a la imagen. Todos estos paralelismos establecen una lógica especular entre ambas secuencias.

Por ejemplo, el primer plano del prólogo es también un gran plano general aéreo, pero no de la selva, sino de la ciudad, más específicamente del centro del Distrito Federal en 1954. Los paneos a la derecha son también equiparables en ambas secuencias ¿Es la ciudad de México comparable a la selva oscura de la secuencia de créditos? Los paralelismos gráficos y sonoros, de movimientos y altura de la cámara, así como de montaje de un idéntico número de planos sugieren que la ciudad de México es la versión moderna de la selva oscura dantesca.

Pero, sigamos. A la imagen en picado de la ciudad del primer plano del prólogo, en que se distinguen edificios y monumentos emblemáticos de la metrópoli, se superponen los planos detalle de las primeras planas de cuatro diarios de circulación nacional, en cuyos encabezados se lee:

LA PRENSA

Descubrimiento de una *fente inagotable* para *extraer* cortisona.
Beneplácito entre *hombres de Ciencia* y pacientes del mundo por este
hallazgo mexicano.

ÚLTIMAS NOTICIAS EXCELSIOR

La raíz de barbasco en apariencia *inútil* se convierte en *materia prima* de *maravillosa* droga. *Abunda* en las zonas tropicales las raíces de donde es posible *extraer* la cortisona. Un ilustre *médico mexicano* dice al respecto que *nuestro país* puede llegar a ser el primer productor de la *mágica* cortisona.

EL UNIVERSAL

Con el *uso* de la cortisona muchos padecimientos de los tejidos y las arterias serán curables. Así lo manifestó el *Dr. Jiménez* en reciente conferencia en el *Colegio de Médicos*. "Muchos padecimientos de los tejidos y las arterias pasarán a la *historia* con el *uso* de la CORTISONA", afirma el famoso *Dr. Guillermo Jiménez*.

PERIÓDICO EXCELSIOR

Nuestras *inhospitalarias* selvas tropicales se convertirán en *fuentes de* alivio para los enfermos. Las raíces de donde es posible *extraer* la *mágica* cortisona son muy *abundantes* en esas regiones.

Las palabras que hemos resaltado en negritas y cursivas ofrecen claves para entender el imaginario de la naturaleza, que desde una perspectiva citadina, letrada y moderna, se configura en esta secuencia. Desde el enclave urbano del filme, la naturaleza se imagina como fuente inagotable de abundantes materias primas, dispuestas para la extracción, y que sólo requieren del conocimiento científico para convertirse en útiles al progreso nacional. Se trata pues de un imaginario utilitarista de la naturaleza, a la que se le concede un valor únicamente instrumental, siempre en función de las necesidades humanas. La postura ética antropocentrista que este imaginario implica es, además, tecnocéntrica y nacionalista, pues considera que a través del saber científico y tecnológico es posible explotar la naturaleza para impulsar el progreso del país.

La trayectoria que sigue la cámara durante el gran plano general sobre el que aparecen las tres primeras portadas periodísticas es significativa en este sentido: el paneo a la derecha de la cámara vincula el Monumento a la Revolución, gran emblema de los gobiernos posrevolucionarios, con la zona de Reforma a la altura de la Glorieta de Colón,

donde, desde finales de los años cuarenta del siglo XX, comienzan a erigirse los primeros rascacielos²⁵¹, símbolos, por su parte, de la modernización urbanizadora impulsada por los gobiernos herederos de la Revolución Mexicana (Figura 56).

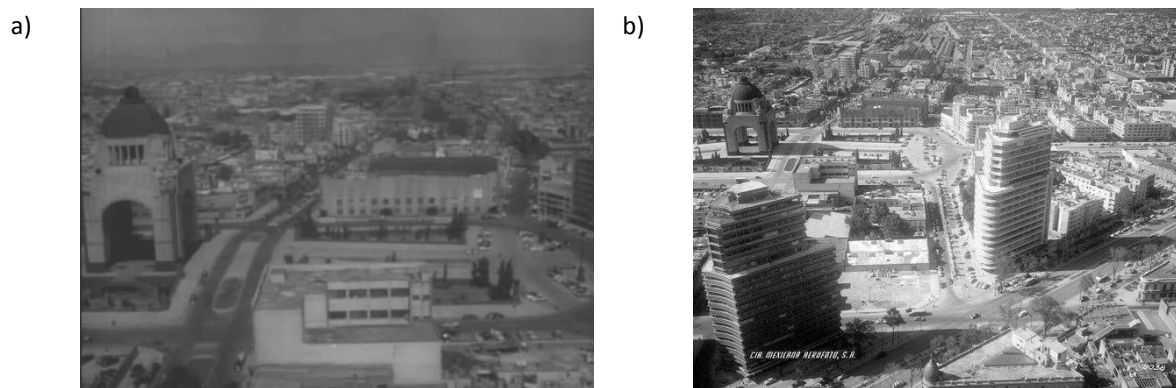


Figura 56. Comparativa de un fotograma del plano inicial del prólogo de *Sombra verde* y fotografía aérea de la misma zona del Distrito Federal en 1952. a) Fotograma de *Sombra verde*. Vista aérea del Centro del Distrito Federal en 1954 desde la Torre Anáhuac: el Monumento a la Revolución a la izquierda y al fondo al centro el Frontón México. Durante este plano, la cámara panea a la derecha hasta llegar a la antigua Embajada de Estados Unidos, en el cruce con Lafragua. b) Vista aérea del Paseo de la Reforma en 1952: el Monumento a la Revolución al fondo a la izquierda; al frente a la izquierda, la entonces Secretaría de Recursos Hidráulicos; a la derecha, el edificio de la Embajada de Estados Unidos; al centro, entre la secretaría y la embajada, el terreno donde se construyó la Torre Anáhuac, desde donde se filmó el prólogo de *Sombra verde*. Fuente: Compañía Mexicana Aerofoto, S.A.

Al igual que en la secuencia de presentación de la selva, al plano aéreo sigue otro de altura normal que posiciona la cámara ya desde dentro, en este caso, de la urbe. Se muestra, a través de un paneo a la izquierda, el edificio que albergaba en aquellos años a la Secretaría de Recursos Hidráulicos (Figura 57), lo que tampoco resulta casual. El movimiento y el montaje de esta secuencia tienen pues una lectura ética y política que coincide con lo planteado en el análisis contextual del filme, en el que se identifica la idea de desarrollo modernizador, fundamentado en un imaginario funcional de la naturaleza, con las políticas públicas que el gobierno mexicano sostuvo entre 1940 y 1970.

²⁵¹ Se consideran "rascacielos" aquellos edificios que tienen una mayor altura relativa respecto a su contexto urbano como lo propone el *Council on Tall Buildings and Urban Habitat* (CTBUH). Consultado en: <http://www.ctbuh.org/HighRiseInfo/TallestDatabase/Criteria/tabid/446/language/en-GB/Default.aspx>, el 3 de abril de 2018.

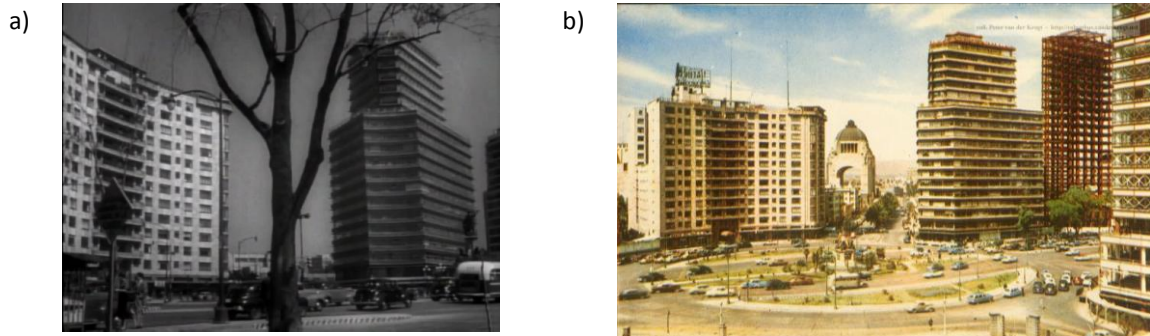


Figura 57. Comparativa del fotograma del prólogo de *Sombra verde* y de una fotografía de la Glorieta de Colón en 1956. a) Fotograma de *Sombra verde*: La Glorieta de Colón: a la derecha la Secretaría de Recurso Hidráulicos en 1954. b) Fotografía de la misma glorieta en 1956: en el centro al fondo el Monumento a la Revolución; a su derecha la Secretaría de Recursos Hidráulicos y en obra negra la Torre Anáhuac. Fuente: Colección Peter van der Krogt, consultada en: <http://columbus.vanderkrogt.net/>, el 3 de abril de 2018.

Hay, sin embargo, diferencias entre los recorridos inmersivos a la selva y la ciudad que proponen estas dos secuencias, el primero es sinuoso y se hace desde un punto de vista subjetivo; el segundo es más directo y objetivo. Por otra parte, la música que acompaña extradiegéticamente la entrada a la metrópoli, aunque guarda similitudes formales con aquella que introduce al espectador a la selva, tiene un carácter dramático más acelerado. Esto plantea una marcada separación cartesiana entre naturaleza (selva) y sociedad (civilización), que es característica de la ética antropocéntrica.

c) Secuencia 3. Secuencia inicial [00:02:02:16 - 00:03:20:18] (Ver *découpage* en el Anexo IIe)

Esta secuencia, a la que se puede considerar el inicio del relato, presenta, en un laboratorio de la compañía de productos químicos *Hormex*, al personaje protagónico masculino, Federico Gazcón, a quien un ejecutivo le explica las características del barbasco, la planta con la cual puede producirse la hormona esteroide conocida como

cortisona²⁵². El ejecutivo le asigna a Federico la misión de internarse en la selva veracruzana para encontrar barbasco y detectar el mejor lugar para establecer una planta moledora.

El planteamiento detonador de la historia está basado en el descubrimiento, a inicios de los años cuarenta, de Russell E. Marker, investigador de la Universidad Estatal de Pennsylvania de Estados Unidos, de un método químico para mejorar el proceso de síntesis orgánica de hormonas esteroides a partir de dos plantas originarias de México: la "cabeza de negro" (*Dioscorea mexicana*) y el "barbasco" (*Dioscorea composita*). Marker viajó a Veracruz, lugar de donde ambas plantas son endémicas, y fundó en 1944 la compañía *Syntex* (que guarda similitudes sonoras con el nombre ficticio de la compañía química de *Sombra verde*, *Hormex*, aunque este último tiene un carácter nacionalista a través de la partícula "mex") que ya para mediados de los cuarenta era la primera compañía productora a nivel mundial en el ramo.

En términos de imagen, lo más sobresaliente es la composición de los planos más abiertos del despacho. En estos planos aparece, a través de un ventanal y aprovechando la profundidad de campo, el centro de la ciudad, en el que es posible reconocer, por ejemplo, la cúpula del Palacio de Bellas Artes. La composición, sin embargo, confiere el mayor peso visual del cuadro, a partir del manejo del punto de fuga, a la Torre Latinoamericana, apenas en construcción²⁵³ (Figura 58).

²⁵² La historia de *Syntex* puede consultarse en: León Olivares, León. "El origen de *Syntex*, una enseñanza histórica en la ciencia mexicana", en *ContactoS*, 2000, 38:5-9.

²⁵³ La Torre Latinoamericana, con 44 pisos y 188 metros de altura, ostentó el título del edificio más alto de Latinoamérica hasta 1972. Su construcción inicio en 1948 y finalizó en 1956, dos años después del estreno de *Sombra verde*. Ver: Hernández Flores, Fabiola. "Torre Latinoamericana: 50 años. Restauración de un testigo", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2011, 33(98):201-234.

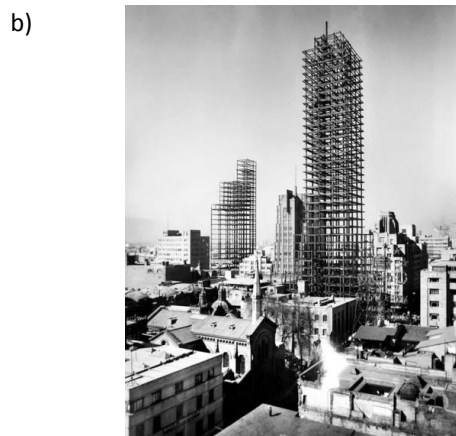


Figura 58. Comparativa de un fotograma de *Sombra verde* y fotografía de la Torre Latinoamericana en construcción. a) Fotograma de la secuencia inicial de *Sombra verde*. En el ventanal, al fondo, la Torre Latinoamericana en construcción en 1954. b) Fotografía de Juan Guzmán de la estructura de la Torre Latinoamericana en 1952. Fuente: Fondo Juan Guzmán-Archivo Fotográfico IIE-UNAM. Cortesía del Museo Mirador Torre Latino.

Mientras en los diálogos se plantean el conocimiento científico y la industrialización de los recursos naturales como el motor del proceso modernizador²⁵⁴, en el horizonte se distingue, en obra negra, la Torre Latinoamericana, el rascacielos más alto en México jamás planeado hasta entonces y símbolo máximo de la modernidad del país²⁵⁵. La imagen del armazón de acero de la torre funciona en la secuencia como contrapunto a los diálogos, pues cuestiona la autenticidad de la modernidad, al mostrarla al "desnudo". Además, el que la torre se levante por encima de edificios como el Palacio de Bellas Artes, evidencia las tensiones entre modernidad y tradición que experimentaba la ciudad de los años cincuenta, y que son el eje de reflexión de la cinta. De este modo,

²⁵⁴ Para consultar los diálogos de esta secuencia ver el *découpage* de la secuencia en el Anexo II d.

²⁵⁵ Según Hernández Flores, con la construcción de la Torre Latinoamericana, México se sumó a la tendencia estadounidense de los rascacielos y su transparencia, que "se presumía símbolo de las sociedades modernas: higiénica, racional, práctica, expresión del liderazgo económico". Según la autora "para el ambiente del Centro Histórico, cosmopolita pero sobre todo horizontal, la verticalidad de la Torre causó tanta impresión como ansiedad, producto de los trastornos visuales y espaciales inscritos en el tejido urbano provocados por las estructuras modernas que invadieron hasta romper la textura de la ciudad tradicional". Ver: Hernández Flores, *op. cit.*, pp. 204 y 206.

Sombra verde comienza a configurarse como un planteamiento crítico a la utopía de la razón, la ciencia y la modernidad, es decir como una narración anti-utópica.

d) Secuencia 23. El lago [00:49:33;20 - 00:49:46;01] - secuencia censurada (Ver *découpage* en el Anexo IIe)

Toda la secuencia está enmarcada por la presencia del cuerpo de agua que bordea el Paraíso. De hecho, los primeros cuatro planos recrean el natural recorrido del agua que: fluye por el río en el primer plano de la secuencia, se convierte en cascada en los siguientes dos planos y desemboca finalmente en el inmenso lago del cuarto plano.



Figura 59. Yáscara asimilada al cuerpo de agua y las diferentes formas que éste toma: río, cascada, lago.

Por otra parte, Yáscara aparece asimilada a este cuerpo de agua de muchas maneras a lo largo de la secuencia (Figura 59). En los primeros planos de la secuencia se le ve siempre delante de la cascada, con un vestido cuya caída y tono claro se asemejan a la forma y el tono del salto de agua a sus espaldas. Algunos movimientos de Yáscara son también paralelos a los del cuerpo de agua. En el plano de la Figura 59b por ejemplo, vemos a Yáscara correr hacia la cámara mientras, en profundidad de campo, el agua corre cascada abajo. Una vez en el lago, vemos a la joven descender rápidamente desde lo alto de una formación rocosa (Figura 60a) y llegar hasta el lago donde Federico se baña, imitando con este movimiento el descenso del agua por la cascada (Figura 60b).

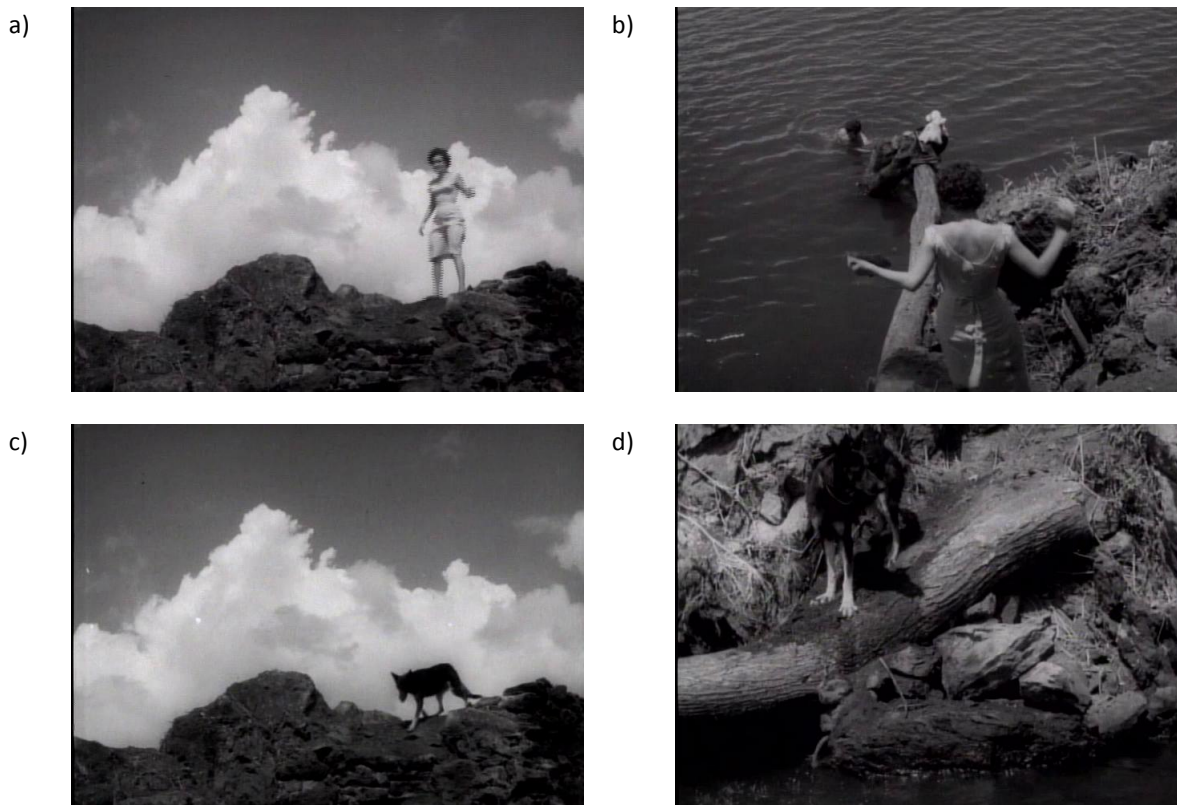


Figura 60. a) Yáscara en contrapicado descende por las rocas y luego por el tronco hasta llegar al lago. b) Planos anteriores al descenso de Yáscara, que muestran un perro ubicarse y seguir el mismo trayecto que después seguirá la protagonista. Fotogramas de *Sombra verde*.

Pero la secuencia no sólo asimila a Yáscara a la cascada, sino también a un can. Los planos de la Figura 60c y d muestran a un perro colocarse en el mismo lugar y bajar al lago por el mismo camino por el que lo hará Yáscara en planos subsiguientes. Esta asimilación de Yáscara con el cuerpo de agua y con el perro plantean, no la antropomorfización de la naturaleza característica del antropocentrismo, sino la naturalización del ser humano que es más bien un rasgo de posturas bio/ecocéntricas.

Una vez en el lago, Yáscara toma asiento en el tocón de un árbol que sobresale del agua. Colocada ahí, la cámara la muestra a menudo en contrapicado, como a la cascada, y en contraposición con los picados con que se muestra a Federico.

En esta secuencia, Yáscara, que se ha enamorado de Federico, le pide que se olvide de su esposa y se quede a vivir con ella en El Paraíso. Después de que Federico le muestra a la joven una foto de su esposa, ella afirma: "No puede ser tu mujer." Federico le pregunta la razón y Yáscara le explica: "Tú dijiste que ella es débil. ¿No has visto los animales de la selva? El gato montés no quiere a la venada, ni el oso a la coyota. Tú eres fuerte y yo soy fuerte. Somos como lobo y loba. Tú debes ser mi viejo." El diálogo refuerza así, la similitud ya planteada visualmente entre seres humanos y animales.

Mientras tiene lugar esta conversación, Yáscara toma un poco de arcilla y amasa con ella dos figuras humanas. Cuando Federico termina de rasurarse, Yáscara se zambulle en el lago. Ocurre aquí el primer corte de censura. La recuperación del material censurado permite sin embargo reconstruir la acción: Yáscara emerge del agua y a través de su ropa mojada se le ven los pechos (Figura 61). Esto fue razón suficiente para que los censores mutilaran el filme.

Con el corte de censura se pierde, además, el siguiente diálogo entre Yáscara y Federico:

FEDERICO: ¿Qué hiciste con el retrato?

YÁSCARA: Lo dejé en el fondo del agua, debajo de una piedra grande.

FEDERICO: ¿Para qué?

YÁSCARA: Para que sólo me mires a mí. Tú eres mío, como si fueras yo misma

En seguida, Yáscara toma las figurillas que dejó sobre el tocón. En el siguiente plano, una toma subjetiva de la joven muestra a Federico viéndola sostener las figuras, mientras ella le explica: "Este eres tú y esta soy yo" (Figura 61). Lo que sigue es un segundo corte de censura.

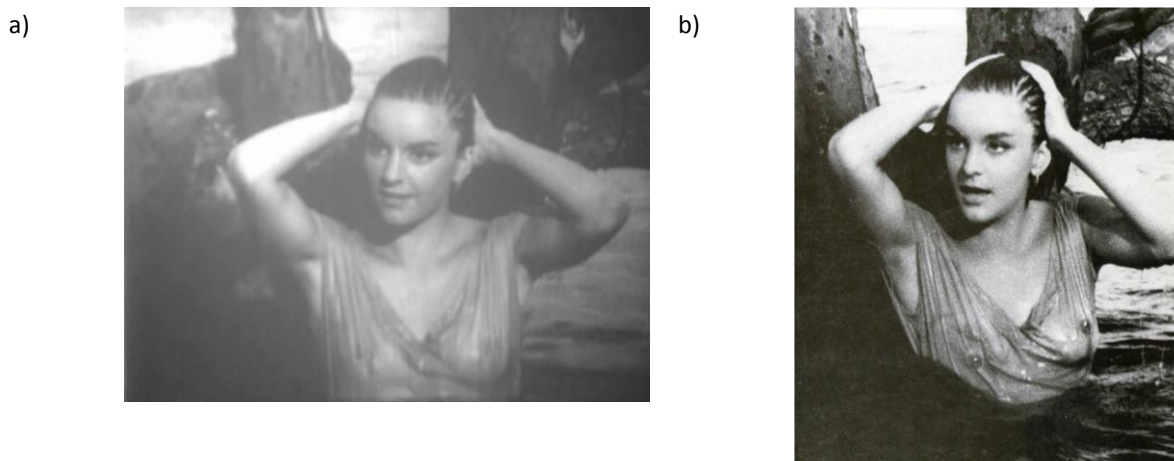


Figura 61. Primer corte de censura en la versión comercial de *Sombra verde*. a) Fotograma del fragmento censurado, que se obtuvo de la copia en 16 mm no mutilada que resguarda la Filmoteca de la UNAM. b) Foto fija de Raúl Argumedo, tomada durante el rodaje de la secuencia en el lago. En ella se observa con mayor claridad el cuerpo de Yáscara, a través de la ropa mojada.

Es preciso hacer aquí un alto para examinar con mayor detenimiento las diferencias de representación entre las figurillas del hombre y la mujer. Mientras la estatuilla masculina, asociada con Federico, tiende al naturalismo; la femenina, asociada a Yáscara, es más bien una representación simbólica. Como puede observarse, el cuerpo masculino presenta un mayor detalle, por ejemplo, en las extremidades, que están completas y bien definidas. En cambio, el cuerpo femenino presenta partes, como las extremidades, inacabadas o sólo sugeridas; mientras otras, como los pechos y las caderas, se exageran. Finalmente, en tanto la figura masculina no presenta órganos sexuales, la femenina acentúa precisamente los elementos corporales relacionados con la reproducción. En este sentido, la figurilla de mujer que personifica a Yáscara resulta una representación esencialista, es decir, arquetípica de lo femenino. Yáscara comienza a configurarse como alegórica del arquetipo femenino²⁵⁶.

²⁵⁶ Las características de la estatuilla femenina de *Sombra verde* coinciden con las particularidades anatómicas que se observan, por ejemplo, en algunas de las figurillas femeninas prehispánicas de Tlatilco conocidas como "mujeres bonitas" (*Comens. pers.* Berta Gilabert), que presentan senos protuberantes,

De regreso a la secuencia, en la versión sin censura es posible ver a la joven unir eróticamente las figurillas y amasarlas en una sola, sugiriendo el acto sexual (Figura 62); en tanto que en la versión censurada todo esto se omite y sólo se muestra el beso posterior entre Yáscara y Federico. La secuencia termina pues, cuando después de que Yáscara y Federico se besan junto al tocón, con el agua cubriéndolos hasta la cintura, ella se aleja, y él queda sólo en el lago. Finalmente, la imagen se va a negros.

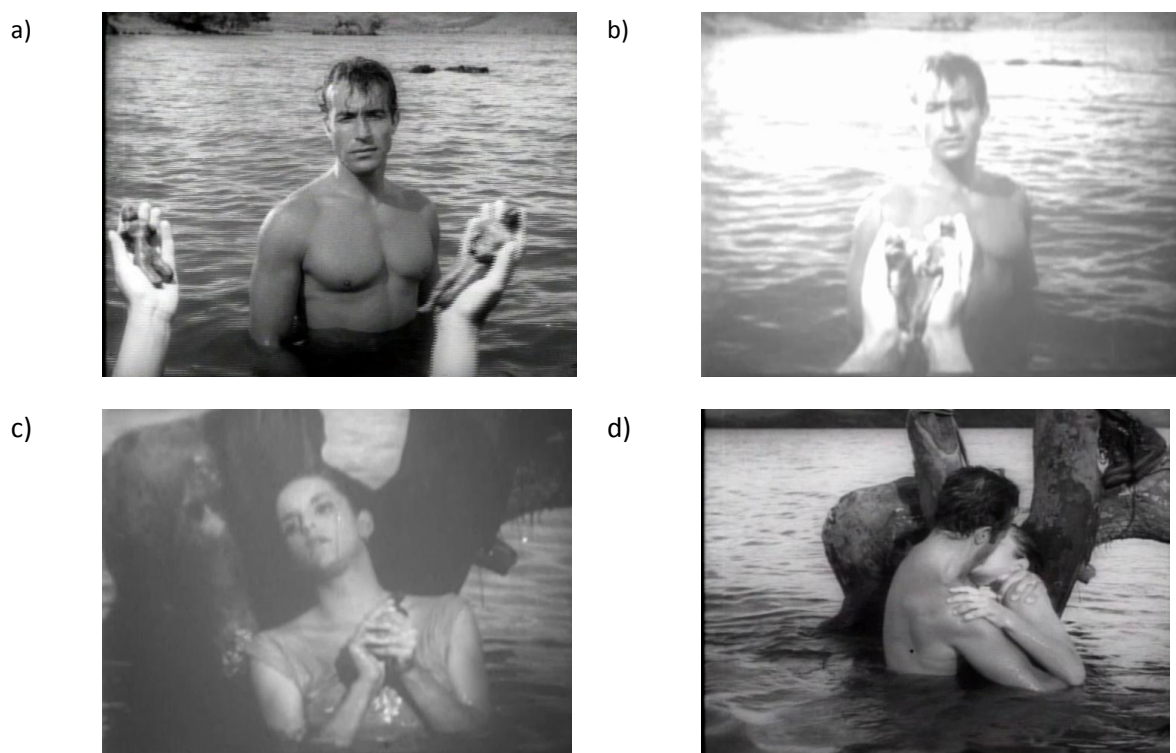


Figura 62. Segundo corte de censura en la versión comercial de *Sombra verde*. a) Plano previo al corte. Toma subjetiva de Yáscara mostrándole a Federico las figuras de arcilla que ha creado. b) Fotograma del fragmento censurado. Yáscara junta las figurillas. c) Fotograma del fragmento censurado. Yáscara amasa juntas las figuras. d) Plano posterior al corte. Federico y Yáscara se besan junto al tocón.

brazos atrofiados o apenas indicados, caderas y muslos voluminosos, cintura estrecha y piernas inusualmente cortas terminadas en puntas redondeadas. Aunque los primeros trabajos arqueológicos formales en Tlatilco se remontan a 1942, es imposible saber con certeza si los involucrados en la realización de *Sombra verde* tuvieron conocimiento de estos descubrimientos y de las teorías interpretativas de la época que las asociaban simbólicamente a la fertilidad de la tierra. Sobre las "mujeres bonitas" de Tlatilco ver: Bernal-García, María Elena. "Reclaiming Tlatilco's Figurines from Biased Analysis", en: McIntyre Kellen Kee, Phillips Richard E (eds.) *Woman and Art in Early Modern Latin America*. Países Bajos: Brill, 2007, 149–180.

El cuerpo de agua asimilado a Yáscara adquiere en esta secuencia significaciones simbólicas de "fuente de vida"²⁵⁷. De hecho, esta secuencia construida en torno al agua constituye una metáfora visual de la creación del hombre y la mujer. La presencia de dos figurillas de arcilla no coincide, sin embargo, con la historia de Eva, quien según la tradición cristiana fue creada a partir de una costilla de Adán; sino con la de Lilith, primera esposa de Adán, creada con la misma arcilla con la que Dios hizo al primer hombre²⁵⁸. Según la tradición judía, considerándose igual a Adán por haber sido hecha del mismo material, Lilith rehusó someterse a su esposo y, como castigo, fue condenada por Dios a vivir en el fondo de las aguas²⁵⁹.

De este modo, el agua que enmarca esta secuencia confiere una dimensión mitológica al personaje de Yáscara al vincular, a través de un sistema de metáforas, a esta mujer-lago con Lilith, la figura arquetípica que habita las profundidades de los cuerpos de agua, y que es alegoría del amor pasional, fuera de las normas sociales del matrimonio y la familia, que se asocia simbólicamente con el ímpetu y el caos de la naturaleza. No hay que olvidar que Lilith es considerada "la instigadora de los amores ilegítimos, la perturbadora del lecho conyugal"²⁶⁰ y que, durante la secuencia, Yáscara le pide a Federico que permanezca con ella en El Paraíso y se olvide de su esposa, Patricia. Todo ello junto al tocón de un simbólicamente muerto árbol ¿de la ciencia? e inmersos en las aguas primigenias.

²⁵⁷ Chevalier, Jean. (coord.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986, p. 647.

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 54.

Así, la secuencia es también un bautizo simbólico: una vuelta a la pureza "salvaje" del hombre moderno, ciudadano, de ciencia. La referencia al bautismo constituye, así mismo, un guiño intertextual con la *Divina Comedia*, en que Dante debe sumergirse en las aguas de los ríos Leteo y Eunoe que, como las del cuerpo de agua de Paraíso en *Sombra verde*, actúan sobre la memoria. De este modo, mientras en la *Divina Comedia* el Leteo hace olvidar los males cometidos y el Eunoe hace recordar los bienes realizados, el lago de Paraíso parece borrar de la memoria los deberes morales y sociales. Así pues, en términos del viaje utópico del héroe la secuencia corresponde al momento que Campbell refiere como el encuentro con la diosa y la aparición de la mujer como tentación.

e) Secuencia 32. Secuencia final [01;22;48;23 - 01;25;16;19] (Ver *découpage* en el Anexo IIe)

En los primeros planos de esta secuencia se ve a Yáscara siempre enmarcada al fondo por el agua del río y con un vestido blanco y amplio, correr cascada arriba. Una vez en la parte superior de la cascada, una edición de reencuadramiento por saltos (*jump cuts*) construye la idea de Yáscara como mujer-cascada al mostrar, en un gran plano general, a la chica, casi indistinguible en la parte superior de la cascada, y después, en sucesivos cortes sin cambio de ángulo, su rostro en planos de acercamiento (Figura 63). De esta forma, la cascada se presenta como una prolongación del cuerpo del personaje, lo que es reafirmado por el movimiento en *tilt* descendente que sigue la caída de agua y sobre cual aparecerá después la palabra FIN. La caligrafía de este título final, idéntica a la de los títulos iniciales, parece cobrar sentido al verse sobreimpuesta al agua que cae. Se trata de letras

en un blanco que se confunde con el blanco de la cascada y que tienen un patrón caligráfico que parece simular visualmente el agua corriendo o cayendo (Figura 64).



Figura 63. El personaje de Yáscara presentada por la edición por saltos como la cascada. Fotogramas de *Sombra verde*.



Figura 64. La caligrafía de los créditos asociada a la forma de la caída de agua. Fotograma de *Sombra verde*.

Pero antes de que los créditos finales aparezcan, un primer plano muestra a Yáscara llorando y apuntó de arrojarse a la cascada. Entonces se escucha la voz en *over* de su padre pidiéndole que deje ir a Federico, pues si regresa a su mundo y descubre que todo ahí es una mentira terminará por regresar al Paraíso. Entonces en un campo-contra

campo Yáscara y Federico se despiden. Federico sale entonces de campo y la cámara baja siguiendo la cascada.

Este final abierto, vinculado a la cámara subjetiva de la secuencia de créditos, plantea al espectador la pregunta: ¿es el mundo del protagonista, el de las urbes modernas, el de la industrialización y el progreso nacional, tan sólo un espejismo, una mentira?

3.4 Análisis subtextual

El microanálisis de las anteriores secuencias, en el marco del análisis narrativo hipotextual y genológico y del contexto social, cultural, económico y político de producción de *Sombra verde*, se integra en el análisis subtextual de los imaginarios de la naturaleza, las ecoutopías y las posturas medio ambientales que se presenta a continuación.

a) Imaginarios de la naturaleza

En *Sombra verde* están presentes los tres imaginarios de la naturaleza que refiere Buijs: el funcional, el salvaje y el arcádico. Mientras el análisis de la secuencia de los créditos apunta a un imaginario de la naturaleza salvaje e indomable, el de las secuencias dos y tres le contraponen un imaginario funcional de la naturaleza vista desde el ámbito ciudadano. Ahora bien, Paraíso, aunque inserto en la selva parece poseer características del imaginario arcádico, pues hay armonía, bienestar y abundancia material. Se trata de un sitio de "eterna primavera" en que aunque los habitantes cultivan la vainilla, no requieren trabajar duramente para redimirse. La Tabla 7 muestra la relación entre locaciones de *Sombra Verde* y los imaginarios de la naturaleza con que pueden asociarse.

Tabla 7. Imaginarios de la naturaleza que cristalizan en *Sombra verde* por locación.

Locación	Imaginario de la naturaleza
Ciudad, Distrito Federal	Funcional
Selva	Salvaje
El Paraíso	Arcádico

Ahora bien, todos estos imaginarios de la naturaleza parecen vincularse con figuras femeninas. Baste aquí recordar que, después de pasar algunos días perdidos en la selva, Pedro le comenta a Federico que lo escuchó hablar dormido durante la noche. Entonces se produce el siguiente diálogo:

FEDERICO: ¿Qué? ¿Hablé en sueños? ¿Qué decía?
PEDRO: Hartas cosas. Que patria y que patria. Quesque la quiere mucho.
FEDERICO: Debí decir Patricia.
PEDRO: Ah, pus sí. Hasta yo créiba que ya le habían entrado las calenturas.

A partir de este momento, la figura de Patricia, la esposa de Federico, fungirá como alegoría de la patria y como recordatorio de los deberes sociales que la nación impone. En este sentido Patricia, a la que Federico describe como débil, puede relacionarse con el imaginario funcional de una naturaleza domesticada. Será la figura de Yáscara (Lilith), asociada con la vida libre y silvestre cercana a la naturaleza, la que funcione como contrapunto a la figura de Patricia-patria.

De hecho, una noche, cuando Federico y Pedro comienzan a angustiarse por encontrarse perdidos en la selva, Pedro rompe el silencio abriendo el siguiente diálogo entre ellos:

PEDRO: *Nomás* no se me ensimisme, jefe. No deje de veriguar conmigo lo que sea. Si se le entumen los pensamientos en una sola cosa, ya diai ni quien lo saque. Se apodera de su mercé la sombra verde que es el **ánima** de la selva. Sí, patrón. Yo he vido a **la sombra verde que es como una hembra bonita, pero malosá**. Cuando la sombra verde oye que el hombre extraviado dice: "Aquí me quedo". Es cuando la selva comienza a vengarse. Y suelta unas como

carcajadas de puro gusto, pero eso no es más que el ruido de los troncos y las matas y los animales que se agrandan en la cabeza de uno.

FEDERICO: ¿Qué quieres decir?

PEDRO: Que es bueno hablar, jefe. No vaya a creer la selva que ya está uno dao.

La relación entre la selva y lo femenino gira en el diálogo en torno a la idea del ánima, como se muestra en las palabras que resaltamos en negritas en el diálogo anterior. Según Julia Tuñón, el arquetipo jungiano *anima* "asimila a la mujer a la naturaleza, eterna y ahistórica", en contra posición con el arquetipo *animus* que asocia al hombre a "la razón y al conocimiento"²⁶¹. Yáscara es pues, la selva, pero no sólo la selva, sino también el cuerpo de agua que recorre y riega El Paraíso. Como ocurre en las secuencias 23 y 32, muchos otros momentos de la película utilizan el montaje y la puesta en escena para establecer una semejanza entre el personaje de la joven Yáscara, el lago, el río o la cascada. En múltiples ocasiones, se utiliza la profundidad de campo para mostrar a la joven enmarcada al fondo por la caída de agua. Los vestidos blancos que Yáscara usa asemejan, en su forma y color, al agua, que fotografiada en blanco y negro, cae por la cascada. El montaje, por su parte, también asocia a la mujer con la cascada, el río o el lago. Los planos de la joven Yáscara son a menudo seguidos, en corte directo, por planos del cuerpo de agua, y viceversa. Yáscara es, en fin, la naturaleza salvaje, el *anima* que es "la vida *per se*, sin sentido y sin norma, que provoca el terror y la cual se opone a la civilización"²⁶².

²⁶¹ Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, op. cit., p.78.

²⁶² *Ibid.*, p. 77.

El mismo nombre de la joven parece asociarla con el agua. Jajara o Jaskara es el nombre de una cascada en Chile, la poza de Jaskara, también conocida como "Cascada de la Sirena", figura mitológica vinculada con la tentación que intenta seducir al héroe.

A partir de su llegada a Paraíso, Federico se debatirá entre ambas mujeres y lo que representan. La oposición entre ellas, esto es, entre deber y placer, moral y libertad, sociedad y naturaleza, entre la Patria y lo que Luis González llama la *matria*²⁶³, cristalizan en la imagen cinematográfica en el momento en que la disolvencia cruzada entre el plano 506 y el plano 507 (Ver Anexo II) sobrepone por un instante las figuras de Yáscara y Patricia (Figura 65). La imagen muestra así la disyuntiva ética en la que se encuentra el personaje de Federico. ¿Yáscara o Patricia? ¿matria o patria?



Figura 65. ¿Yáscara o Patricia?, ¿matria o patria?, ¿naturaleza o sociedad? a) Yáscara, con el río al fondo, en el plano 506 de la secuencia 21; b) disolvencia cruzada entre la secuencia 21 y la 22 que muestra enfrentadas a Yáscara y Patricia; escrito en la hoja mi vida y la disyuntiva ética representada por el rostro de ambas mujeres y c) La fotografía de Patricia en el plano 507, secuencia 22. Fotogramas de *Sombra verde*.

Tuñón, apoyándose en Jung, plantea que "la nación y la patria emulan el *animus*, en tanto las normas, la autoridad, el orden, la historia, la modernidad y la *matria* al *anima*, el sustrato nutricional asociado a la vida y la cultura"²⁶⁴. El dilema ético de Federico es

²⁶³ El autor define *matria* como "el pequeño mundo que nos nutre, nos envuelve y nos cuida de los exabruptos patrióticos, el orbe minúsculo que en alguna forma recuerda el seno de la madre". Ver: Tuñón, Julia. "Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los íconos de nación en México: apuntes para un debate", en *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH*, 2006, 65:41-60, p. 43.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 57.

evidente en el diálogo que sostiene con Yáscara cuando llega a buscarlo al Paraíso un destacamento militar para llevarlo de vuelta a la vida en sociedad.

YÁSCARA: Te vas.

FEDERICO: No tiene otro remedio así tiene que ser, porque por encima de nuestras decisiones está la voluntad de Dios. Es él ahora quien determina que regrese yo a cumplir con mi deber, sacrificando mi amor por ti.

YÁSCARA: Pero nadie te lleva Federico. Tú te vas.

FEDERICO: No Yáscara, no comprendes. Yo no soy solo, soy parte de una sociedad que no me deja disponer de mí.

YÁSCARA: Sí, te entiendo. Te espera tu vieja, pero ella no supo venir a buscarte. Mando a otros.

FEDERICO: No es solo ella lo que me obliga a irme. Son muchas cosas que tú no comprenderías porque tú eres libre y no sabes lo que pesan unas cuantas palabras como deber, matrimonio, religión. Tus nociones de la vida son otras y no te dejan entender las mías. Yáscara te quiero como a nadie he querido, como a nadie. Sufro tanto o más que tú, créemelo, pero tengo que irme.

Ahora bien la figura de Yáscara, en su vinculación con el imaginario de la naturaleza salvaje es, a su vez, dual. Tiene, por un lado, una faceta seductora y apacible que se vincula con el cuerpo de agua en reposo, esto es, el lago; pero por otro, tiene un lado violento e indómito que la vincula con el agua que corre tempestuosamente por el río y se despeña por la cascada (Figura 66). Recordemos que, como apunta Tuñón, el *anima*, arquetipo femenino del que Yáscara es alegoría, es a la vez ctónica (sombria) y luminosa²⁶⁵. La naturaleza salvaje resulta, pues, fascinante y atemorizante al mismo tiempo, es decir, sublime, lo que corresponde, sin duda, a una visión romántica de la naturaleza "intocada".

²⁶⁵ Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, op. cit., p.77.

a)



b)



Figura 66. Yáscara dual: apacible e impetuosa / lago o cascada. a) Columna que muestra fotogramas de Yáscara apacible, vinculada al agua en reposo; y b) columna que muestra fotogramas de Yáscara tempestuosa, enmarcada por la cascada o vinculada a ella. Fotogramas de *Sombra verde*.

b) Posturas éticas medioambientales

La película contrapone a la postura antropocentrista tecnocéntrica del desarrollismo nacionalista, una postura más bien ecocéntrica. El imaginario de una naturaleza salvaje que puede ser bonancible pero que es a la vez indomable cuestiona el planteamiento tecnocéntrico de que a través de la ciencia y la técnica es posible dominar a la naturaleza en beneficio del género humano.

A diferencia de la postura ética antropocéntrica que se configura desde los laboratorios y rascacielos de la modernidad urbana, donde el ser humano es la medida de todas las cosas e impone su moral sobre la naturaleza, que deja de ser considerada "inútil" cuando se descubre que puede ser explotada para obtener medicamentos; en la postura ética ecocéntrica que se configura desde la selva edénica, la naturaleza es la medida de todo y sus leyes rigen la moral humana.

La idea del ser humano como partícipe de la naturaleza, y no como su amo, recorre toda la película. En la secuencia 25, por ejemplo, esta idea se presenta a partir de la equiparación entre los seres humanos, las plantas y los animales en un diálogo que ocurre entre Yáscara y Federico, mientras la joven poliniza flores de vainilla:

YÁSCARA: ¿Ves? Cuando se junta el polen de la una con la otra, la vainilla crece grande y fuerte. Como crecerían nuestro hijos. Las flores son como las gentes. Hay machos y hembras y dan crías como los perros y los venados, como Máximo y Victoriana que tuvieron a Bernabé. Mira Juanita está como la flor que pronto dará fruto. ¿Por qué no me dices nada? Hace rato que te estoy hablando sin que me respondas. ¿En qué piensas?

FEDERICO: En ti, Yáscara En ti, y en el mundo que dejé atrás, que me está esperando.

Esta secuencia es, además, la única de todo el filme en que Yáscara no utiliza un vestido blanco, sino un vestido claro con un estampado de pequeñas flores que la relaciona visualmente con las flores de vainilla que la rodean (Figura 67). Las comparaciones son innumerables pero dejan claro que el ser humano no se encuentra por encima de la naturaleza, sino que participa de ésta.

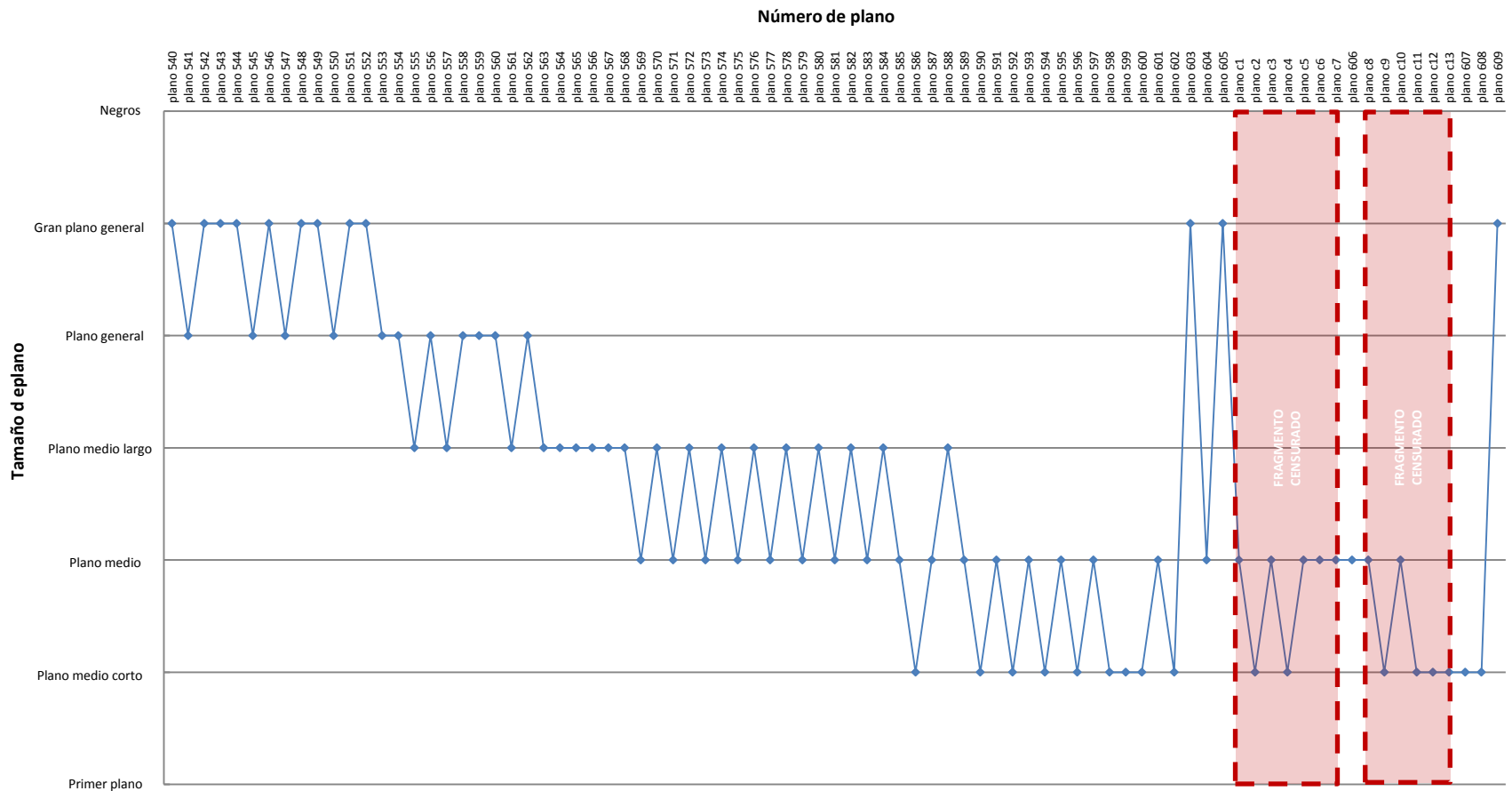


Figura 67. Fotogramas de Juanita y Yáscara vinculadas visualmente a través del montaje y la puesta en escena con las flores de vainilla. a) Juanita embarazada y rodeada de las flores de vainilla que está fecundando. b) Yáscara con un vestido estampado con pequeñas flores blancas. Fotogramas de *Sombra verde*.

La postura bio/ecocéntrica que sostiene que el ser humano es parte de la naturaleza se traduce cinematográficamente en un patrón de montaje que va de lo general a la particular y de nuevo a la general en términos de escalas de plano, lo que produce una sensación de inmersión en la selva que se esquematiza por ejemplo en la Gráfica 3 de la secuencia del lago.

Finalmente, la figura inocente, de sentimientos puros y espíritu libre de Yáscara corresponde al mito rousseauiano del buen salvaje. Un diálogo de la película lo explicita:

FEDERICO: Eres una muchacha muy extraña, Yáscara. ¿Qué siempre dices y haces lo que sientes?
 YÁSCARA: Sí, ¿tú no?
 FEDERICO: No, en el mundo en que yo vivo no se puede.
 YÁSCARA: Ya lo sé. Mi padre dice que las *gentes* de la ciudad son malas y egoístas, que se odian y mienten y que no pueden ser felices. Pero aquí es distinto. Aquí nos ayudamos y nos queremos.



Gráfica 3. Tamaños de plano de la secuencia del lago en *Sombra verde*. Los rombos marcan cada cambio en el tamaño de plano. La línea continua indica que el cambio de tamaño es resultado de un corte de edición. Los rectángulos rojos delimitados por líneas punteadas indican los fragmentos censurados de esta secuencia.

El imaginario del buen salvaje, reelaborado por el Romanticismo a partir de ilustrado, se trasminó a los movimientos preservacionistas que defienden la necesidad de mantener intocada la naturaleza aún incontaminada por las actividades humanas civilizatorias. La ética ecocéntrica que permea *Sombra verde* se vincula más cercanamente a lo que posteriormente se considerará ambientalismo profundo, que propone el regreso de los seres humanos a comunidades con modos de vida autosuficientes, que aseguren la preservación de la naturaleza en su estado "virgen".

c) Ecoutopismo

En términos narrativos, *Sombra verde* es la contraposición de una utopía edénica o de retorno al Paraíso, a la utopía metropolitana, a partir de la estructura mitológica de viaje del héroe²⁶⁶. Al inicio del viaje Federico se vincula con la figura de Adán caído que, a través de su agencia transformadora de hombre de ciencia, busca la redención de la tierra caída. Durante su paso por la selva-purgatorio, sin embargo, el personaje expía la soberbia científica y tecnocéntrica que lo empujaba a pretender dominar la naturaleza y otros hombres como a Pedro. Por su parte Yáscara se vincula más que con Eva, con Lilith, figura que los movimiento feministas han reivindicado por considerarla ejemplo de la mujer dueña de sí misma que se opone a la dominación. Esto hace que la película sea cercana a los discursos ambientalistas y ecofeministas con los que comparte la trama declinante que sostiene que ha habido una paulatina degradación de la humanidad y de la naturaleza en razón de la inequidad entre seres humanos, el ser humano y la naturaleza, y los hombres y

²⁶⁶ De hecho, el retorno al paraíso es doble en *Sombra verde*, pues el padre de Yáscara funda este lugar en medio de la selva tras huir de un pueblo en que los prejuicios de clase le impedían, por ser pobre, casarse con una mujer rica.

las mujeres, pero que es posible recuperar la condición edénica perdida revirtiendo tales inequidades.

Por último, el final del viaje utópico de *Sombra verde* es abierto. No se resuelve el enigma en torno a lo que ocurre con Federico al dejar Paraíso: ¿regresa con su esposa?, ¿decide quedarse en la ciudad o regresar al paraíso con Yáscara?, ¿completa el viaje del héroe? Es decir, ¿alcanza la libertad para vivir? Es precisamente este final abierto lo que acentúa el carácter anti-utópico de *Sombra verde* que, a través de la estancia de Federico en Paraíso, hace una crítica a la utopía de la razón pura, la urbanización y la industrialización modernizadoras propuestas por los regímenes priístas de las décadas de los cuarentas y cincuentas y cuyos resultados comienzan a mostrar síntomas de resquebrajamiento a mediados de los cincuenta cuando se estrena la película.

Lo que es más, el final abierto de carácter moderno de *Sombra verde* cumple una importante función narrativa. Al dejar el enigma central de la historia sin resolver coloca en el dilema al propio espectador, esto es, a la sociedad mexicana de los años cincuenta del siglo XX a la que le plantea la pregunta: ¿desarrollo capitalista, nacionalista, modernizador, industrial y urbanizador, o la vida libre y cercana a la naturaleza de un modo de vida pre-moderno y pre-industrial, no capitalista?

Conclusiones

Siguiendo la estructura de la cántica del Purgatorio de la Divina comedia, *Sombra verde* plantea un viaje utópico de la ciudad a la selva veracruzana en que confluyen el imaginario medieval de la naturaleza salvaje, que en su forma de selva resulta alegórica de la condición de extravío de la sociedad mexicana, y el imaginario de la naturaleza arcádica

que, en su forma de poblado paradisiaco en medio de la selva, constituye la alegoría de una etapa premoderna de bienestar y libertad. El viaje del héroe trunco que estructura la película permite cuestionar el imaginario funcional de la naturaleza para proponer una relación más cercana al biocentrismo en que lo humano deja de ser el centro (antropocentrismo) para formar parte de una naturaleza que le impone sus propias leyes, posibilitando una vuelta a un estado primordial de relaciones más equitativas de género, clase, raza e incluso especie. En *Sombra verde*, la naturaleza se imagina, pues, como el Paraíso Terrenal de la premodernidad a la que el héroe retorna para poner en duda el discurso progresista de los gobiernos posrevolucionarios de la época. Esta narrativa declinante de recuperación del paraíso puede considerarse el antecedente conservacionista del que se nutriría posteriormente el pensamiento ambientalista del cine verde mexicano.

CAPÍTULO IV. LA RECREACIÓN DEL PARAÍSO EN LA TIERRA Y LA NATURALEZA FUNCIONAL COMO BASE DEL PROGRESO NACIONAL EN *VIENTO NEGRO*.

LUIS: Hace tiempo me convencí de que en nuestro país no es la tierra lo que hace falta, sino el agua. Solo con ella dejará de ser México tierra sedienta.

ISABEL: Nunca creí que pensara así. ¡México, tierra sedienta!

LUIS: Mire usted, construiré la presa aquí, aprovechando esta cuenca de captación. Los canales de irrigación seguirán la desviación del viejo camino borreguero que está aquí.

Diálogo entre Luis e Isabel en
Dueña y señora (Tito Davison, 1948)

En un plano general, un hombre y una mujer enmarcados a ambos lados por frondosos árboles observan un espejo de agua que contrasta con la tierra árida, rocosa y sin vegetación del paisaje desértico al fondo. El joven ranchero, de nombre Agustín, luce ropa de montar; mientras que la citadina Laura lleva un vestido corto. Tras mostrarle el sitio, Agustín le pregunta a la joven: "¿Qué le parece el paisaje?". Ella mira alrededor, lo toma del brazo y recita: "Una nota verde entre el sepia de la tierra avara. Este pequeño oasis en medio del desierto se me figura como una sonrisa en una cara ceñuda y majestuosa. Era lo que faltaba a esta naturaleza grandiosa". Agustín la toma de la cintura y, acercándose para besarla, le dice: "No, Laura, lo que faltaba era usted." Una voz fuera de campo interrumpe la escena romántica cuando agrega con sarcasmo: "¡Qué lindo lago! Ni los de Suiza." Entra a cuadro, Don Gustavo, un hombre citadino que usa boina y se seca el sudor constantemente con un pañuelo blanco. Agustín lo encara molesto:

No, Don Gustavo, yo sé bien que este charco no puede compararse con las maravillas que usted ha visto, pero los lagos de Suiza los hizo Dios y éste lo hice yo sólo. Yo amontoné las piedras para detener el agua que al escaparse dejaba esta región en perpetua sequía. Yo sembré estos árboles que nos dan su sombra. Por mí hay vida en esta comarca desamparada y, si no fuera por este charco humilde todos ustedes habrían muerto de sed cuando cayeron del aeroplano.

Momento después Agustín, ya en un primer plano, agrega:

"[...] usted no puede comprender esto, Don Gustavo, porque lo que ustedes llaman civilización consiste en aprovecharse de lo que hacemos nosotros: los rancheros, los salvajes. La ciudad no puede vivir sin el campo, pero el campo no necesita de las ciudades. Nosotros bebemos el agua que le arrebatamos al cielo, vivimos en casa que nosotros mismos hemos construido y nos alimentamos con lo que, a fuerza de trabajo, hemos podido conquistar a la tierra, ¡aquí!, donde la tierra no regala nada.

Los diálogos pertenecen a una escena de la película *Alma norteña* (Roberto E. Guzmán, 1939) y son significativos porque develan una postura ética frente al medio ambiente en que el hombre impone a la de Dios su propia voluntad y se alza por encima de la naturaleza, dominándola para su beneficio y sobrevivencia. Se trata de una postura antropocéntrica a la que subyace un imaginario funcional de la naturaleza en que el agua está para beberse, la tierra para conquistarse y los recursos para arrebatarse. El diálogo revela también un discurso ecotópico coincidente con una narrativa progresiva de retorno al Paraíso, en la que la fuerza de trabajo permite convertir el árido desierto en un oasis. Además, este paraíso terreno reconstruido se identifica con el campo y no con la ciudad. Es el campo, lugar en que el hombre somete a su voluntad la naturaleza, la base de la civilización cuya máxima expresión son las ciudades.

Es válido preguntarse: ¿son comunes a otras películas mexicanas estos imaginarios, ecotopías y posturas éticas frente al desierto? ¿Aparecen, por ejemplo, en *Viento negro* (Servando González, 1965)? Y si es así, ¿de qué manera lo hacen? Es decir, ¿qué imaginarios de la naturaleza cristalizan en *Viento negro*?, ¿qué posturas éticas frente al desierto se encuentran en la película y a qué visiones ecotópicas responden? Y sobre

todo, ¿de qué manera esta película contiene claves para entender la relación de la sociedad mexicana de los años sesenta del siglo pasado con su medio?

Si *Sombra verde* se seleccionó como parte del *corpus* por representar la crítica al imaginario funcionalista de la naturaleza y a las posturas antropocéntricas tecnocentristas y por representar la narrativa ecotópico de regreso a un paraíso pre-moderno que se imagina como naturaleza intocada; *Viento negro* fue en cambio seleccionada para su análisis *in extenso* por ser un claro ejemplo de lo opuesto, esto es, por representar la exaltación del imaginario funcionalista de la naturaleza, las posturas tecnocentricas de un marcado antropocentrismo y la narrativa progresiva que propone la conversión de la naturaleza salvaje en un paraíso terrenal por medio del trabajo y la voluntad humanas.

El texto que integra este capítulo avanza de lo general a lo particular, estableciendo primero el contexto de producción y recepción de la película; enfocándose después en su análisis narrativo, intertextual y genológico; y abordando finalmente el análisis subtextual, en términos de imaginarios de la naturaleza, posturas éticas medioambientales y utopismo, a partir del microanálisis formal de cinco secuencias clave de la película.

4.1 Contexto de producción y recepción

Durante el primer lustro de la década de los años sesenta del siglo pasado se dio en México el cambio de poder entre el presidente López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz. Aunque crecían una infinidad de problemas -"miseria en el campo, emigración a las grandes ciudades y a Estados Unidos, devastación ecológica, sobrepoblación galopante, dependencia cada vez mayor a Estados Unidos y a la empresa privada mexicana, adicción

a la deuda externa, industrialización distorsionada y, por supuesto, injustísima distribución de la riqueza²⁶⁷-, en apariencia todo marchaba bien²⁶⁸: "los problemas económicos no parecían apremiantes" e "incluso se hablaba del 'milagro mexicano'" y había, además, estabilidad y paz social conseguidas en parte a partir de la negociación y en parte a partir de la cooptación y la represión de movimientos sociales.

En el campo cinematográfico, el panorama no era tan prometedor. A principios de la década, la producción de películas regulares, estas es, hechas por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC), se desplomó casi a la mitad²⁶⁹. De acuerdo con García Riera (1998) la caída en la producción se explica, en parte, porque al control del estado del financiamiento y la distribución se unió el de la exhibición, lo que desalentó la inversión de productores privados²⁷⁰. En sentido opuesto, la producción de películas irregulares, es decir, largometrajes de manufactura barata disfrazados de series, producidos por el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), se incrementó considerablemente²⁷¹. Todo esto agudizó la crisis de calidad en la que ya se encontraba el cine mexicano.

Ante la crisis del sistema mexicano de estudios y de estrellas y frente a la política de "puertas cerradas" de los sindicatos, que impedía que los nuevos realizadores tuvieran oportunidad de producir²⁷², surgió un pujante movimiento de cine independiente que abrió nuevos caminos para la cinematografía nacional. En contrapartida, "el estado se

²⁶⁷ Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana. La Vida en México de 1940 a 1970*, op. cit., p.228.

²⁶⁸ *Idem*.

²⁶⁹ García Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, op. cit., p.234.

²⁷⁰ *Idem*.

²⁷¹ García Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, op. cit.

²⁷² Pelayo, Alejandro. *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta*, Distrito Federal: CONACULTA, 2012, p.25.

dedicó a promover el cine de calidad de 'festival' "²⁷³, que buscaba poner en alto el nombre de México en el extranjero.

Viento negro, que constituye precisamente ejemplo de una de estas películas de "aliento", comenzó a rodarse en 1964 en locaciones del Distrito Federal como el Antiguo Palacio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, S.C.O.P., del Desierto de Altar en Sonora y, según lo reportado por García Riera, del vaso del ya para entonces desecado Lago de Texcoco²⁷⁴. Producida con el apoyo de instancias gubernamentales como la Secretaría de Comunicaciones y Transportes y de Ferrocarriles Nacionales de México, *Viento negro* adaptó a la pantalla la novela *El muro y la trocha* de Nino Martini²⁷⁵. La adaptación fue realizada por Rafael García Travesí y el propio director de la cinta, Servando González; mientras que la fotografía estuvo a cargo del canadiense Alex Phillips y del mexicano Agustín Jiménez.

Viento negro se presentó el 14 de diciembre de 1965 como parte de la VIII Reseña Mundial de Cine de Acapulco, aunque su estreno regular tuvo lugar el 23 de ese mismo mes en el cine Roble²⁷⁶ (Figura 68). La película se mantuvo con gran éxito en cartelera durante veintidós semanas²⁷⁷ y recibió, en 1965, el Premio del grupo Cinema Novo en el Primer Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro; así como la Cabeza de Palenque en la ya citada Reseña "por la calidad en que narra el espíritu del trabajador humano"²⁷⁸. La

²⁷³ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano 1964-1965*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco / CONACULTA / IMCINE, 1993: t.712, p. 242.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 116.

²⁷⁵ García Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997, op. cit.*, p. 242.

²⁷⁶ Amador, *et al. op. cit.*

²⁷⁷ *Idem.*

²⁷⁸ Bloch, Catherine (coord.). *Premios Internacionales del Cine Mexicano 1938-2008*, México: Cineteca Nacional, 2009, p. 112-113.

película siguió cosechando premios durante 1966 al recibir el Premio Especial del Jurado a la mejor película y el Premio de la Federación Internacional de Cineclubes en el Festival Internacional de Cine de Panamá.²⁷⁹



Figura 68. Carteles publicitarios de *Viento negro* (Servando González, 1965).

Viento negro es el primer largometraje industrial del director Servando González, quien fuera coordinador del Departamento de Documentales del gobierno mexicano (1958) y debutara en 1960 como realizador independiente con la película *Yanco*²⁸⁰. La figura de González estuvo siempre marcada por la polémica de su estrecha relación con el gobierno. En 1968 fue "comisionado por la SEDENA para filmar el movimiento estudiantil" y, como parte de tal encomienda, registró "los sucesos del dos de octubre en Tlatelolco"²⁸¹. Al año siguiente, se encargó de filmar la campaña presidencial de Luis

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ Ciuk, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*, México: CONACULTA / Cineteca Nacional, 2000, p. 304.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 305. Respecto a la grabación de la matanza del dos de octubre ver: Molina Ramírez, Tania. "Ignoro dónde está lo que filmé el 2 de octubre del 68 en Tlatelolco", [En línea] <<http://www.jornada.unam.mx/2007/08/22/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp>>. [Publicado el 22 de agosto de 2007].

Echeverría, quien ya en el poder lo nombró director general del Departamento de Cine de la Presidencia.²⁸² En los años subsecuentes, González dirigió para el Estado tres largometrajes: *De qué color es el viento* (1972), *El elegido* (1975) y *Los de abajo* (1976).²⁸³ Su cercanía al poder, su oficialismo y su cuestionada participación en lo ocurrido el dos de octubre de 1968 le ganaron el rechazo de buena parte del gremio, lo que finalmente lo llevó a alejarse de la realización.²⁸⁴

Viento negro, calificada por el historiador García Riera como una cinta sobrevalorada y tremendista²⁸⁵, ha sido duramente criticada por su visión gobiernista de la historia detrás de la construcción del tendido de vía del Ferrocarril Sonora - Baja California. Al respecto, Ayala Blanco apunta que la película "es un himno a la Patria en pujante marcha hacia el desarrollo del transporte y el empeño del subdesarrollo mental"²⁸⁶. Para este autor, *Viento negro*, y en general el cine de Servando González, constituyen el límite inferior de la tendencia hacia un cine instintivo que se caracteriza por ser:

Un cine analfabeto, efectista, nacionalista, un cine moralmente inadmisibles, un cine retrógrada que elogia las taras más lamentables de la realidad mexicana, pero un cine que posee una fuerza expresiva de la que desgraciadamente carecen buena parte de los cineastas de las otras tendencias.

Es precisamente su tan criticada postura oficialista lo que hace de *Viento negro* una obra de interés para esta investigación, pues su análisis permite una aproximación a los imaginarios de la naturaleza y las posturas éticas respecto al entorno que subyacen las

²⁸² Ciuk, Perla. *op. cit.*, p. 305.

²⁸³ García Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997, op. cit.*, p. 289.

²⁸⁴ Respecto a la participación de Servando González en el registro de los eventos del 2 de octubre ver: Molina Ramírez, *op. cit.*

²⁸⁵ García Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997, op. cit.*, p. 242 y 331.

²⁸⁶ Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

políticas de modernización industrializadora y capitalista impulsadas por el Estado mexicano entre 1940 y 1970.

4.2 Análisis narrativo, intertextual y genológico

a) *Découpage* narrativo

Este apartado presenta el argumento de *Viento negro* sobre el que se realizó el *découpage* narrativo de la película. Basada en acontecimientos históricos, *Viento negro* narra las vicisitudes que enfrentó la construcción de la línea del ferrocarril que, atravesando el desierto de Altar, conectó Sonora con Baja California.²⁸⁷ Dedicada al Ingeniero Jorge López Collada, al cadenero de primera Jesús Sánchez Islas, al estadalero Jesús Torres Burciaga y al chofer Gustavo Sotelo, quienes perdieron la vida en el desierto de Altar durante las obras; la película se centra en el personaje ficcional de Manuel Iglesias, un obrero que no pudo titularse como ingeniero por culpa de su interesada esposa, pero que es nombrado por la S.C.O.P. Primer Jefe de Cuadrillas de la División Sur para la construcción de la ya mencionada línea ferroviaria.

Tras reclutar como trabajadores del riel a indígenas de distintos pueblos, Manuel llega al campamento y el Ingeniero Fernández, responsable de la división, lo presenta a los trabajadores. Desde el principio, Manuel debe hacer frente al extremoso clima del desierto, a las tormentas de arena conocidas como viento negro, a los contratiempos de operación, y a la rebeldía, los pleitos y los vicios de los trabajadores a su cargo.

²⁸⁷ La obra comenzó en 1936 pero debió suspenderse en 1940 a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, por lo que la línea Sonora-Baja California no quedó concluida sino hasta 1947. Ver: Taylor Hansen, Lawrence Douglas. "La transformación de Baja California en estado, 1931-1952", en *Estudios Fronterizos*, 2000, 1(1):47-87, pp. 68 y 69.

Al poco tiempo, llega al campamento Lorenzo Montes, gran amigo de Manuel y responsable de operación de la maquinaria pesada. Días después, Manuel debe coordinar a los trabajadores para evitar el descarrilamiento de una locomotora que se queda sin frenos. Durante el incidente pierde los dedos el indio Ulalio y queda gravemente herido el padrino del pequeño niño indígena Juanjo, al que Manuel toma entonces bajo su protección. También llega al campamento un grupo de jóvenes ingenieros entre los que se encuentra el hijo de Manuel, Jorge, quien tiene una relación distante y ríspida con su padre.

Por su parte, Lorenzo le propone matrimonio a La Venada, una prostituta que trabaja en "El Oasis", el burdel ambulante de "El Griego". Esto provoca pleitos entre la cuadrilla y culmina con la desaparición del Ingeniero Carlos Jiménez quien, amenazado por el celoso Lorenzo, se interna en el desierto. Jorge intenta varias veces acercarse a su padre, pero este invariablemente lo rechaza cuestionando si tiene la suficiente hombría para ser trabajador del riel.

El ingeniero Fernández comisiona a los ingenieros Julio, Antonio López y Jorge Iglesias, así como a Lorenzo Montes y al jefe de estadaleros Picuy a la patrulla de trazo que permitirá establecer con precisión la manera de conectar el tendido con el de la División Norte. La madre de Jorge envía una carta al Ingeniero Fernández solicitando que no asignen a Jorge a ningún trabajo que pueda implicar un riesgo. Manuel, sin embargo, consiente que Jorge se sume a la patrulla de trazo y le entrega una carta de su madre en que se evidencia que ha sido el desprecio de esta mujer por Manuel lo que lo ha mantenido alejado de Jorge.

La patrulla se interna en el desierto y sus miembros comienzan los trabajos de inmediato. Por un descuido, la camioneta en que viajan se incendia y la reserva de gasolina estalla. El grupo se queda entonces sin transporte, sin víveres, sin agua y sin radio. Los hombres deciden avanzar a pie por el desierto hacia el campamento norte que se encuentra más cerca que el campamento sur. El Ingeniero Fernández ordena a Manuel que organice una brigada para la búsqueda de los miembros de la patrulla con los que el campamento ha perdido contacto por radio. Los voluntarios comienzan a peinar el desierto guiados por Manuel. Los miembros de la patrulla de trazo van muriendo en el desierto. Primero, Julio se queda ciego tras quedarse dormido bajo el sol. Cuando cegado cree que el resto del grupo lo ha abandonado en el desierto dispara un arma al aire y finalmente se suicida. Picuy muere a consecuencia de una bala perdida disparada por Julio. Antonio y Lorenzo mueren poco después de deshidratación.

Cuando la brigada de rescate alcanza finalmente a la patrulla, Jorge está ya muerto. Manuel encuentra la bitácora de su hijo aún en su mano. En ella, Jorge le ha dejado las mediciones para trazar la vía y partir al desierto en dos. Gracias a ello, la obra se concluye con éxito. Habiendo logrado su objetivo y perdido a Lorenzo y a su hijo, Manuel siente que ya no tiene razones para vivir y decide internarse en el desierto para morir. El pequeño Juanjo lo sigue y le suplica llorando que no se vaya. Manuel, conmovido, recapacita. Tomados de la mano, Manuel y Juanjo corren por las vías hasta alcanzar a subir al tren que se aleja.

La película presenta este argumento en 672 planos que, tras el análisis narrativo, fue posible agrupar en 30 secuencias. Puesto que, con excepción de las disolvencias que

se incluyen en la secuencia de créditos y la que da paso a la secuencia final, todos los cortes son directos, las secuencias se definieron únicamente bajo el criterio de cohesión narrativa. La Tabla del Anexo IIIc muestra una versión resumida del *découpage* narrativo de la película, esto es, su división en actos y secuencias, y una descripción general de lo que ocurre narrativamente en cada secuencia, seguida de un fotograma clave para identificar visualmente la secuencia.

El *découpage* narrativo de *Viento negro* fue el punto de partida para el análisis intertextual (hipotextual) y genológico que se presenta en los siguientes subcapítulos y que sirve como marco interpretativo de los imaginarios de la naturaleza que cristalizan en el filme.

b) Análisis narrativo intertextual: hipotexto

El análisis narrativo de *Viento negro* permitió detectar en la película alusiones intertextuales bíblicas. Por ejemplo, el nombre del personaje protagónico, Manuel Iglesias, ofrece una primera clave para una lectura intertextual de la cinta.

Manuel, nombre bíblico proveniente del hebreo *Emmanu-el*, se identifica con el Mesías pues significa "Dios con nosotros"²⁸⁸; mientras que el apellido Iglesias, que deriva del griego *ekklēsia* y se traduce como "asamblea"²⁸⁹, es una referencia al "Pueblo de Dios".²⁹⁰ De este modo, el nombre deifica al personaje al equiparlo con Cristo y anticipa el papel que jugará en *Viento negro* como salvador del pueblo: la sociedad mexicana

²⁸⁸ Albaigès Olivart, José María. *Diccionario de nombres de personas*, Barcelona: Universitat de Barcelona Publicacions, 1993, p. 98.

²⁸⁹ Real Academia Española. Diccionario de la lengua española, [En línea] <<https://dle.rae.es/>> [Consultado en febrero de 2019].

²⁹⁰ Const. dogm. *Lumen gentium*, 9. Ver: *Constitución Dogmática sobre la Iglesia. Lumen gentium*, 1964, [En línea], <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_sp.html> [Consultado el 20 de septiembre de 2018].

postrevolucionaria, representada en el filme por un conjunto de personajes alegóricos de las distintas clases y grupos sociales (obreros, indígenas, profesionistas, funcionarios públicos, prostitutas) del México de la década de los años sesenta del siglo XX.²⁹¹

Asimilado a la figura de Cristo, el personaje de Manuel Iglesias guarda también paralelismos con Adán y Moisés, prefiguraciones bíblicas del Mesías que se conectan a partir de un elemento narrativo que es central en *Viento negro*: el desierto.

Tierra árida e inhóspita, el desierto es, según Chevalier, "uno de los símbolos más fértiles de la Biblia"²⁹². Para Adán, el desierto es la "antítesis del Paraíso", el "símbolo de la tierra maldecida por Dios después del pecado (...)"²⁹³, la tierra agreste a la que Adán y, por tanto, la humanidad fueron exiliados, y la cual deben trabajar arduamente para ganar el pan y redimirse. En este sentido, Manuel Iglesias se corresponde con la figura del Adán caído caracterizado por Merchant como "agente de la transformación terrenal"²⁹⁴. Será preciso regresar más adelante sobre esta idea para discutir la narrativa progresiva de recuperación del Paraíso que propone *Viento negro*.

Por otro lado, la conducción de Manuel de una alegórica sociedad mexicana por el desierto de Altar evoca el libro del Éxodo en que Moisés guía a los hebreros a través del desierto del Sinaí en busca de la Tierra Prometida. El Éxodo refigura el exilio del Paraíso pero contiene, según Leder, una *metáfora monárquica*: "un rey, quien confrontado con el

²⁹¹ Manuel recluta trabajadores yaquis, Tohono O'otham ("Pimas y Pápagos") y Yoremes ("Mayos") que, junto con los personajes de Tata Lupe, el niño Juanjo y Ulalio, son alegoría de los pueblos indígenas de México. Los personajes de Lorenzo Montes, Picuy, Nabor Camargo, Javier Santana "El pequeño" representan la clase obrera, mientras que los ingenieros Fernández, Antonio López, Carlos Jiménez y Julio son símbolo de la nueva generación de profesionistas. También aparecen las prostitutas y su proxeneta y los funcionarios públicos de la S.C.O.P. que representan al Estado mexicano.

²⁹² Chevalier, *op. cit.*, p. 410.

²⁹³ Pérez Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, 1988, p. 138.

²⁹⁴ Merchant, *op. cit.*, p. 21.

desorden de su reino, busca al enemigo, lo derrota" y construye "una estructura emblemática de su victoria"²⁹⁵. Para este autor, este esquema narrativo presenta cuatro momentos: el conflicto, la batalla, la coronación y la construcción emblemática. La Tabla 8 muestra cada una de estas etapas del Éxodo y su correlación con la narración en *Viento negro*.

Tabla 8. Correlación entre la metáfora monárquica de Leder, la estructura narrativa del Éxodo bíblico y *Viento negro* (Servando González, 1965).

Patrón narrativo de la metáfora monárquica (Leder)	El Éxodo (Biblia)	<i>Viento negro</i> (Servando González, 1965)
El conflicto	La opresión del Faraón; Moisés confronta al Faraón por mandato de Dios.	El Estado mexicano comisiona a Manuel Iglesias a dirigir la cuadrilla de trabajadores en un nuevo intento por concluir las obras de la línea ferroviaria Sonora-Baja California.
La batalla	El conflicto que deriva en el éxodo de los israelitas y la derrota del Faraón.	Manuel Iglesias recluta trabajadores en distintos pueblos y los lleva al campamento en el desierto. Manuel debe lidiar con los vicios, las debilidades y la rebeldía de los trabajadores y meterlos en orden para terminar los trabajos de construcción. La obra sufre atrasos debido a las condiciones extremas del desierto.
La coronación	La victoria de Dios y la proclamación del rey, la travesía de los israelitas por el desierto y la acogida de Dios del pueblo de Israel.	La patrulla de trazo sufre un accidente y debe atravesar el desierto a pie, sin agua y sin alimentos. Todos mueren, pero Jorge Iglesias recopila los datos necesarios para que se complete el trazo de la línea ferroviaria y se derrote al desierto.
La construcción emblemática	El aviso de que Dios residirá entre los israelitas; instrucciones para la construcción del tabernáculo donde residirá; la construcción del tabernáculo bajo la supervisión de Moisés; Dios habita el tabernáculo.	La obra se concluye. El tren atraviesa el desierto de Altar conectando el norte con el sur del país.

²⁹⁵ Leder, Arie C. "The Coherence of Exodus Narrative Unity and Meaning", en *Calvin Theological Journal*, 2001, 36:251–269, p. 262.

Como puede verse en la Tabla 8 es posible distinguir en *Viento negro* las cuatro fases de la *metáfora monárquica* apuntada por Leder. En la película, sin embargo, lo que se perfila es más bien una *metáfora estatal* de carácter secular; pues a diferencia de la alegoría de la fundación del reino del pueblo de Dios, en la cinta se alegoriza la refundación o reafirmación del Estado nacional mexicano.

La correlación entre el texto bíblico y la película permite encontrar interesantes similitudes y diferencias. En el Éxodo, el conflicto radica en que a la opresión que sufren los israelitas a manos del Faraón se opone al mandato divino que lleva a Moisés a conducir a este pueblo a su liberación. En *Viento negro*, en cambio, el conflicto reside en la imposibilidad del Estado mexicano de concluir la línea ferroviaria Sonora-Baja California a través del desierto de Altar, misión que un representante estatal le encomienda al obrero Manuel Iglesias. En el primer caso, Moisés es un enviado de Dios, en el segundo Manuel es comisionado del gobierno federal mexicano.

En el Éxodo, la batalla se libra contra el faraón egipcio que esclaviza a los israelitas; en la película, Manuel se enfrenta a aquello que limita el progreso del país, por un lado, a la naturaleza (el desierto) y, por otro, al egoísmo de aquellos trabajadores que anteponen sus intereses personales a los de la comunidad (la patria).

En la etapa del Éxodo que Leder denomina *coronación*, acontece la victoria de Dios, el reconocimiento de la figura de Moisés como autoridad y la peregrinación por el desierto de los israelitas. En el filme, los miembros de la patrulla de trazo mueren al intentar a travesar el desierto después de sufrir un accidente que los deja sin agua y sin víveres. Bajo el liderazgo de Manuel los trabajadores peinan el desierto en busca la

patrulla de trazo extraviada. Los datos recopilados por Jorge Iglesias durante el patrullaje posibilitan la victoria sobre el desierto y, con ello, el fortalecimiento del Estado a partir del paso del caos al orden social.

Finalmente, en la Biblia, la victoria se conmemora con la construcción de un tabernáculo para que en él resida Dios. En *Viento negro*, la obra ferroviaria realizada a lo largo de toda la cinta es finalmente concluida y la imagen del tren atravesando el desierto se vuelve una alegoría del avance nacional hacia el progreso del desarrollo industrializador promovido por los gobiernos posrevolucionarios.

En conclusión, mientras la peregrinación bíblica por el desierto constituye la consolidación identitaria de los israelitas como pueblo; la partición del desierto de Altar para conectar Baja California con el resto del país por medio del ferrocarril simboliza el fortalecimiento de la identidad nacional a partir de su unificación territorial²⁹⁶. Si el Éxodo plantea la peregrinación fundacional de la nación de Israel en que las doce tribus pasan del orden de la naturaleza al orden de la ley, *Viento negro* propone la consolidación del estado-nación mexicano a partir de la integración y la fraternidad de sus distintas clases sociales en torno al proyecto estatal de progreso industrial del país.

De este modo, el Éxodo bíblico resulta el hipotexto, esto es, el texto base que organiza narrativamente *Viento negro* como una ficción fundacional civilizatoria, y aunque

²⁹⁶ Taylor Hansen refiere que la península de Baja California sufrió numerosos intentos de anexión por parte de Estados Unidos desde finales del siglo XIX y principios del XX, por lo que el presidente Lázaro Cárdenas puso en marcha en 1936 el Plan Pro-Territorio Federales que buscaba "terminar con el problema del aislamiento de la región, promover su poblamiento con mexicanos y prohibir la adquisición de terrenos por extranjeros". Para mejorar las comunicaciones, Cárdenas buscó "ligar a Baja California con el sistema ferroviario del resto del país". Fue así que comenzaron las obras de la línea Sonora-Baja California en 1936. La Segunda Guerra Mundial ocasionó que los trabajos se suspendieran en 1940 y no pudieron concluirse sino hasta 1947. Ver: Taylor Hansen, *op. cit.*, pp. 59 y 67.

es posible reconocer algunas otras relaciones intertextuales entre *Viento negro*, y narraciones bíblicas como la de David y Goliat y la del sacrificio redentor de Jesús, éstas interdiscursividades serán abordadas con oportunidad en secciones posteriores de este capítulo.

Ahora bien, si en término intertextuales el *Éxodo* es el hipotexto de *Viento negro*, ¿cuál es su architexto? Es decir, ¿a qué género narrativo pertenece la película? Y sobre todo ¿De qué manera este architexto enmarca la manera en que se imagina la naturaleza en el filme?

c) Análisis narrativo genológico: el architexto

Habiendo establecido el *Éxodo* como el hipotexto de *Viento negro*, es posible identificar como architexto al género de viaje utópico que se estructura según los pasos del viaje mítico del héroe de Campbell²⁹⁷. La Tabla 9 muestra la correspondencia entre los tres actos del viaje del héroe y las 30 secuencias de *Viento negro*, agrupadas en los cuatro actos establecidos a partir del patrón narrativo del *Éxodo* propuestos por Leder.

Tabla 9. Correlación entre los pasos del viaje del héroe (Campbell), la estructura narrativa del *Western* clásico (Wright) y la estructura en actos y secuencias de *Viento negro* (Servando González, 1965).

Architexto (género)			Texto		
Actos del Viaje del héroe	Pasos del viaje del héroe (Campbell) / Viaje del escritor (Vogler)	Estructura narrativa del <i>Western</i> clásico (Wright)	Secuencias de Manuel (Padre)	Secuencias de Jorge (hijo)	Actos <i>Viento negro</i>
-	-	1. El héroe entra a un grupo social 2. El héroe es desconocido para la sociedad 3. Se revela que el	1	-	Prólogo y créditos
LA PARTIDA / LA SEPARAC	El mundo cotidiano / Mundo ordinario La llamada a la aventura / Llamada a la aventura		2	3	Acto I

²⁹⁷ Campbell, *op. cit.*

	La negativa a la llamada / Duda o rechaza la llamada	héroe posee una habilidad excepcional 4. La sociedad reconoce una diferencia entre ella y el héroe; el héroe recibe un estatus especial			
	La ayuda sobrenatural / Aparece el mentor	5. La sociedad no acepta completamente al héroe	-	14 y 15	ACTO II
	El cruce del primer umbral / Entrada en el mundo especial	6. Hay un conflicto de interés entre los villanos y la sociedad. 7. Los villanos son más fuertes que la sociedad; la sociedad es débil.	4 y 5		
	El vientre de la ballena / Pruebas, aliados, enemigos	8. Hay una fuerte amistad o respeto entre el héroe y un villano 9. Los villanos amenazan a la sociedad.	6 -13, 16, 18 - 20	17	
ACTO II: LA INICIACIÓN / LA PENETRACIÓN	El camino de las pruebas / Gruta abismal. Cruce del segundo umbral	10. El héroe evita involucrarse en el conflicto	28	21 - 26	
	El encuentro con la Diosa / Prueba suprema, la odisea, el calvario	11. Los villanos ponen en peligro a un amigo del héroe. 12. El héroe enfrenta a los villanos.	29	27 y 29	
	La mujer como tentación				
	La reconciliación con el padre	13. El héroe derrota a los villanos.	30	30	ACTO IV
	Apoteosis	14. La sociedad está a salvo.			
	La recompensa y la bendición final	15. La sociedad acepta al héroe			
	16. El héroe pierde o renuncia a su estatus especial.				
ACTO III: EL REGRESO	La negativa al regreso			-	
	La huida mágica				
	El rescate del mundo exterior / Resurrección				

	El cruce del umbral de regreso / Regreso con el elixir				
	La posesión de los dos mundos				
	Libertad para vivir				

Como es posible observar en la Tabla 9, el análisis permitió identificar en la estructura narrativa de la película no uno, sino dos viajes del héroe: el de Manuel Iglesias y el de su hijo, Jorge Iglesias. Estos dos viajes heroicos son paralelos, y sin embargo, distintos. El viaje de Jorge queda inconcluso porque muere, lo que lo convierte en un héroe trágico que, empero, posibilita al padre a completar su propia travesía al dejarle en la bitácora los datos para concluir el trazo de la vía. Una lectura alegórica a partir de estos personajes tipo arroja como planteamiento subyacente a *Viento negro* que sólo a partir del sacrificio conjunto de los profesionistas y la clase obrera mexicana (técnica y fuerza, respectivamente) se logrará el avance del país.

El fallecimiento del hijo y el sacrificio del padre para el beneficio de la colectividad guardan paralelismos con la muerte y el sacrificio de Cristo para redención de la Humanidad. De hecho, el mito fundacional judeocristiano en el que un chivo expiatorio (Cristo) viabiliza el paso de una comunidad del Estado de Naturaleza a un orden civil a partir del establecimiento de un contrato social es una de las características paradigmáticas del *Western*²⁹⁸, por lo que encontrar este elemento en *Viento negro* permite aventurar un análisis del filme precisamente en función de este género.

²⁹⁸ Sobre la figura del chivo expiatorio y el mito fundacional ver: Girard, R. *La violencia y lo sagrado*, Madrid: Alianza Editorial, 1983. Sobre la oposición entre salvaje y civilizado en el Western ver: Wright, Will. *The Wild West*, Londres: Sage Publications, 2001.

Así pues, el análisis genológico de *Viento negro* es importante pues enmarca la manera en que se imagina la naturaleza, ya que en el *Western* la naturaleza generalmente constituye una alegoría del estado de naturaleza del ser humano pre-social, y su conquista constituye una alegoría del paso de ese estado de naturaleza al estado de civilización por medio de la racionalidad.

Entonces, ¿es posible considerar *Viento negro* un *Western*? ¿qué elementos estéticos, esto es semánticos (iconográficos) y sintácticos (narrativos), y qué elementos éticos, es decir paradigmáticos, del *Western* es posible identificar en *Viento negro*?

En términos sintácticos, y de acuerdo con Will Wright, todo *Western* es "la historia de un héroe que de alguna manera se encuentra fuera de su sociedad, pero en cuyas habilidades recae el destino de dicha sociedad. Los villanos amenazan la sociedad hasta que el héroe actúa para protegerla y salvarla".²⁹⁹ En este sentido, *Viento negro* puede considerarse un *Western*, pues Manuel Iglesias se encuentra excluido socialmente del núcleo familiar (la esposa lo desprecia y lo mantiene alejado de su hijo), de los profesionistas (pues es desertor de la carrera de ingeniería) y del grueso de los obreros (de los que lo separa su condición de Jefe de Cuadrillas). Por otro lado, el destino de la alegórica sociedad mexicana, esto es su progreso, descansa en las habilidades de Manuel para someter al orden a los rijosos trabajadores del riel y para enfrentarse a la naturaleza y dominarla. Finalmente, aunque los valores egoístas de algunos trabajadores comprometen la empresa emprendida, es el desierto la más poderosa amenaza a la sociedad, lo que lo convierte en el villano a vencer.

²⁹⁹ Wright, Will. *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, Estados Unidos: University of California Press, 1975, p. 40.

De la definición de Wright se desprende, además, que todo *Western* se reduce a "tres conjuntos de personajes: el héroe, la sociedad y los villanos"³⁰⁰. En *Viento negro*, la figura del héroe corresponde sin duda a Manuel Iglesias y la del villano al desierto de Altar, pero la sociedad está compuesta por diferentes personajes tipo que representan a la clase obrera, a los profesionistas, a los funcionarios gubernamentales, a los pueblos indígenas y a las mujeres. Cada grupo está caracterizado iconográficamente a partir de su vestimenta. Los obreros usan camiseta o camisa de manga larga, pantalones de trabajo de algodón, sombreros norteros de palma o gorras de ferrocarrilero (Figura 69). Los funcionarios gubernamentales visten, en cambio, traje y corbata (Figura 70). Los profesionistas, esto es los ingenieros, utilizan traje en la ciudad y casco de médula, camisa de manga larga, pantalones tipo *breech* y botas altas en el desierto (Figura 71). Las mujeres indígenas cubren su cabeza con sus rebozos, mientras que las prostitutas utilizan vestidos ceñidos de pronunciados escotes, confeccionados con telas lustrosas o estampadas (Figura 72).

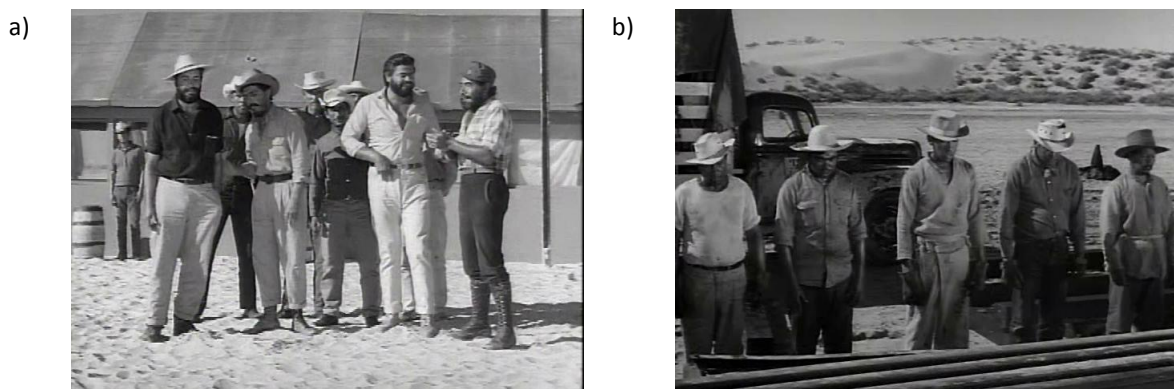


Figura 69. Los obreros del riel en a) ropa de domingo y b) ropa de trabajo. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

³⁰⁰ *Idem.*

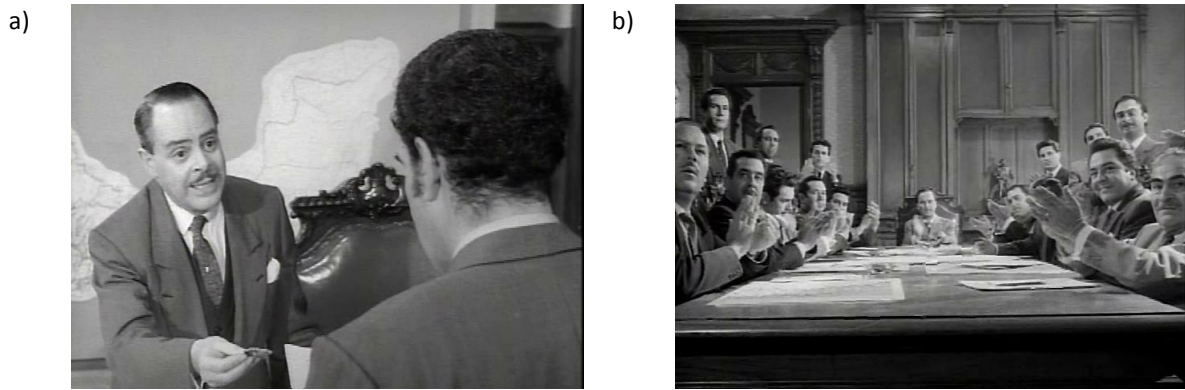


Figura 70. Vestimenta formal de funcionarios gubernamentales e ingenieros en la Ciudad de México. a) Funcionario de la S.C.O.P. otorgando a Manuel Iglesias la placa que lo inviste como Jefe de Cuadrillas de la División Sur. b) Funcionarios gubernamentales e ingenieros aplaudiendo el nombramiento de Manuel Iglesias. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

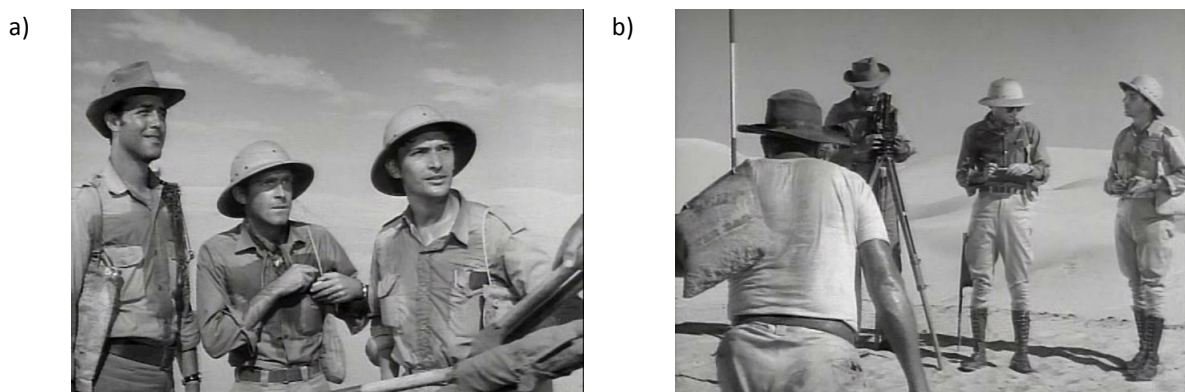


Figura 71. Ingenieros de la Patrulla de Trazo en ropa de trabajo. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

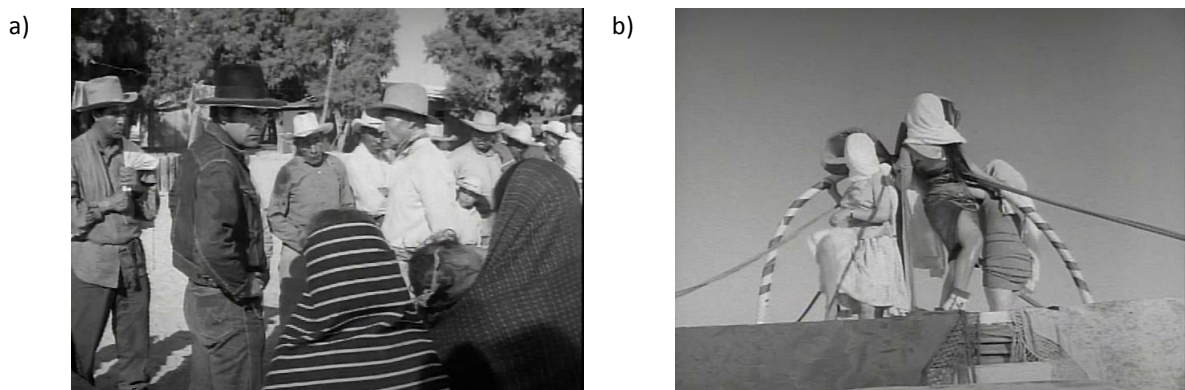


Figura 72. La vestimenta femenina. a) Mujeres indígenas con rebozos a la cabeza b) Prostitutas de "El Oasis". Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

En todos estos casos la vestimenta de los personajes tipo permanece sin cambios a lo largo de la película marcando una clara división de clases e indicando su condición de

inmovilidad social. Sólo el atuendo de los indígenas sufre variaciones significativas a lo largo del filme. Ulalio, por ejemplo, llega al campamento utilizando la característica *koyera* rarámuri alrededor del cabello largo, una camisa cerrada y pantalones raidos de algodón; pero para el final de la cinta ya no usa la *koyera*, lleva el cabello corto, viste casaca y pantalones de mezclilla y un paliacate al cuello, indumentaria que caracteriza más bien a los obreros (Figura 73). El niño indígena Juanjo sufre una transformación similar, pues al inicio de la película utiliza sombrero de palma, camisa y pantalón de manta y un jorongo (Figura 74a). Al final, en cambio, viste camisa de manga larga, pantalones tipo vaquero, sombrero nortero, botines y paliacate al cuello (Figura 74b). Lleva, además, prendida en la camisa, la placa de Jefe de Cuadrillas de Manuel. Su cambio, como el de Ulalio, revela la visión de los gobiernos postrevolucionarios respecto a la integración de los grupos indígenas al proyecto de nación moderna a partir de su conversión en obreros calificados y la renuncia a su identidad originaria.

De acuerdo con López Caballero³⁰¹, a principios del siglo XX, los indígenas comenzaron a ser vistos como "sujetos potenciales de la modernización traída por la Revolución mexicana". Según la autora, se dio entonces, una operación ideológica que "permitió 'incorporar' a esos grupos como elemento constitutivo y 'valorizable' de la nación"³⁰². Sin embargo, según apunta Navarrete, esto se hizo a partir de una ideología del mestizaje que buscó "homogeneizar cultural y racialmente a la nación por medio de la

³⁰¹ López Caballero, Paula. "De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos", en: Escalante Gonzalbo, Pablo (ed.). *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural. O de cómo hemos llegado a valorar y celebrar ciertas cosas nuestras*, Ciudad de México: CONACULTA, 2010, 137–152, p. 145.

³⁰² *Ibid.*, p. 149.

integración (y desaparición) de los grupos indígenas"³⁰³. Esto se ve claramente en el arco de transformación por el que pasan los personajes de Ulalio y Juanjo.



Figura 73. De indígena a obrero. La transformación social del rarámuri Ulalio a través de su vestimenta. a) Ulalio al inicio de la película. b) Ulalio en la última secuencia de la película. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

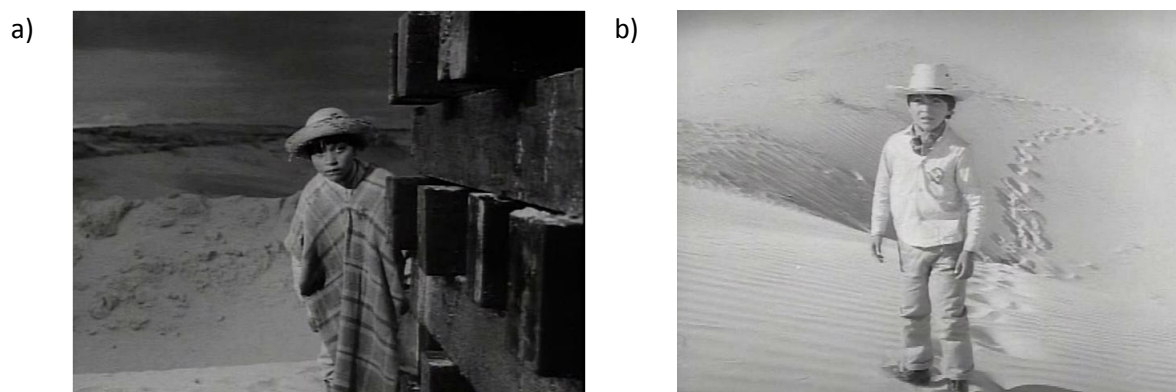


Figura 74. De indígena a obrero. La transformación social del pequeño Juanjo a través de su vestimenta. a) Juanjo al inicio de la película. b) Juanjo en la última secuencia de la película. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

Por su parte, Manuel se distingue del resto de los trabajadores porque utiliza sombreros vaqueros de fieltro, casacas de mezclilla o chamarra de piel y pantalones tipo *breech* (Figura 75a). Su indumentaria es, pues, parecida a la de los vaqueros de muchas películas del Oeste (Figura 75b); incluso porta una placa metálica, similar a la de los

³⁰³ Navarrete, Federico. "Ruinas y Estado: arqueología de una simbiosis mexicana", en: Gnecco, Cristóbal y Ayala Rocabado, Patricia (eds.) *Pueblos Indígenas y Arqueología en América Latina*, Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales Banco de la República y CESO, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, 2009, 65–82, p. 72.

alguaciles de algunos *Westerns*, que en este caso lo inviste de autoridad como Jefe de Cuadrillas. La comparativa de la Figura 75 muestra no sólo las similitudes iconográficas en la vestimenta de Manuel y la de un *cowboy* del *Western* televisivo norteamericano *Gunsmoke*, sino que revela, además, similitudes fotográficas entre el género de vaqueros y la película en cuanto al uso de ciertos tamaños de plano (planos generales) y ángulos de cámara (contrapicado) para presentar de manera engrandecida la figura protagónica del héroe.



Figura 75. La vestimenta de Manuel Iglesias y sus similitudes iconográficas con el *cowboy* del género *Western*. a) Dos fotogramas de Manuel en *Viento negro* (1965). b) Fotograma del alguacil Matt Dillon en el *Western* televisivo más longevo y exitoso en la historia de los Estados Unidos, *Gunsmoke* (1955-1975). Nótese la placa prendida en el lado derecho del pecho en los tres fotogramas.

Muchos otros elementos iconográficos propios del *Western* están presentes en *Viento negro*: el tren, el desierto, los duelos cara a cara entre el héroe y el villano que amenaza a la sociedad. Todos ellos y su dimensión simbólica se analizarán más adelante como parte del microanálisis de tres secuencias de la película.

En cuanto a los componentes sintagmáticos del *Western*, es decir, su estructura narrativa, Wright plantea que la trama del *Western* clásico consta de 16 funciones³⁰⁴. La Tabla 9 muestra la manera en que estas funciones van apareciendo en *Viento negro*. A partir de esta correlación entre funciones de la trama clásica del *Western* y las secuencias

³⁰⁴ Wright, Will. *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, op. cit., pp. 48 y 49.

de la película puede concluirse que también en términos sintácticos es posible considerar esta cinta como una película del Oeste.

Por lo demás, Wright plantea que son cuatro las oposiciones conceptuales que dan forma al *Western*: adentro/afuera de la sociedad; bien/mal; fuerte/débil y naturaleza salvaje/civilización³⁰⁵. Todas estas oposiciones están presentes en *Viento negro*, y cada una se expresa estéticamente en la película de manera distinta. El análisis de la expresión formal de estas oposiciones se desarrollará con amplitud en la sección de microanálisis de secuencias.

Resta únicamente discutir si la dimensión ética (pragmática) que subyace al *Western* se encuentra presente en *Viento negro*. Siempre según Wright, "el *Western* explica el mito del origen de la sociedad de mercado" y "el *cowboy* simboliza las ideas individualistas" de dicha sociedad: libertad, igualdad, racionalidad, autonomía, oportunidad y propiedad privada³⁰⁶. La defensa de dichos valores requiere, sin embargo, de una naturaleza infinita y de recursos naturales inagotables, esto es, de una frontera (física y teórica) entre civilización y naturaleza siempre abierta, que asegure la igualdad de oportunidades de los individuos para acceder a la propiedad privada y que, en consecuencia, evite los privilegios de clase.³⁰⁷ Además demanda, por un lado, de la violencia para imponer el orden y, por el otro, de la autonomía frente a un Estado cuyo

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 49.

³⁰⁶ Wright, Will. *The Wild West*, *op. cit.*, p. 1.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 4 y 5.

poder debe ser siempre limitado.³⁰⁸ De este modo, el *cowboy* simboliza "la resistencia al gobierno en nombre de la libertad y la propiedad".³⁰⁹

Aún cuando *Viento negro* contiene elementos semánticos y sintácticos propios del *Western*, en términos éticos presenta diferencias sustanciales con el *Western* norteamericano. El héroe, Manuel Iglesias, no defiende las ideas individualistas de libertad, igualdad, autonomía, oportunidad y propiedad privada. En cambio, resguarda los intereses de la Patria y los valores colectivos, poniéndolos siempre por encima de los intereses personales propios y de los otros. Manuel no simboliza pues, la resistencia al gobierno en nombre de la libertad y la propiedad, por el contrario, es un representante del Estado y utiliza la violencia para imponer el orden en nombre de éste.

La figura de Manuel parecería corresponder más bien a lo que Tom R. Sullivan define como el *caudillo* del *Western latino*³¹⁰. Para Wright, el *caudillo* de Sullivan es más bien un hombre fuerte, una autoridad dominante que se enfrenta a una frontera abierta (una naturaleza aparentemente infinita), que en el *Western latino* es vista, no como un lugar promisorio, símbolo de esperanza y oportunidad social, sino como una amenaza, un peligro para la sociedad.³¹¹

Para el México de los años sesenta, una economía de mercado fuertemente regulada por el gobierno, la idea de una naturaleza inagotable, de una frontera abierta, que posibilitara una economía de libre mercado, constituía más bien una amenaza individualista al propio Estado. Por ello, en *Viento negro*, como en el *Western latino* de

³⁰⁸ *Idem.*

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 183.

³¹⁰ Sullivan, Tom. R. *Cowboys and Caudillos: Frontier Ideology of the Americas*, Estados Unidos: Bowling Green State University Popular Press, 1990.

³¹¹ Wright, Will. *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, *op. cit.*, p. 191.

Sullivan, la frontera (la naturaleza) es "un lugar brutal donde los débiles son devorados por los fuertes, y donde la justicia debe ser impuesta (y reimpuesta), a través de la acción violenta, por representantes de una autoridad legal y tradicional proveniente de centros de poder lejanos"³¹². Así pues, el esfuerzo de los trabajadores de la cinta por partir al desierto en dos no persigue la oportunidad individual de tener propiedad privada en una frontera abierta, sino que busca fortalecer a la nación cerrando la frontera (poniendo límites a una naturaleza aparentemente infinita) por medio de la integración del norte de México con el resto del país a través del ferrocarril. En este sentido, *Viento negro* se opone a los valores individualistas de libertad, igualdad y un gobierno limitado, y propone más bien una sociedad con clases sociales bien definidas que deben, sin embargo, unirse fraternalmente, por encima de sus propios intereses, en torno al proyecto modernizador de un gobierno fuerte.

En conclusión, si bien *Viento negro* utiliza ciertas convenciones del *Western* clásico, lo hace justamente para subvertir la visión del mundo subyacente a este género y, al hacerlo, nos brinda un marco interpretativo de los imaginarios de la naturaleza que, en este filme, se considera no un lugar de oportunidad sino una amenaza a la sociedad mexicana, un obstáculo al proceso civilizatorio y de constitución de un Estado-nación que solo es posible zanjar mediante la razón, la ciencia y la técnica que posibilitan su dominación.

Teniendo claro el marco interpretativo de los imaginarios que nos confieren tanto el hipotexto como el architexto de *Viento negro*, continuaremos con el análisis de las

³¹² Sullivan, *op. cit.*, p. 30.

secuencias claves en términos de imaginarios de la naturaleza, posturas éticas medioambientales y ecoutopías.

4.3 Microanálisis de secuencias

De las 29 secuencias que constituyen *Sombra verde* se analizarán detalladamente tres que consideramos metonímicas del sentido de la película: la secuencia uno de los créditos; en la que Manuel abandona el campamento de la SCTP tras amenazar al desierto con regresar para concluir las obras de construcción del tendido ferroviario; la secuencia 26, en que explota la camioneta de la patrulla de trazo y los trabajadores se quedan varados en el desierto sin agua ni alimentos; y la secuencia 29 en que Manuel encuentra a su hijo muerto en el desierto pero logra recuperar su bitácora, con lo que logran terminar el tendido. Esta secuencia concluye cuando Manuel y el pequeño Juanjo se suben al tren que parte de regreso al centro del país.

a) Secuencia 1: Créditos [00:00:00:00 - 00:05:08:04] (Ver *découpage* en el Anexo IIIe)

La película comienza con una cartela en que se lee el agradecimiento a la Secretaría de Comunicaciones y Transportes y a Ferrocarriles Nacionales de México por su apoyo para la realización del filme, revelando desde un inicio la conexión de esta producción con el gobierno federal y enmarcándola en el contexto del discurso oficial.

Los siguientes tres planos presentan al villano y al héroe de la cinta: el desierto y Manuel Iglesias, respectivamente. La primera imagen que aparece a cuadro corresponde a una toma de establecimiento del desierto, cuya vastedad se acentúa a través de un largo paneo a la derecha y una composición con un horizonte alto. Un chirrido agudo y

sostenido acompaña la imagen y comienza a construir la experiencia desértica como estridente y cacofónica.

Después, la imagen del sol entra en disolvenca cruzada dominando casi todo el cuadro, no en balde para Cirlot "el desierto es el reino del sol, no en su aspecto de creador de energías sobre la tierra, sino como puro fulgor celeste, cegador en su manifestación"³¹³. Con este plano del sol aumenta la intensidad del agobiante chirrido, que se establece desde los primeros segundos del filme como el motivo aural del quemante sol desértico. Posteriormente, sobre la imagen del enorme sol aparece en letras blancas la dedicatoria: "A todos los trabajadores del riel" (Figura 76a). Entonces, un violento *zoom back* empequeñece el sol; mientras las letras aumentan su tamaño hasta ocupar casi todo el cuadro (Figura 76b). Mientras esto ocurre en la imagen, el chirrido solar es sustituido en disolvenca por un toque largo de silbato, indicativo del inicio de la marcha de un tren. Este sólo plano, a través del contraste de tamaños entre el sol y la leyenda alusiva a los trabajadores del riel, y de la sustitución del chirrido solar con el silbato del tren, expresa formalmente las oposiciones fuerte/débil, malo/bueno, naturaleza salvaje/civilización características del Western³¹⁴.

De hecho, los contrastes producidos a través del movimiento virtual de la cámara y de la disolvenca cruzada sonora prefiguran el enfrentamiento alrededor del cual gira la película: la lucha entre la naturaleza y el hombre (y su potencia tecnológica). Pero el plano no sólo advierte el conflicto central de la cinta, sino que además sugiere la derrota de la naturaleza a manos de la civilización.

³¹³ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, España: Editorial Labor, 1992, p. 167.

³¹⁴ Wright, Will. *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, *op. cit.*, p. 49.

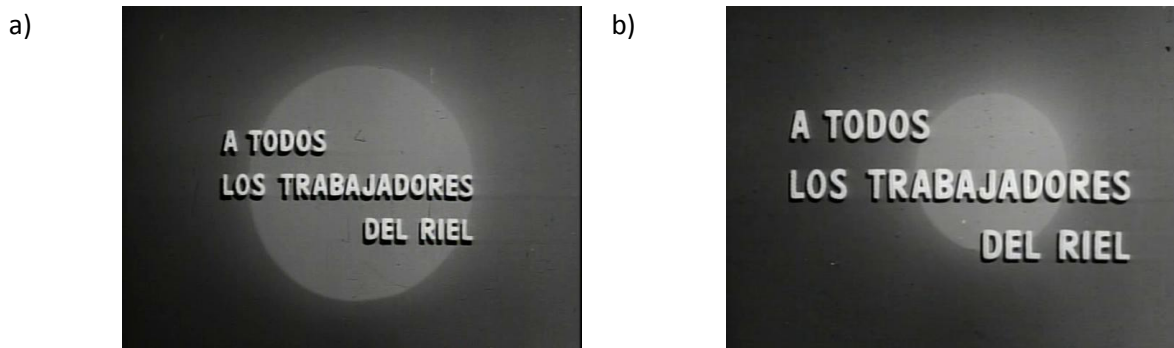


Figura 76. La metáfora visual del hombre imponiéndose tecnológicamente sobre la naturaleza. a) El gran sol desértico sobre el que aparece en pequeño "A todos los trabajadores del riel" y b) el sol empequeñecido detrás de la leyenda agrandada. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

A continuación, la cámara baja con un *tilt down* desde el cielo hasta una vista de las dunas desérticas. En el lejano horizonte aparece un diminuto punto negro que avanza por el desierto hacia la cámara (Figura 77a). Como ocurre convencionalmente en muchos Westerns, el héroe aparece por primera vez a cuadro emergiendo de un vasto paisaje natural, lo que traduce visualmente el planteamiento subyacente de que el héroe proviene de la naturaleza salvaje y que, por tanto, comparte con ella sus características, especialmente su violencia³¹⁵. Paradójicamente, la violencia salvaje del héroe es necesaria para "crear y proteger a la sociedad civil"³¹⁶, pero su capacidad racional es lo que le permite trascender el originario Estado de Naturaleza y conducir a la comunidad a un estado de orden civil.

En términos compositivos, el gran plano general de la Figura 77a posee una gran cantidad de espacio negativo en proporción con el espacio positivo que ocupa la figura del hombre, lo que sintetiza visualmente la debilidad humana frente a la naturaleza. El plano siguiente, sin embargo, invierte la proporción entre espacio negativo y positivo,

³¹⁵ Wright, Will. *The Wild West*, op. cit., p. 7.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 155.

mostrando a Manuel Iglesias en un primer plano que lo engrandece frente a la naturaleza (Figura 77b).

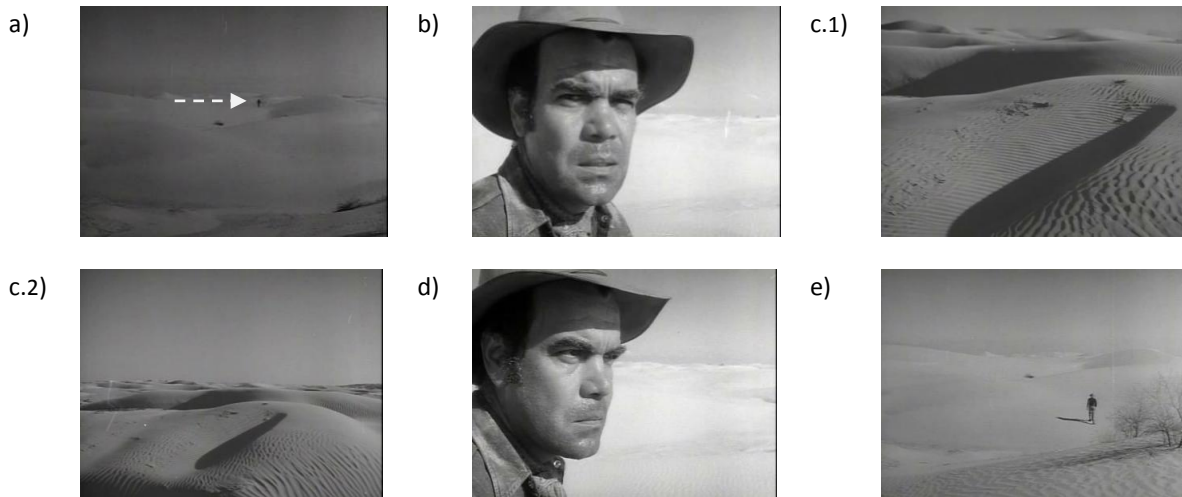


Figura 77. En el plano a) la flecha indica al héroe que emerge del desierto como un punto diminuto; mientras que en el plano b) Manuel se presenta en un contrastante primer plano. El contraplano c) muestra el desierto de Altar como el oponente de Manuel Iglesias con un *zoom back* que empieza en c.1) y termina en c.2). A partir del plano d), que regresa a un primer plano de Manuel, este fragmento de la secuencia presenta una simetría especular que remata en el plano e) con el héroe internándose de nuevo en el desierto. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

Durante el plano de la Figura 77b Manuel Iglesias asevera: "¡Maldito! Algún día regresaré para partirte en dos". El contraplano muestra (Figura 77c), un desierto de Altar que, mediante un *zoom back*, parece ensancharse ominosamente ante Manuel. Además, la imagen del desierto es acompañada por una secuencia sonora cuyo cromatismo acentúa la amenaza que significa el desierto.

A partir de este punto, el fragmento adquiere una simetría especular, pues regresa al primer plano de Manuel (Figura 77d) y luego a un gran plano general de éste internándose de nuevo en el desierto (Figura 77e). De hecho, esta estructura resume la convención narrativa del Western en que el héroe que ha emergido de la naturaleza salvaje, tras enfrentarse a aquello que amenaza a la sociedad, y una vez que ésta se encuentra a salvo, renuncia a la condición de salvador que le conferían sus habilidades

únicas y, regresa a su condición de forajido perdiéndose en el paisaje o se integra a la nueva sociedad.

Posteriormente, la cámara muestra el cielo atravesado por una oscura formación nubosa; mientras en la banda sonora se escucha el soplo del viento y un rumor que, *in crescendo*, se va tornando agudo. Un rápido *zoom back* de la cámara muestra la gran extensión de esta formación, que se dilata hasta el horizonte y, sobre la cual, aparece el título del filme. El movimiento virtual de la cámara y el oscurecimiento del cielo enfatizan la naturaleza aviesa del viento negro, una tormenta de arena que cubre todo a su paso y trae siempre consigo desgracia y muerte.

Posteriormente, una sucesión de planos en montaje serial construyen la idea del desierto como un lugar de enormes dunas barridas por el viento y habitadas por escorpiones, tarántulas, pinacates y serpientes. La aparición de los créditos del reparto y el equipo de producción de la película sobre las imágenes sugiere dos tipos de símil. El primero, de carácter extradiégetico, que insinúa que lo que ocurre a estos animales se equipara con las dificultades que enfrentaron los miembros de la producción del filme durante su rodaje. Y el segundo, de carácter intradiégetico, que propone una relación visual y narrativa entre estos animales y los personajes del filme, y que apuntala la idea de una sociedad civil que emerge desde el ámbito de la naturaleza.

Respecto al símil intradiégetico, la Figura 78 muestra la comparación entre cuatro fotogramas de los créditos (a-d) y su similitud con algunos otros momentos del filme (1-8). Así, un escorpión que emerge de la arena (Figura 78a) anticipa la imagen de Jorge (Figura 78.1), o de Antonio y Lorenzo (Figura 78.2), desenterrándose después de haber quedado

completamente cubiertos por la arena tras el paso del viento negro. El enfrentamiento entre dos tarántulas, una de las cuales huye patas arriba en posición defensiva (Figura 78b), remite a la pelea, en medio de una tormenta de arena, entre Manuel y "El Pequeño" (Figura 78.3) o a la confrontación entre Lorenzo y el ingeniero Carlos Jiménez, quien acaba huyendo desierto adentro (Figura 78.4). Un pinacate que intenta inútilmente ascender por la arena que se desliza bajo sus patas (Figura 78c) hace referencia a los innumerables momentos en que la patrulla de trazo parece no avanzar en su andar por el desierto (Figura 78.5 y Figura 78.6). Finalmente, una serpiente que se desliza duna abajo (Figura 78d) prefigura el momento en que Julio, desesperado por encontrarse varado en el desierto, resbala boca abajo por una duna (Figura 78.7 y Figura 78.8).



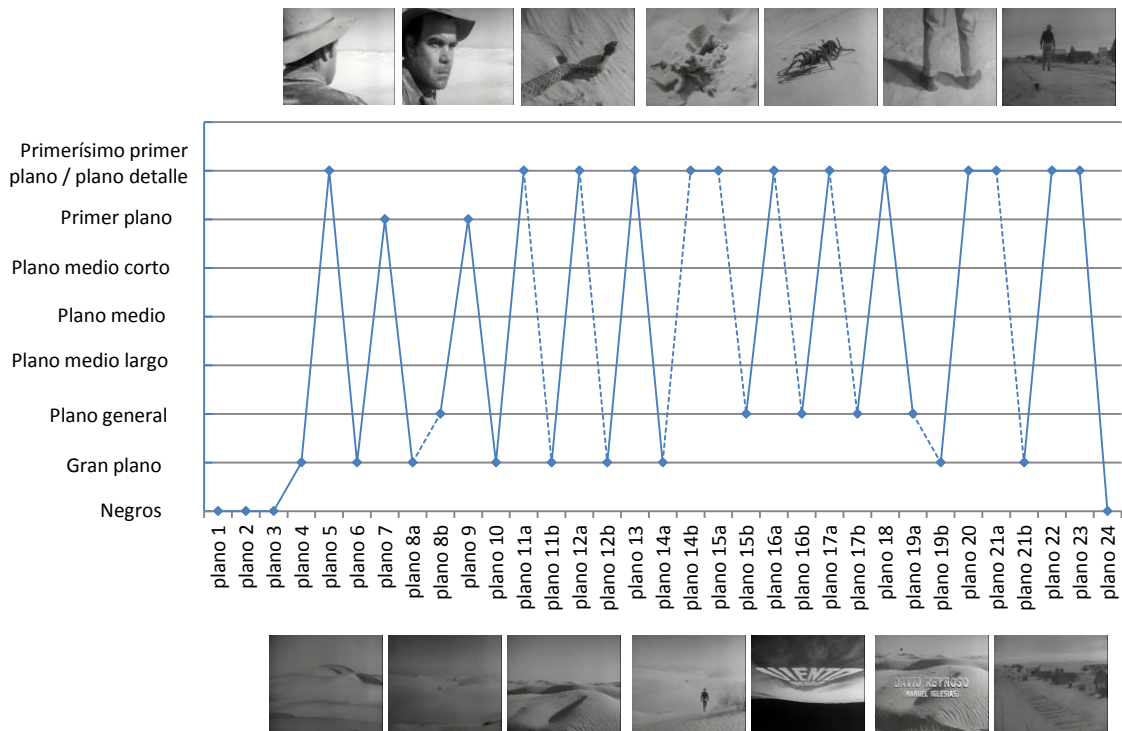


Figura 78. Los fotogramas (a-d) de la primera columna y su relación gráfica y narrativa con los fotogramas (1-8) de la segunda y tercera columna. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

Reforzando el símil entre el héroe y la naturaleza salvaje, los planos de animales moviéndose por el desierto se vincula gráficamente un plano de los pies de Manuel Iglesias recorriendo el cuadro de izquierda a derecha y de nuevo a la izquierda. Luego, Manuel aparece, tras un movimiento ascendente de grúa, en un picado que lo va empequeñeciendo dentro del gran plano general de un campamento abandonado en medio del vasto paisaje desértico. Acompañado de una melodía nostálgica, Manuel se aleja rumbo al horizonte sobre las vías férreas, símbolo de progreso y modernidad, que aquí, sin embargo, al aparecer inconclusas y cubiertas por la arena arrastrada por el viento, son metáfora de la derrota de la voluntad humana frente a la naturaleza. El viento negro se cierne, entonces, como una amenaza a la aspiración del ser humano por dominar la naturaleza a través del conocimiento técnico y científico.

La secuencia concluye con dos grandes planos generales del desierto de Altar, que se muestra con un paneo a la izquierda opuesto al paneo a la derecha del plano de apertura. Estos planos se acompañan con el motivo aural solar y con un golpe sonoro estridente y reiterado que refuerza la sensación de peligro, incertidumbre y tensión cacofónica con que se caracterizó al desierto a lo largo de toda la secuencia. El último plano de esta secuencia muestra el sol poniéndose en el horizonte del inexpugnable desierto.

La Gráfica 4 muestra como toda la secuencia gira en torno a la relación contrastante entre planos abiertos (planos generales) y planos cerrados (primeros planos o planos detalle), que se intercalan a través del montaje o del uso del *zoom* dentro de un mismo plano. De este modo, la secuencia construye una oposición entre la inmensidad de la naturaleza y la pequeñez humana.



Gráfica 4. Tamaños de plano de la secuencia inicial de *Viento negro* (Servando González, 1965). Manera en que el contraste en los tamaños de plano de la secuencia inicial de *Viento negro* construye la oposición entre la inmensidad desértica y la pequeñez humana (y animal). Los rombos marcan cada cambio en el tamaño de plano. La línea continua indica que el cambio de tamaño es resultado de un corte de edición; mientras que la línea punteada señala que el cambio de tamaño se produjo dentro de un mismo plano como resultado del uso de un *zoom*. Los fotogramas ubicados en la parte superior de la gráfica son una muestra de algunos de los planos más cerrados de la secuencia; mientras que los fotogramas localizados por debajo de ésta corresponden a algunos de los planos más abiertos.

De hecho la secuencia está integrada por tres escenas cuyo montaje sigue una estrategia itinerante entre la literalidad y la metáfora. El montaje de la primera y última escenas de esta secuencia, aquellas en que aparece Manuel, siguen un orden hipotáctico,

esto es, lógico y cronológico; pero la secuencia intermedia, aquella de los animales desérticos, sigue un orden paratáctico, que no es ni lógico ni cronológico, sino que más bien conforma un sistema de metáforas con una dominante conceptual: la lucha desigual entre lo humano y la naturaleza.

En conclusión, la secuencia funciona narrativamente como prólogo que presenta el conflicto central del filme entre el ser humano y la naturaleza salvaje, pero también hace las veces de antecedente cronológico al relato, al mostrar el fracaso de un primer intento de partir el desierto con el tendido ferroviario, y como estrategia suspensiva respecto a la posibilidad de que un nuevo intento sea exitoso.

b) Secuencia 26 - El despertar del tigre (desierto) [01:19:49:08 - 01:25:42:25] (Ver *découpage* en el Anexo IIIe)

La secuencia comienza con un gran plano general del desierto por el que avanza, a lo lejos, la camioneta tipo Guayín de la brigada de trazo. La imagen, con una gran cantidad de espacio negativo y la camioneta empequeñecida entre las dunas (Figura 79a), repite el patrón compositivo de la secuencia en que se presenta al personaje de Manuel Iglesias como un punto que emerge del desierto, lo que reitera el planteamiento del enfrentamiento desigual, del tipo bíblico del de David contra Goliat, entre el ser humano y la naturaleza.

Siguiendo también la lógica del montaje contrastante de tamaños de plano del inicio del filme, esta secuencia continúa con un plano detalle de una de las llantas de la camioneta, que avanza sobre un tablón colocado en la arena (Figura 79). El uso de un par de tablones sobre los que se estaciona la camioneta para evitar su hundimiento, se repite

en varias secuencias anteriores y va construyendo un símil entre la camioneta y un tren que se desplaza sobre los rieles (Figura 79).

Si la camioneta se asimila al tren, los trabajadores que en ella viajan se asimilan a combatientes de la Revolución cuando, en una secuencia previa, los miembros de la patrulla silban el corrido "La Rielera" mientras viajan, lo que equipara su misión con la gesta revolucionaria. De hecho, y de acuerdo con Ruffinelli, el ferrocarril, que era "el producto y el vehículo por antonomasia de la industrialización modernizadora"³¹⁷ porfiriana, se convirtió, durante la Revolución, que lo utilizó como instrumento bélico, en la "figura paradigmática de una nueva mitología, la mitología de la modernidad atribulada, es decir, la que estaba haciendo nacer al México capitalista de las entrañas del México feudal"³¹⁸. El tren y la figura de los trabajadores ferroviarios adquieren en *Viento negro*, esta dimensión mitológica sobre la que se sustenta el discurso modernizador tecnocentrista de los gobiernos posrevolucionarios.



³¹⁷ Ruffinelli, Jorge. "Trenes revolucionarios. La mitología del tren en el imaginario de la Revolución", en *Revista Mexicana de Sociología*, 1989, 51(2):285–303, p.290.

³¹⁸ *Idem.*

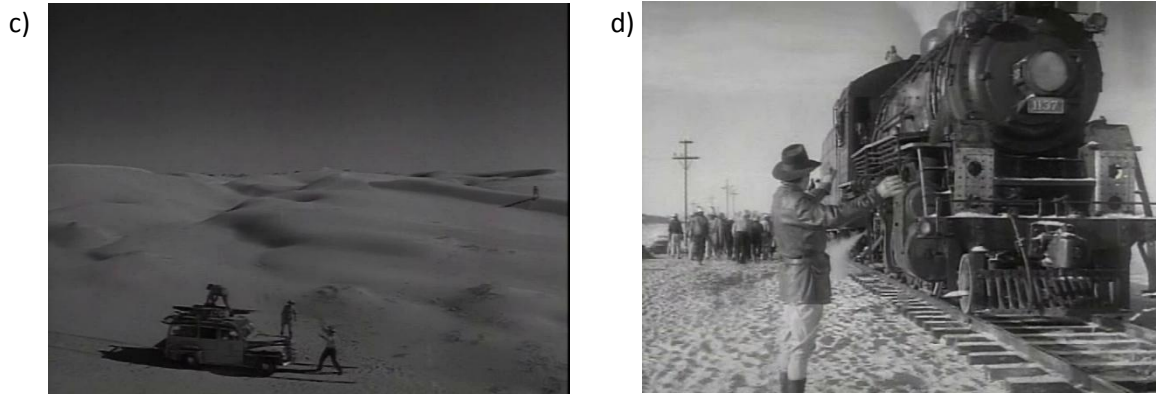


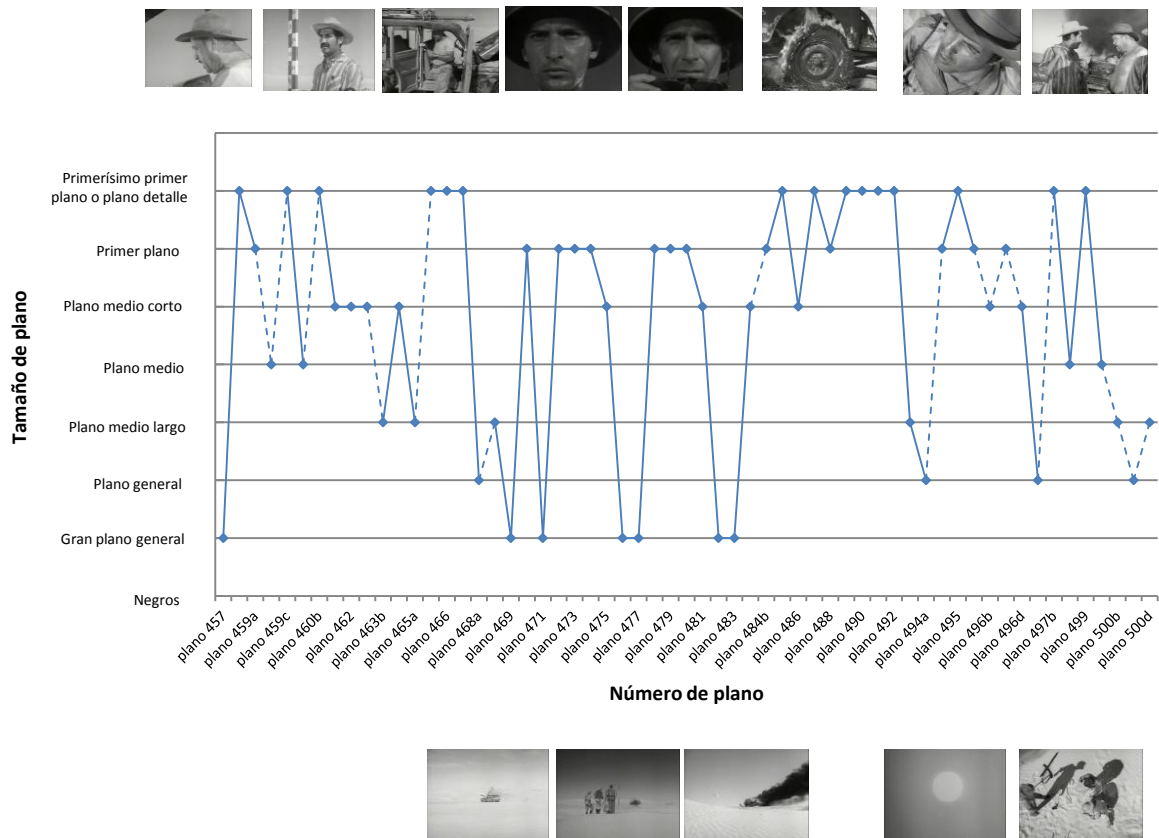
Figura 79. La camioneta de la patrulla de trazo en el desierto. a) La pequeñez humana en el desierto inconmensurable; b) La llanta de la camioneta que avanza sobre un tablón para evitar hundirse en la arena del desierto. c) La camioneta, dirigida por Picuy, avanza sobre tablones que asemejan rieles; d) En una secuencia previa, una locomotora avanza sobre los rieles, dirigida por Manuel. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

De regreso a la secuencia, los planos subsecuentes (Gráfica 5, planos del 459 al 467) tienden a ser cerrados y enfocarse en la escala humana. En estos planos es posible observar, a través de las acciones de Lorenzo todas aquellas herramientas que permiten al grupo sobrevivir en y desafiar al desierto como la camioneta, el agua, la sal, los alimentos, el café y el combustible, pero también todos aquellos instrumentos de trabajo (estadales, niveles, binoculares) que permiten dominar el desierto, racional y científicamente, a partir de su medición. Precisamente, a partir de que Lorenzo cuelga uno de estos instrumentos - un par de binoculares- en la parte delantera de la camioneta, reaparece el patrón de marcado contraste entre planos cerrados y abiertos, que se genera no solo a través de cortes, sino del uso de *zooms* rápidos y extremos. Este patrón recuerda constantemente la posición de indefensión humana frente a la potencia de la naturaleza, especialmente cuando se muestra en pantalla un sol que se agranda hasta abarcar casi la totalidad del cuadro, y cuyos rayos se concentran en las lentes de los binoculares y comienzan a quemar la tapicería del vehículo.

El uso de estos *zooms*, la sucesión de planos que asocian al sol con los binoculares y la tapicería que se quema y la presencia sonora del chirrido agudo que se identificó desde la primera secuencia con el intenso calor solar evidencian un cambio en la naturaleza, que pasa de ser una entidad pasiva a un agente que se interpone activamente a la voluntad humana de partir el desierto y que, por tanto, desde una postura antropocéntrica, puede considerarse moralmente mala. De hecho, en una secuencia anterior, se hace referencia a esta agencia de la naturaleza cuando el Ingeniero Antonio López apunta que, por las noches, el desierto es muy bonito, pero que no se debe olvidar que es un tigre dormido, a lo que Lorenzo agrega: "Por eso no hay que jalarle la cola". Es precisamente a través del uso de planos de tamaños contrastantes, *zooms* y motivos aurales que se pone en pantalla el despertar de este tigre.

Como puede verse en la Gráfica 5 y en la Figura 80, del plano 469 al 481, en el que los patrulleros se dan cuenta que la camioneta está echando humo, hay un patrón de montaje en que se intercalan planos del mismo tamaño (repetitivos) con planos de tamaño contrastante. Además, estos planos, con una duración promedio de menos de dos segundos, son los más breves de toda la secuencia (Gráfica 6). Se trata pues de un momento en que los planos repetitivos (en términos de tamaño y de composición) y contrastantes, así como el aumento del ritmo en el montaje incrementan la tensión como parte de la construcción del momento climático en el que la naturaleza desatará finalmente su poder contra el ser humano (Gráfica 6. **Ritmo del montaje de la secuencia 26 de *Viento negro* (Servando González, 1965) en que la naturaleza desata su poder contra el ser humano.** La línea continua muestra la variación en la duración (segundos) de cada plano. La línea punteada muestra la tendencia rítmica del montaje que se acelera hacia la parte media y desacelera nuevamente para el

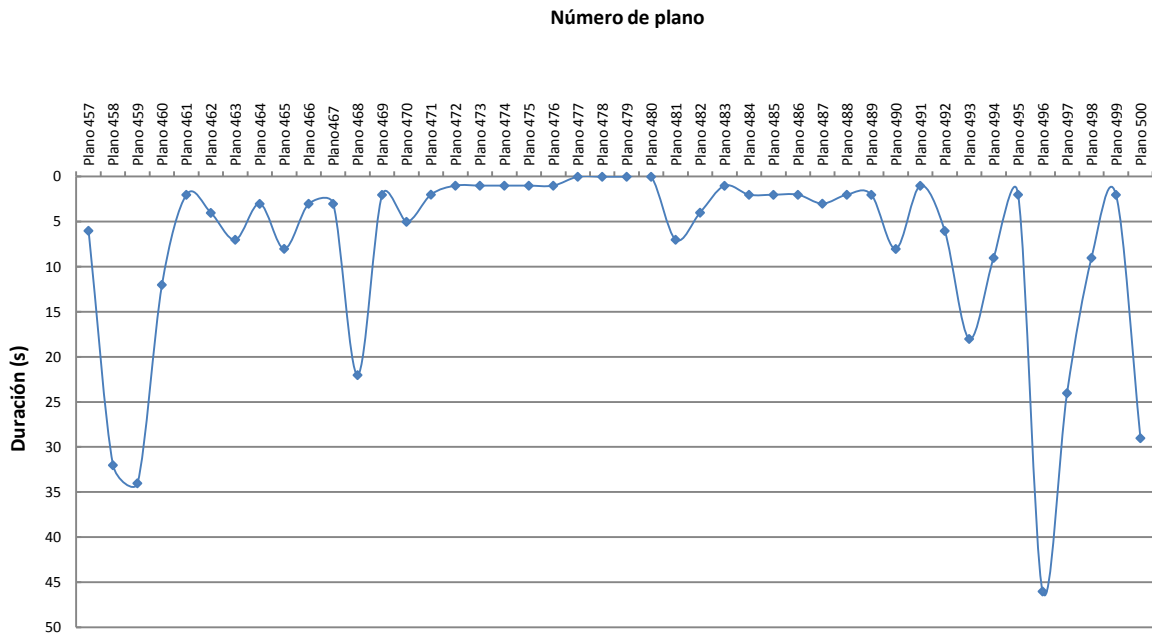
remate de la secuencia, siguiendo un patrón típico para la construcción de un momento climático que es precedido por una tensión *in crescendo* y seguido por un momento de distensión. Planos 482 y 483). Además, la presencia a lo largo de toda esta sucesión de planos del chirrido solar y de secuencias musicales cromáticas *in crescendo* hace presente al sol aunque este se encuentre fuera de campo y potencia la tensión.



Gráfica 5. Tamaños de plano de la secuencia 26 de *Viento negro* (Servando González, 1965). Los rombos marcan cada cambio en el tamaño de plano. La línea continua indica que el cambio de tamaño es resultado de un corte de edición; mientras que la línea punteada señala que el cambio de tamaño se produjo dentro de un mismo plano como resultado del uso de un *zoom*. Los fotogramas ubicados en la parte superior de la gráfica son una muestra de algunos de los planos más cerrados de la secuencia; mientras que los fotogramas localizados por debajo de ésta corresponden a algunos de los planos más abiertos.

Este tipo de montaje visual y sonoro corresponde a la manera clásica de construir el tenso momento previo al tiroteo en los duelos de las películas del Oeste, en que se intercalan tomas generales y primeros o primerísimos planos de héroes y villanos mientras

se escucha un motivo musical *in crescendo*. Se trata pues de un duelo al estilo *Western* entre los patrulleros de trazo y el desierto (sol) (Figura 80), que culmina con explosión de la camioneta.



Gráfica 6. Ritmo del montaje de la secuencia 26 de *Viento negro* (Servando González, 1965) en que la naturaleza desata su poder contra el ser humano. La línea continua muestra la variación en la duración (segundos) de cada plano. La línea punteada muestra la tendencia rítmica del montaje que se acelera hacia la parte media y desacelera nuevamente para el remate de la secuencia, siguiendo un patrón típico para la construcción de un momento climático que es precedido por una tensión *in crescendo* y seguido por un momento de distensión.



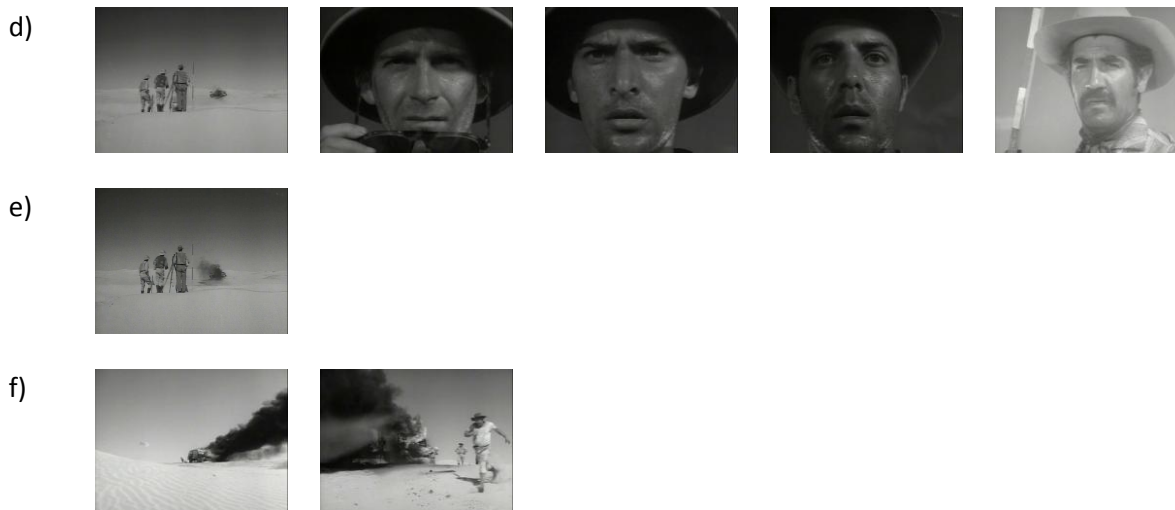


Figura 80. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965) que muestran el montaje al mismo tiempo repetitivo y contrastante en el momento previo a la explosión de la camioneta. El patrón de montaje corresponde a la manera en que se construye la tensión en los momentos previos al tiroteo en los duelos en películas del Oeste, de manera que patrulleros de trazo y desierto (sol) se presentan como contrincantes de un duelo ente el ser humano y la naturaleza.

Tras la climática explosión de la camioneta el chirrido del sol desaparecer y la película regresa los planos cerrados para poner énfasis en la dimensión humana de la tragedia. Un montaje acelerado de los planos 484 a 491 muestra la reacción de los miembros de la patrulla ante la pérdida de cada uno de los objetos que les permitían sobrevivir en el desierto. Un acento musical dramático puntúa la aparición en pantalla de cada uno de los medios de sobrevivencia perdidos (Figura 81).



ANTONIO: ¡La radio!





LORENZO: ¡Los comestibles!



JORGE: ¡El agua!



Figura 81. Montaje alternado entre la reacción de los miembros de la patrulla de trazo y la pérdida de la radio, los alimentos y el agua tras la explosión de la camioneta. Los planos cerrados enfatizan la dimensión humana del drama. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

La escena enfatiza la condición de vulnerabilidad en la que han quedado estos hombres, lo que se reafirma cuando Julio responde exasperado a la petición de Lorenzo de que mantenga la calma:

¡¿Calma?! ¡¿Calma sin agua y sin alimentos?! ¡¿Usted sabe lo que eso significa en el desierto, estúpido?!

Entonces ocurre un cambio interesante en el punto de vista de la cámara. Aparece una toma cenital de Antonio, del que no vemos el rostro porque trae puesto su sombrero. Un *dolly in* nos acerca lentamente hasta él, mientras se le oye decir: "No sé cómo pudo haber sido, pero pienso que...". Entonces Antonio levanta la mirada y muestra su cara. El hombre agrega mirando al cielo: "¡Ese maldito es el causante de todo!". El siguiente plano muestra en corte directo al sol, que aparece en pantalla acompañado del ya característico chirrido y que por medio de un *rápido zoom out* se va alejando.

La toma cenital de Antonio se revela, entonces, sino como un plano subjetivo del sol, sí como una toma de contraplano de la naturaleza. El ángulo en picado muestra la

inferioridad del personaje y el movimiento de acercamiento sobre él produce la sensación de que está siendo aplastado. El subsecuente plano en contrapicado y *zoom out* muestra, en oposición, la superioridad y como se retira después de haberlos derrotado.



Figura 82. Antonio aplastado por el sol que se aleja después de haber derrotado a los miembros de la patrulla de trazo. a) *Dolly in* a Antonio y b) *Zoom out* del sol. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

Julio, en un primer plano, entra en pánico: "¡Se los dije! Pero no me hicieron caso. Nos vamos a morir achicharrados. ¡Nos vamos a perder en el desierto!" Entonces se produce el siguiente diálogo:

JORGE: ¡Cállate! ¡Mientras tengamos esta **brújula** no podemos perdernos! ¿Me oyes? ¡Y **contrólate** o de lo contrario nos vas a contagiar a todos!
 ANTONIO: De ahora en adelante tenemos que **racionar** el agua.
 JORGE: Tenemos que **pensar**, tomar una **decisión**.
 ANTONIO: ¡Vamos a regresar!
 JORGE: Es mejor que **continemos**, Antonio.
 JULIO: ¿Por qué?

Las palabras marcadas en negritas son indicativas de una postura ética racionalista y voluntarista frente al medio. Exterioriza la intención de sobreponerse a la situación a través de la razón ("contrólate", "tenemos que racionar el agua", "tenemos que pensar"), la técnica y la ciencia ("mientras tengamos esta brújula no podemos perdernos"). El diálogo evidencia, además, la voluntad ("tomar una decisión") de no detenerse y no

regresar ("es mejor que continuemos"), lo que coincide con una visión tecnocéntrica vinculada con la idea de progreso, avance.

Ahora bien, cuando Jorge explica a la patrulla el plan para salir del desierto, el punto de vista de la cámara cambia nuevamente. A cuadro aparecen los miembros de la patrulla acomodados alrededor de Jorge, quien les explica que lo mejor es continuar hasta el Campamento Norte. Para explicar el plan Jorge utiliza los datos científicos que ha recabado en su bitácora de campo y hace trazos en la arena. El ángulo cenital de la cámara es inquietante porque sugiere nuevamente un posible punto de vista de la naturaleza que, con un *zoom in*, se cierne amenazante sobre ellos y espía el plan sin que los patrulleros se den cuenta (Figura 83). La naturaleza aparece nuevamente como un agente que se opone a la voluntad humana, esto es, como un enemigo.

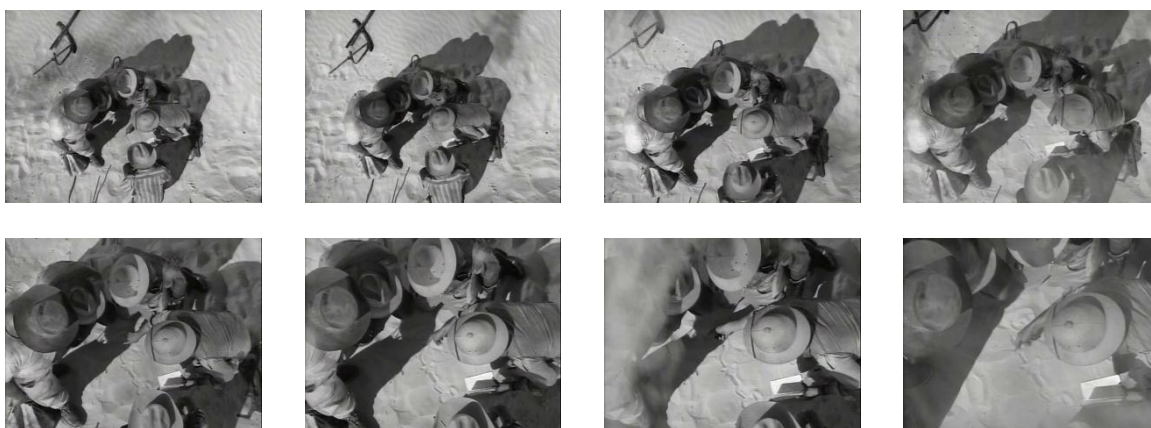


Figura 83. La patrulla de trazo desde una toma cenital. El ángulo de la cámara y un *zoom in* sugieren un punto de vista de la naturaleza que se cierne amenazante sobre los patrulleros y los espía. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

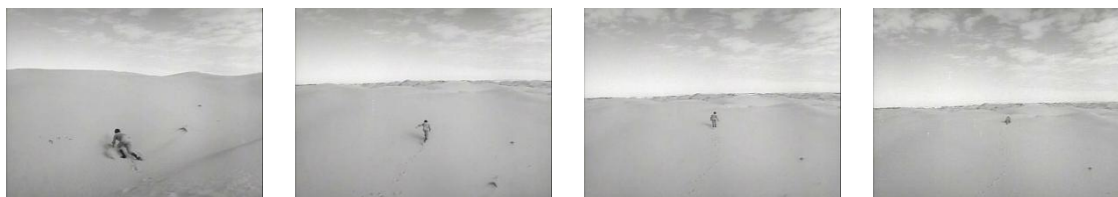
La secuencia concluye con planos más cerrados, entre los que se encuentra el detalle de la llanta del vehículo que, como metáfora de la derrota del ser humano frente a la naturaleza, es consumida por las llamas. El montaje disminuye su ritmo y los patrulleros se disponen a avanzar por el desierto a pie, sin agua y sin alimentos.

c) Secuencia 29 - Final [01:51:38:29-02:00:35;03] (Ver *découpage* en el Anexo IIIe)

Un gran plano general del cielo que clarea abre la secuencia. La cámara hace un paneo diagonal, a la izquierda y hacia abajo, para mostrar a Jorge que yace cubierto casi en su totalidad por la arena del desierto. La imagen es acompañada por el silencio de la banda sonora que se rompe cuando Jorge, después de despertar y emerger de la arena, dice mirando a la parte baja del cuadro: "¿Lorenzo?". La cámara entonces baja para develar a Lorenzo completamente cubierto por la arena. Jorge grita su nombre e intenta desenterrarlo, pero pronto comprende que está muerto. Desesperado, Jorge se aleja trastabillando de la cámara. A cuadro se le ve internándose en el desierto mientras grita desesperado el nombre de Lorenzo. La cámara realiza un movimiento ascendente de grúa que acentúa la pequeñez e indefensión del personaje ante la vastedad del desierto.

El plano siguiente, también un gran plano general, resulta espejo del anterior pues aparece a cuadro no ya Jorge sino Manuel, quien en vez de ser aplastado por el desierto como el hijo que se aleja, se agranda ante éste al caminar hacia cámara mientras ésta descende desde una posición elevada hasta una altura normal. La especularidad de planos anuncia el desenlace: el sacrificio del hijo permitirá al padre derrotar al desierto. Resta que la secuencia delevele como ocurrirá esto.

a)



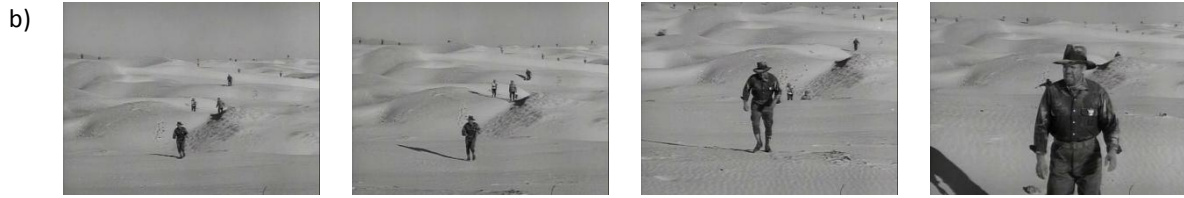


Figura 84. Planos especulares entre hijo y padre. a) El hijo se pierde en el desierto que lo aplasta y b) el padre se agranda ante el desierto. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

El plano concluye cuando uno de los trabajadores le sale al paso a Manuel y le dice que ha encontrado a su hijo, pero es mejor que no vaya a verlo. La puntuación musical, grave y dramática, anuncia lo que callan los diálogos: Jorge ha muerto.

Siguiendo el patón de toda la película, el montaje da paso a una sucesión de planos cerrados para mostrar la tragedia humana. Un plano detalle muestra, tendida sobre la arena, la mano de Jorge que aún se aferra a su bitácora de trabajo. Las botas del padre aparecen a cuadro. Manuel se hinca frente a la bitácora y pasa su mano sobre el brazo del hijo sin tocarlo. Entonces en corte directo aparece a cuadro Manuel, quien ve en la bitácora abierta los datos recabados por su hijo para hacer el trazo ferroviario. Sobre un siguiente plano de composición en diagonal que expresa la tensión del momento, se escucha en voz *through* a Jorge que ha dejado para su padre un mensaje escrito en la bitácora: "Papá, te escribo porque no sé si volveré a verte. Los datos para cortar el trazo están al principio de esta agenda."

Un plano medio presenta a Manuel, cubierto de sudor y arena, con lágrimas en la cara y sosteniendo en las manos la bitácora de Jorge. Manuel levanta la mirada al cielo y la cámara lo sigue con un *tilt up*. El sol no aparece amenazante en el firmamento como en tantos planos a lo largo de la película. En voz *through* sigue escuchándose a Jorge:

"Ojalá que sirvan para apresurar las obras que partirán al desierto en dos..." Un silbido de tren se adelanta al siguiente plano: un cielo, también sin sol, por el que la cámara baja en *tilt down* hasta mostrar, en gran plano general, dos locomotoras frente a frente, y alrededor de ellas, un jolgorio. La voz de Jorge continúa sobre los silbidos del ferrocarril y los vivas de la gente: "...que es lo que tu ambicionas y yo también.". Las locomotoras enfrentadas anuncian que el tendido que avanzaba desde el sur se ha finalmente unido con el que avanzaba desde el norte, partiendo el desierto en dos (Figura 85a).

El corte directo entre imágenes celestes funciona como una elipsis que avanza la narración en el tiempo, pero que también conecta causalmente la bitácora con el éxito de la empresa. Son precisamente las mediciones científicas del desierto, la racionalidad, la técnica, la ciencia, aportadas por las emergentes fuerzas profesionistas representadas por el personaje de Jorge, lo que permite a la fuerza obrera del país, representada por el personaje de Manuel, dominar a la naturaleza en favor del progreso. La aparición, en el plano subsecuente, de una bandera mexicana, al fondo, entre las dos máquinas, reafirma el carácter nacionalista dicho progreso (Figura 85b); mientras que el plano que comienza con un plano detalle de la mano de Ulalio que, con los dedos cercenados a causa de un incidente de trabajo, sostiene un cruz dedicada a los que murieron durante la empresa, conecta la idea del progreso nacional con la del sacrificio individual por la patria (Figura 85c).

a)



b)



c)



Figura 85. El triunfo sobre el desierto. a) La partición del desierto, b) el progreso nacional y c) el sacrificio patriótico. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

Una vez que aparece a cuadro la cruz dedicada a los caídos la secuencia cambia de tono: la celebración se transforma en conmemoración luctuosa. El tren silba en señal de duelo y se observa a Manuel, vestido completamente de negro, alejarse de la multitud,

entre la que se encuentra el pequeño Juanjo, de pie, junto al señalamiento del kilometro 326 en que se unieron el tendido norte y sur (Figura 86b). Esta ubicación de Juanjo en escena resulta simbólica, pues en una secuencia previa, Jorge, recién llegado al campamento, espera a su padre en el kilometro 178 de la vía aún inconclusa (Figura 86a); de modo que la posición del niño en esta última secuencia sugiere que, en ausencia del hijo de Manuel, Juanjo podría ocupar su lugar.

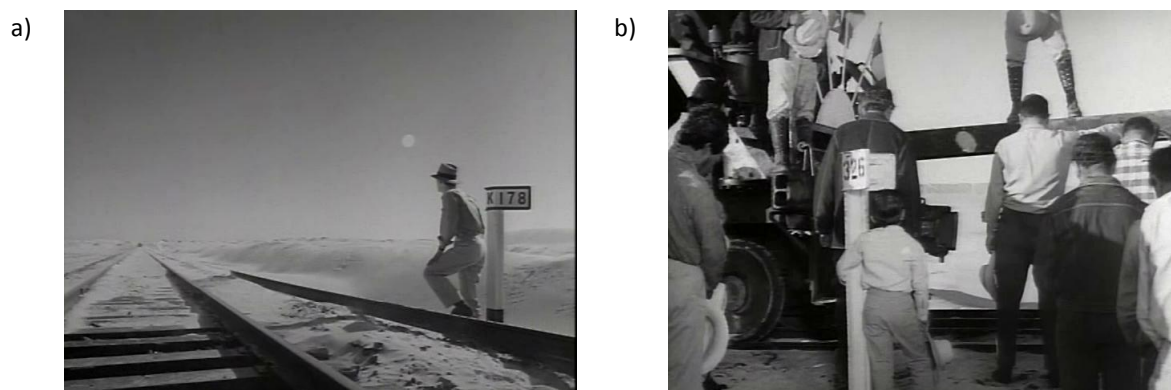


Figura 86. a) Jorge esperando a su padre en el kilometro 178 de la vía inconclusa y b) Juanjo abrazando la señal del kilometro 326 donde se unen los trazos norte y sur de la vía ferroviaria; y Manuel, cabizbajo, más adelante. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

Un travelling a la izquierda muestra en plano medio largo inferior a Manuel que se dirige a la parte final del tren (Figura 87a). El travelling se detiene y entra a cuadro Juanjo que sigue sus pasos, literal y metafóricamente (Figura 87b). La voz en *through* de Jorge reaparece hablando de su madre. Aparecen en pantalla planos que muestran a la multitud reunida en silencio y con la cabeza baja en señal de duelo. Un travelling a la izquierda muestra a Manuel frente al último vagón del tren, vacío e iluminado en claroscuros. Los silbidos del tren siguen escuchándose como lamentos. Un tracking hacia atrás muestra en un plano medio a Manuel que, de espaldas a la cámara, se arranca la placa de Jefe de Cuadrillas y la arroja a las vías. Un plano detalle de la placa en el suelo, muestra la mano

del pequeño Juanjo que la recoge. Como en el *Western*, una vez que el cowboy ha completado la tarea de llevar a la comunidad del estado de naturaleza a la civilización, él mismo debe renunciar a dicha autoridad y regresar a la naturaleza de la que proviene o integrarse a la nueva sociedad.

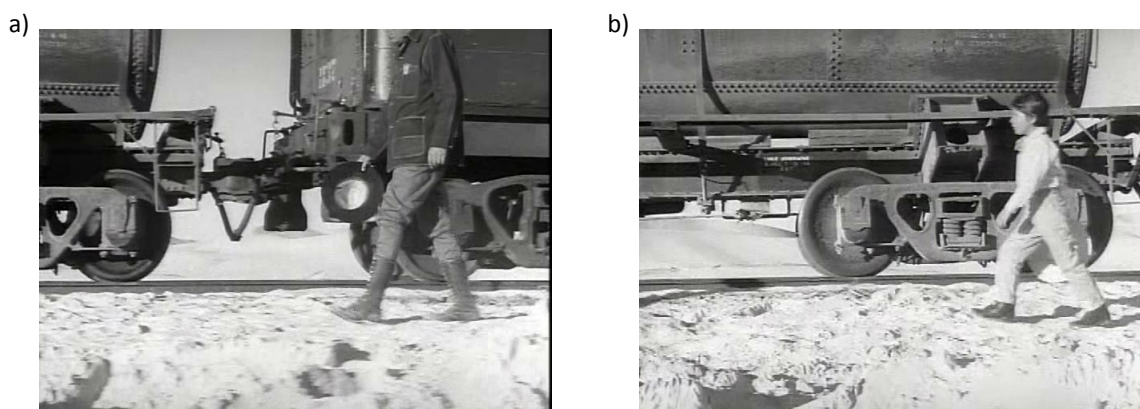


Figura 87. a) Manuel, de negro, se aleja de la celebración, rumbo al furgón y b) Juanjo, de blanco, sigue sus pasos, literal y metafóricamente. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

La resolución del dilema se suspende cuando se intercalan planos de la gente reunida ahora en gran fiesta. Los músicos tocan el ya mencionado corrido "La rielera" y los trabajadores bailan con las prostitutas del "Oasis". Se repite el gran plano general que muestra las locomotoras enfrentadas y en corte directo regresa a un plano medio corto de Manuel de espaldas a la cámara y frente al vagón vacío. El bullicio de la celebración permanece como un elemento disonante respecto a la imagen de Manuel en duelo. La voz *through* de Jorge continúa:

Quiero que sepas que yo si estoy orgulloso de tus manos rudas y callosas, de tus manos de obrero, que a mi madre y a mí nos dieron el sustento, y a las que también debo mi título de ingeniero.

Se trata de un metafórico momento de reconciliación entre dos clases sociales, las clases medias, profesionistas, que en aquellos años eran apenas nacientes en México, y la

clase obrera sobre cuyo trabajo, según el discurso oficial, se habían erigido dichas clases medias.

De regreso a la secuencia, Manuel recuerda en voz *through* lo que alguna vez le dijo a su amigo Lorenzo: "Escúchame Lorenzo tengo tres razones para vivir: mi hijo, partir este maldito desierto y tu amistad." Habiendo logrado partir el desierto, y puesto que su hijo y Lorenzo habían muerto, Manuel decide quedarse a morir en el desierto, como ocurre en el relato bíblico que constituye el hipotexto de la película, en el que Moisés no puede disfrutar de la Tierra Prometida una vez que su pueblo la ha alcanzado.

La cámara avanza lentamente hacia atrás abriendo el cuadro para mostrar el tren y la celebración al fondo (Figura 88). Entonces Manuel camina decididamente hacia el desierto. La cámara lo sigue en plano medio, pero él se detiene y voltea. El contraplano muestra al pequeño Juanjo que lo sigue. Juanjo, ahora vestido como Manuel, pero todo de blanco, corre hacia él. Aunque Manuel le pide que regrese, Juanjo no lo obedece y continúa siguiéndolo. Entonces Manuel enfurecido le grita y lo arroja contra la arena. El niño, llorando, se aferra a su pierna para no dejarlo marchar.

a)



b)



Figura 88. Como la figura del vaquero en el *Western*, Manuel debe decidir si integrarse a la nueva sociedad (el tren) o regresar al estado de naturaleza del que proviene (el desierto). Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

Una serie de planos y contraplanos muestran al niño suplicante, quien cubierto en lágrimas le dice a Manuel que no, para indicarle que no se vaya. Varios primeros planos muestran el cambio de actitud de Manuel. Finalmente, en una toma subjetiva de Juanjo, Manuel toma con sus "manos de obrero", muchas veces despreciadas por su esposa, la cara del niño (Figura 89a). Luego, Manuel levanta al chiquillo hasta que queda a la altura de su rostro. Un plano doble los muestra uno frente al otro, uno de negro y el otro de blanco, en una composición que plantea su especularidad. En ese momento entra en *fade in* el corrido alegórico a la Revolución Mexicana, "La rielera", con arreglos de marcha militar y utilizando solo percusiones. Una subjetiva de Manuel muestra en plano detalle que Juanjo se ha puesto la placa de Jefe de Cuadrillas (Figura 89c). En un siguiente plano general se observa que Manuel abraza al niño y la pieza musical se escucha con mayor intensidad y con toda la orquesta. La imagen de la placa y la presencia musical reafirma la idea de que el deber llama nuevamente a Manuel: tomar a Juanjo como su hijo, lo que en términos alegóricos implica hacerse cargo de esa clase "desprotegida", la de los indígenas, que según el discurso oficial del momento, sólo podían integrarse al proyecto nacional a través de su conversión en obreros (Figura 89d).



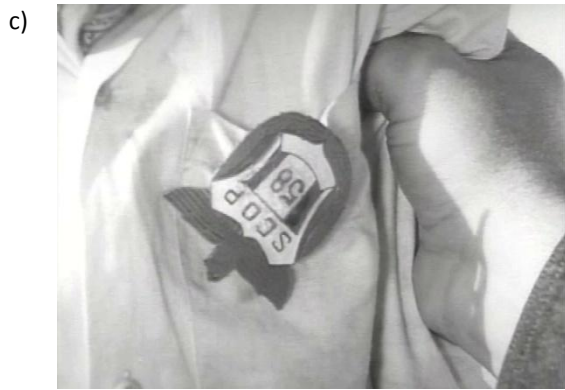


Figura 89. a) Manuel en toma subjetiva de Juanjo; b) Manuel toca con sus manos de obrero la cara del niño; c) la placa de Jefe de Cuadrillas prendida en la camisa de Juanjo y; d) la especularidad compositiva entre Manuel y Juanjo. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

La campana y el silbato anuncian entonces la partida del ferrocarril, una sucesión de planos abiertos muestran a Manuel y Juanjo corriendo hacia las vías para alcanzar el tren. Una nueva sucesión de planos cortos muestra en planos cerrados la cara del niño que ríe, la cara de Manuel sonriente, sus manos unidas y los pies de uno y otro corriendo sobre los durmientes (Figura 90). Entonces la película regresa a su patrón de escalas contrastante y aparece un gran plano general. Se trata de un plano cenital similar a los utilizados para sugerir un punto de vista de la naturaleza en secuencias anteriores, sólo que en este caso si bien se enfatiza la pequeñez humana, se muestra, sobre todo, la monumentalidad de la obra ferroviaria que ha partido al desierto. La toma aérea muestra a Manuel subiendo a Juanjo al tren alegórico del progreso nacional posrevolucionario para después subir él también.



Figura 90. Montaje de primeros planos y planos detalles de Manuel y Juanjo corriendo para finalmente alcanzar y subirse al tren del progreso mexicano posrevolucionario. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

La toma aérea, todo el tiempo acompañado de "La rielera", se abre hasta mostrar el cruce de dos trenes que avanzan arrojando humo blanco por sus chacuacos. Aparecen entonces en pantalla los títulos que aparecen en la figura (Figura 91b) mientras "la rielera" regresa a su tono marcial confirmando a la obra terminada una dimensión civilizatoria equiparable a la gesta revolucionaria. La última imagen del desierto, atravesado por las máquinas y compositivamente partido en dos por el tendido ferroviario, resulta una declaración contundente de que la voluntad humana, a través de la técnica, es capaz de

imponerse la voluntad de la naturaleza (Figura 91a). Pero además, los créditos finales del director sobreimpuestos en la imagen del desierto, no ya intocado como aparece en la secuencia inicial, sino domesticado por la mano del hombre, adquiere una segunda lectura: el director, Servando González, a través de la cámara y la realización de la película también ha logrado domesticar al desierto, y su obra, como la ferroviaria, también abona al progreso nacional³¹⁹.

a)



b)



³¹⁹ La Dra. Carolyn Fornoff (*comens. pers.*) apunta similitudes intertextuales entre las imágenes finales de *Viento negro* y la pintura de José María Velasco *El Citlaltépetl* (1897), pues en ambos casos un tren atraviesa el paisaje. De acuerdo con la investigadora, en estas obras "la llegada del tren manifiesta el alcance del Estado y su poder para incorporar estos espacios lejanos y brutales dentro del proyecto nacional" (*comens. pers.*).

c)



Figura 91. a) El desierto domesticado a través de la técnica. b) El homenaje al sacrificio patriótico de los trabajadores del riel. c) El desierto domesticado a través de la cámara de Servando González. Fotogramas de *Viento negro* (Servando González, 1965).

4.4 Análisis subtextual

El microanálisis de las anteriores secuencias, en el marco del análisis narrativo hipotextual y genológico y del contexto social, cultural, económico y político de producción de *Viento negro*, se integra en el análisis subtextual de los imaginarios de la naturaleza, las ecoutopías y las posturas medio ambientales que se presenta a continuación.

a) Imaginarios de la naturaleza

A partir del microanálisis de secuencias es posible plantear que *Viento negro* gira en torno al imaginario salvaje de la naturaleza, pues en el filme no se considera a la naturaleza como un recurso a explotar, como ocurre en el imaginario funcional, ni como un espacio bucólico idílico, como pasa con el imaginario arcádico. Por el contrario, en *Viento negro*, la naturaleza es, más que un obstáculo a superar, un enemigo a vencer, lo que corresponde a un imaginario salvaje pre-romántico.

Dicho imaginario hunde sus raíces en el pensamiento medieval, que imagina la naturaleza como un lugar aterrador y negativo en contraste con lo bueno del ser humano

y de Dios³²⁰. En la modernidad, esta forma de imaginar la naturaleza salvaje encontró eco en el liberalismo de Thomas Hobbes y John Locke, quienes planteaban, en oposición a la idea del buen salvaje rousseauiano, que era preciso dejar el estado de naturaleza para alcanzar el estado de civilización.

De este modo, es posible decir que *Viento negro* imagina la naturaleza como un enemigo de la civilización -y por tanto, de la nación y el estado-, un enemigo al que, en consecuencia, es preciso someter como parte de un deber patriótico. Pero, ¿de qué manera se imagina en la cinta esta naturaleza opositora de la civilización y antagonista de México? La naturaleza como enemiga de la civilización se presenta en *Viento negro* como un vasto desierto, árido, inhóspito e ilimitado. Se trata de un desierto cacofónico, sofocante y estridente, que no es solamente un obstáculo, un ente pasivo que cierra el paso al progreso, sino un agente, un ente que activamente se opone al avance de la civilización, una voluntad que espía, persigue, planea, acorrala y mata³²¹. En ese sentido, el desierto aparece en *Viento negro* como un lugar de prueba no sólo de la voluntad individual sino de la colectiva. El tránsito por el desierto constituye un rito de paso personal pero también social, lo que confiere a la cinta una dimensión mitológica, la de la refundación moderna de México.

Ahora bien, es preciso recordar que el proceso civilizatorio por el que una comunidad conforma una sociedad nueva a partir de la racionalización de la naturaleza es

³²⁰ Buijs, *op. cit.*, p.53.

³²¹ Sin embargo, es conveniente matizar, pues como a menudo ocurre en la tradición occidental, los imaginarios tienen una naturaleza dual. Si el desierto es por un lado temible, por el otro asombra por su belleza. Para comprobarlo, basta detenerse en lo que dice Picuy a sus compañeros mientras acampan una noche en el desierto: "Algunos le tienen miedo a este desierto arenoso, pero fijándose bien es muy hermoso". Muchas de las imágenes del desierto en *Viento negro* tienen esta doble lectura romántica de la naturaleza: el desierto atrae y repele a la vez, es decir, es sublime.

precisamente el discurso subyacente al *Western*, género cinematográfico al que es posible adscribir *Viento negro*. Sin embargo, como ya se dijo, la frontera abierta -la naturaleza inconmensurable- imaginada en *Viento negro*, no es como en el *Western* clásico, un recurso que asegure igualdad de oportunidades en un sistema capitalista liberal; sino la amenaza individualista a los intereses colectivos de una nación posrevolucionaria en la que cada clase social debe ocupar un lugar bien definido bajo el control del estado. Es por esta razón que en la película es indispensable cerrar la frontera, es decir, partir al desierto en dos para conectar el territorio nacional con el centro. La conquista del desierto simboliza en *Viento negro*, la conformación de una sociedad nueva que, abandonando su estado de naturaleza salvaje, se integra al proyecto civilizatorio de país -moderno e industrializado- que prometen en su discurso los gobiernos de la posrevolución.

b) Posturas éticas medioambientales

En *Viento negro*, el ámbito de lo humano y el ámbito de lo natural se imaginan cartesianamente separados y opuestos, lo que cristaliza visualmente en: a) un montaje de contraste escalar en el que mientras la naturaleza se muestra en grandes planos generales, los seres humanos aparecen en planos cerrados sin que medien entre estos dos ámbitos planos medios y b) el uso de *zooms* extremos y rápidos que acentúan la oposición escalar entre naturaleza y seres humanos.

Aunque *Viento negro* plantea un enfrentamiento del ser humano con la naturaleza, el foco narrativo se encuentra siempre en lo humano, lo que implica una postura antropocéntrica. La cámara es, así, empática con el drama humano y no con el "drama" de la naturaleza. El ser humano es el centro y la naturaleza sólo adquiere valor, en este caso

negativo, en la medida que interfiere con los deseos del ser humano y se vuelve su oponente.

Desde esta postura ética, el ser humano intenta someter a la naturaleza a su voluntad, conquistarla y erigirse en su amo, como ocurre al final de la película cuando los trabajadores logran partir el desierto en dos. Pero el antropocentrismo que cristaliza en *Viento negro*, es además tecnocéntrico, pues considera que los medios para dominar a la naturaleza son necesariamente la ciencia y la tecnología, que en el caso de la película, están representadas por el ferrocarril.

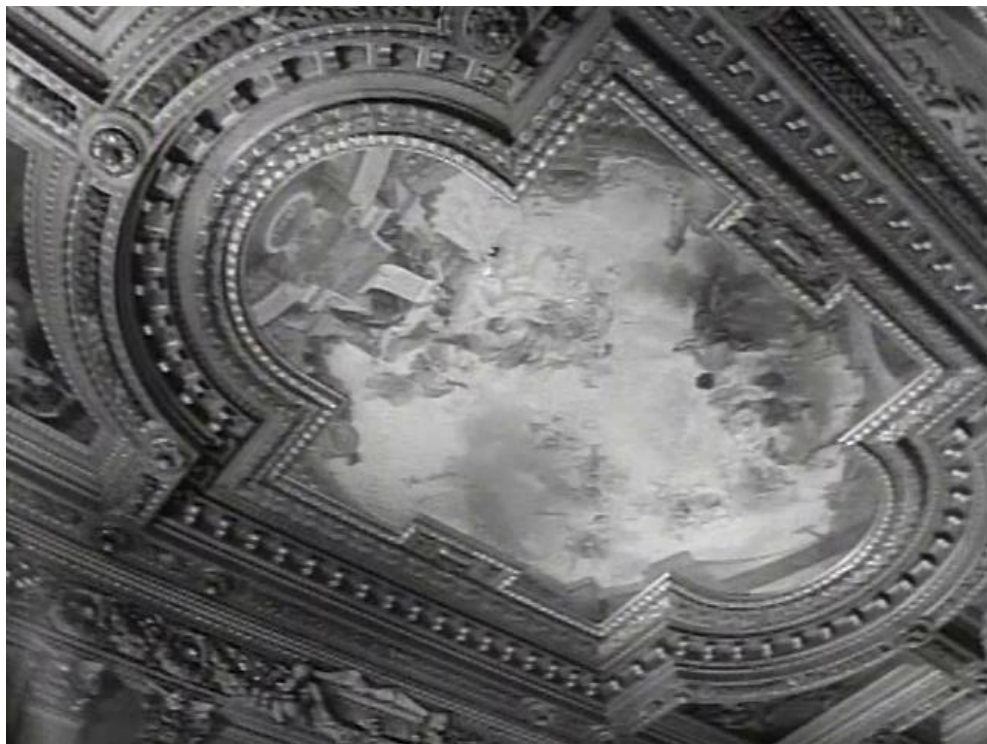
La marcada postura tecnocéntrica que permea *Viento negro* es clara en la secuencia inmediatamente posterior al inicio de la cinta. La secuencia comienza con un plano que muestra, en contrapicado, la pintura de la Figura 92a. La cámara entonces hace un movimiento compuesto en que combina un *tilt down* y un *tracking in* para mostrar el lugar en el que se encuentra la pintura: el techo de un amplio salón, donde aparece sentado Manuel contemplando la obra (Figura 92b).

La observación detallada del lugar permite reconocer que se trata del Salón de Recepciones de lo que fuera el Palacio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas hasta 1954, y que actualmente alberga el Museo Nacional de Arte (MUNAL). La pintura, ubicada en el plafón del techo, lleva por título "El Progreso" y fue realizada por Carlo Coppedé.

"El Progreso" es un trampantojo *di sotto in sù* que simula que el techo del salón se abre al firmamento. En ella es posible observar una composición en espiral ascendente a lo largo de la cual se acomodan diversas figuras alegóricas: en la parte inferior de la espiral

se ubica Edilizia³²², alegoría de la Construcción; por encima de esta se encuentran dos mujeres, alegorías de la Paz y la Escultura, respectivamente; ascendiendo hacia la izquierda, aparecen las alegorías de la Pintura y la Arquitectura; arriba se encuentra la alegoría de la Mecánica; y por encima de ésta aparecen Aracné y Mercurio como alegorías de las Comunicaciones. Todas estas figuras ascienden entre las nubes en dirección al sol, donde una última efigie, alegórica de la victoria, sostiene una guirnalda. Rodean estas figuras alegóricas construcciones de diversa índole, puentes colgantes, máquinas, barcos, grúas. La obra de Coppédé contiene, pues, la frase hermenéutica de la película, que como la pintura, es una alegoría al progreso a partir de la ciencia y la técnica.

a)



³²² Edilizia es un vocablo italiano que significa construcción.

b)



c)



Figura 92. a) Fotograma de *Viento negro* (Servando González, 1965) en que aparece la pintura "El Progreso" de Carlos Coppedé. b) Fotografía de la pintura "El Progreso" de Carlos Coppedé que se encuentra en el plafón del Salón de Recepciones del actual Museo Nacional de las Artes (MUNAL). Se indican sobre la obra las figuras alegóricas que contiene.

Es necesario subrayar que el movimiento de cámara que sigue la mirada de Manuel al cielo desértico en la secuencia final hace referencia a esta primera secuencia en que Manuel observa el cielo de la alegoría de "El progreso". Cuando la cámara de la secuencia final baja de nuevo al suelo, en un siguiente plano, encuentra las obras ferroviarias concluidas. Estos movimientos de cámara, uno ascendente y el otro descendente, equivalen, así, a un recorrido por la pintura de Coppédé, en que las obras arquitectónicas e ingenieriles se encuentran abajo y es a través de ellas que el ser humano se alza hacia la victoria del progreso.

El toque final de la secuencia de la Secretaría lo pone, sin embargo, el sonido. Mientras Manuel atraviesa el salón para entrar a la sala donde está reunido el Secretario con funcionarios y trabajadores se escuchan, en voz *through*, las siguientes palabras:

Hasta hoy, el Desierto de Altar ha sido un obstáculo infranqueable. Son ustedes señores ingenieros, técnicos y trabajadores del riel, quienes reanudarán la obra, considerada como imposible, debido a sus dimensiones y a las dificultades físicas que ofrece.

La postura ética que frente al medio ambiente revela este diálogo es definitivamente un antropocentrismo tecnocéntrico.

c) Ecoutopismo

En términos de la relación con la naturaleza, *Viento negro* comparte con la utopía metropolitana propuesta por Antonio Santos³²³ la creencia de que, a través del esfuerzo y el ingenio, es posible transformar el espacio y construir una sociedad deseable. De este

³²³ Santos, *op. cit.*

modo, *Viento negro*, corresponde a la narrativa progresiva de recuperación del Paraíso postulada por Merchant³²⁴ en varios sentidos:

a) Teniendo como base hipotextual el propio Éxodo bíblico, el Desierto de Altar de la cinta corresponde sin duda a la tierra agreste, a la que el hombre fue arrojado tras su expulsión del paraíso, pero que puede ser redimida a través del trabajo del hombre y el conocimiento técnico-científico.

b) Manuel, y en general los hombres de la película, corresponden a la figura de Adán caído, quien sólo puede alcanzar la redención a través del trabajo.

c) Las mujeres de la cinta, que no son sino una sola, una esencia arquetípica que nunca muestra por eso un rostro específico a cuadro, corresponden a la figura de Eva, quien es culpable de la expulsión del hombre del Paraíso (Figura 93). Es por esto que las mujeres de la película, sin faz y vinculadas a la naturaleza, se presentan siempre, al igual que ésta última, como un obstáculo o una oposición a los deseos del hombre. Por ejemplo, cuando se explica porque Manuel no terminó su carrera se dice: "Ah, este muchacho fue compañero mío en primer año. Quería ser ingeniero, pero se cruzó en su camino una mujer interesada solo en el título y... pobre Manuel". Así mismo, la madre de Jorge se opone a los deseos del joven de seguir a su padre, las mujeres indígenas son un obstáculo para que los hombres se unan al Campamento Sur, las prostitutas de "El Oasis" distraen de su labor a los trabajadores y algunos hombres incluso se pierden en el desierto por su causa. Incluso una de estas prostitutas, aquella que traiciona a Lorenzo, tiene un apodo que la vincula a la naturaleza: "La Venada".

³²⁴ Merchant, *op. cit.*

Así, en *Viento negro*, el desierto es el Paraíso caído, Manuel es un Adán caído, las mujeres son, todas ellas, Eva y el tren es el medio simbólico para alcanzar la Tierra Prometida: el Edén recreado en la tierra o, lo que es lo mismo, el México moderno.



Figura 93. Las mujeres sin rostro de *Viento negro* (Servando González, 1965) hacen de la madre, la esposa, la mujer indígena y la prostituta la misma cosa: el arquetipo femenino asociado a la caída del hombre y la naturaleza, es decir, Eva.

Conclusiones

Viento negro sigue la estructura narrativa del *Éxodo*, mito que se actualiza a través de una subversión del género *Western*, para plantear el imaginario de una naturaleza salvaje inconmensurable, un lugar de pruebas que el ser humano debe dominar para asegurar su paso del estado de naturaleza (salvajismo) al estado de civilización. Así, la naturaleza se imagina en este filme como un lugar agreste y temible que se erige como un obstáculo a la voluntad del ser humano, al progreso modernizador posrevolucionario y a la consolidación

de un Estado mexicano fuerte. El viaje del héroe o, mejor dicho de los héroes, que estructura la película es alegórico del tránsito civilizatorio de la sociedad mexicana que, de acuerdo con el discurso posrevolucionario, era fundamental para la constitución de México como nación. Sin embargo, este tránsito o proceso civilizatorio implica necesariamente el sometimiento de la naturaleza a partir de la técnica y la ciencia, lo que corresponde a una postura ética frente a la naturaleza marcadamente antropocentrista y tecnocéntrica, que defiende la idea de que el ser humano es el centro de todo y la naturaleza solo tiene valor en función de los intereses de éste. En este sentido, la naturaleza en *Viento negro* se imagina desde lo funcional y el ser humano le impone su propia moral. Finalmente es posible concluir que *Viento negro* responde a una narrativa progresiva de recuperación del Paraíso que plantea la redención, tras la expulsión del Edén, no sólo del ser humano, sino también de la naturaleza agreste a la que se busca restituir su condición de Paraíso a través del trabajo, narrativa que constituía la base del discurso progresista, modernizador e industrializador de los gobiernos posrevolucionarios de la época.

CAPÍTULO V. LA DESTRUCCIÓN DEL PARAÍSO Y LA NATURALEZA CONTAMINADA COMO UMBRAL A LA CONCIENCIA ECOLÓGICA EN *EL CAMBIO*

A finales del Siglo, el planeta Tierra se vio devastado por los acontecimientos ecológicos que en él ocurrieron. De pronto terremotos, maremotos, ciclones y demás catástrofes empezaron a suscitarse, como presagiando el inicio de una Nueva Era.

Texto de apertura de *Utopía 7* (Leopoldo Laborde, 1995)

Una cámara elevada muestra en gran plano general una multitudinaria marcha que avanza por una avenida. Entre las mantas que portan se lee: "La salud en el trabajo es un derecho" e "Inds. Castelar no especulas con tus productos, sino con nuestras vidas". La cámara entonces panea a la izquierda y muestra a un periodista que, micrófono en mano, reporta ante una cámara de televisión:

Estamos en la calle Independencia de Ciudad Leyva siguiendo esta marcha de protesta de trabajadores y colonos, que se dirigen al palacio de gobierno para protestar por los trágicos acontecimientos que se han venido ocurriendo a causa de la contaminación.

Entonces la cámara panea de regreso y muestra nuevamente la marcha que al unísono corea: ¡Fuera contaminación! ¡Fuera contaminación! Una de las mantas lleva la siguiente consigna: "Necesitamos equipos anticontaminación". En corte directo aparece una toma aérea cenital del pleno de la Cámara de Diputados. Sobre la imagen es posible escuchar una voz que sentencia: "No es necesario ser un experto en cuestiones ecológicas..." La cámara muestra en plano medio corto al orador: un diputado federal que habla desde el *podium*. El legislador continúa: "...para darse cuenta de lo que está sucediendo: un grave problema de contaminación provocado por las fábricas del grupo Castelar...". Un montaje en salto agrega dramatismo al mostrar al diputado en primer

plano mientras afirma: "... que no solo atenta contra la salud de sus propios trabajadores, sino que está provocando el lento envenenamiento de la población que habita en las inmediaciones del foco contaminante".

Un nuevo corte directo muestra otra vez al reportero, quien ahora se ubica al frente de una vivienda humilde, alrededor de la cual se arremolina la gente para ver como un grupo de paramédicos sube a una ambulancia a un niño en camilla. Mientras esto ocurre el reportero, a izquierda de cuadro, informa: "El problema de contaminación está afectando a toda la zona norte de Ciudad Leyva..." Un suave zoom va cerrando el cuadro, mientras el reportero agrega: "...sobre todo a las colonias populares más cercanas a la zona industrial, donde se han detectado cientos de casos..." Un abrupto corte directo muestra la sala de transmisión de una televisora. Numerosas pantallas contienen la imagen del reportero que continúa: "...de niños y ancianos afectados por los vapores de disulfuro de carbono, emitidos principalmente por las industrias Castelar".

Las escenas descritas, pertenecientes a la cinta *Días difíciles* (Alejandro Pelayo, 1988), recrean la manera en que históricamente, la conciencia ecológica se abrió paso en México, al pasar de las calles, a los medios, a las instituciones de gobierno y finalmente a nuestras pantallas. El análisis de *El cambio*, primer largometraje mexicano verde que hemos podido registrar, pretende contestar a las preguntas que surgen alrededor de la aparición en nuestro país del género cinematográfico ambientalista o verde: ¿cómo cristalizó la conciencia ecológica en el cine mexicano?, ¿cómo apareció el pensamiento ambientalista en nuestro cine?, ¿qué imaginarios de la naturaleza le dieron sustento al

ambientalismo filmico de nuestro país?, ¿qué ecoutopía acariciaba y qué posturas éticas ambientales asumió en sus inicios el cine verde mexicano?

Mientras *Sombra verde* y *Viento negro* se seleccionaron como parte del *corpus* de esta investigación por representar discursos ecoutópicos, imaginarios de la naturaleza y posturas éticas medioambientales contrapuestas; *El cambio* se eligió por ser la primera película que rompe paradigmáticamente con ambos discursos. De este modo, *El cambio* cuestiona, por un lado, la idea de que a través del progreso, la ciencia y la técnica que dominan la naturaleza es posible convertir la Tierra en un paraíso y, por el otro, la posibilidad de regresar a un paraíso pre-moderno que se identifica con la naturaleza intocada.

El texto que integra este capítulo avanza de lo general a lo particular, estableciendo primero el contexto de producción y recepción de la película; enfocándose después en su análisis narrativo, intertextual y genológico; y abordando finalmente el análisis subtextual, en términos de imaginarios de la naturaleza, posturas éticas medioambientales y utopismo, a partir del microanálisis formal de cinco secuencias clave de la película.

5.1 Contexto de producción y recepción

Durante la segunda década de los años sesenta del siglo pasado, el crecimiento económico y la estabilidad política de años anteriores comenzaron a desmoronarse. Por una parte, "el crecimiento económico comenzó a reducirse" como "síntoma del agotamiento de un modelo de desarrollo basado [...] en la industrialización por la vía de la

sustitución de importaciones"³²⁵. Por otra parte, aunque a partir de 1965 aparecieron en el panorama nacional diversos grupos guerrilleros, Aboites Aguilar identifica el movimiento estudiantil de 1968 como "el acontecimiento clave en los desajustes del arreglo político nacional"³²⁶, pues "mostró la distancia entre una sociedad cada vez más urbana y diversa y un régimen político que imaginaba que su empeño modernizador jamás se tornaría en una amenaza o en un desafío a su autoridad"³²⁷.

Paralelamente al movimiento estudiantil, se extendió en México el movimiento contracultural conocido como *jipismo*. Los jipis mexicanos o *jipitecas*³²⁸, "fastidiados de la fetichización de la tecnología y de la vida contaminada de las ciudades, [...] propusieron la vuelta a la naturaleza"³²⁹. Algunos de ellos se congregaron en comunas rurales, "porque tenían una elevada conciencia del deterioro ambiental en las ciudades y preferían "la onda no-esmog"³³⁰. Aunque habían existido durante años movimientos de tipo conservacionista, según Agustín, fue a partir del jipismo que "se inició la conciencia ecológica que se manifestó con fuerza en todo México a partir de los años ochenta"³³¹.

Estando asociada al movimiento contracultural del jipismo, es lógico que la preocupación ambientalista no haya hecho su aparición en el marco del cine comercial, sino del independiente que, evadiendo la censura, comenzó a dar salida a las inquietudes de las nuevas generaciones a partir de la segunda mitad de la década de los años sesenta

³²⁵ Aboites Aguilar, *op. cit.*, p. 287.

³²⁶ *Ibid.*, p. 285.

³²⁷ *Idem.*

³²⁸ Término propuesto, según José Agustín, por Enrique Marroquín para referirse a los "jipis aztecas, jipis toltecas, para diferenciarlos de los jipis de los Estados Unidos". Ver: Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana. La Vida en México de 1940 a 1970, op. cit.*, p. 76. Sobre la contracultura jipiteca ver: Agustín, José. *La contracultura en México*, Distrito Federal: Debolsillo, 2008.

³²⁹ Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana. La Vida en México de 1940 a 1970, op. cit.*, p. 134.

³³⁰ *Ibid.*, p. 81.

³³¹ *Idem.*

y con especial fuerza durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976) quien, buscando legitimidad tras la represión de 1968, promovió la "apertura" democrática en el ámbito cinematográfico³³².

El cambio, película que inaugura en México el género de cine verde o ambientalista, constituye la primera producción de la dirección general de difusión cultural, del departamento de Actividades Cinematográficas y del Centro Universitario de Estudios cinematográficos (CUEC) de la UNAM. Por tratarse de una película independiente pero filmada en 35 mm, se realizó a contracorriente del STPC, el STIC y la Asociación Nacional de Actores (ANDA), que la consideraban una producción "Pirata" e intentaron frenar su filmación³³³. Su realización se logró gracias a la colaboración de estudiantes, egresados y profesores del CUEC, del que el director de la cinta, Alfredo Joskowicz, era egresado.

El guion de la película fue elaborado por el propio Joskowicz y por Luis Carreón, con base en un argumento de Joskowicz y de Leobardo López Arretche. La película, fotografiada a color por Toni Kuhn, se filmó en tan solo tres semanas en locaciones de la ciudad de México y de Tecolutla, Veracruz³³⁴. Según Joskowicz el proyecto se echo a andar con escasos recursos técnicos y económicos y "con una ingenuidad y un espíritu digno del más puro romanticismo, es decir, sin pensar en derechos de autor, condiciones sindicales para contratación de personal o salidas comerciales de distribución y exhibición"³³⁵, por lo que, aunque finalizada en 1971, no fue estrenada sino años después. Su ciclo inaugural en

³³² Costa, Paola. *La "apertura" cinematográfica: México, 1970-1976*, Puebla: BUAP, 1988.

³³³ Joskowicz, Alfredo. "Sobre las películas *Crates* y *El cambio*". Cuadernillo del DVD de *El cambio*, Filmoteca, UNAM, 2007, p.4.

³³⁴ *Idem*.

³³⁵ *Ibid.*, p. 2.

México comenzó el 24 de enero de 1974 con su presentación en la Sala Fernando Fuentes; mientras que su estreno normal ocurrió hasta el 16 de octubre de 1975 en los cines París, Géminis 2, Valle Dorado 2 y Tlalpan, en cuyas carteleras permaneció cuatro semanas³³⁶.

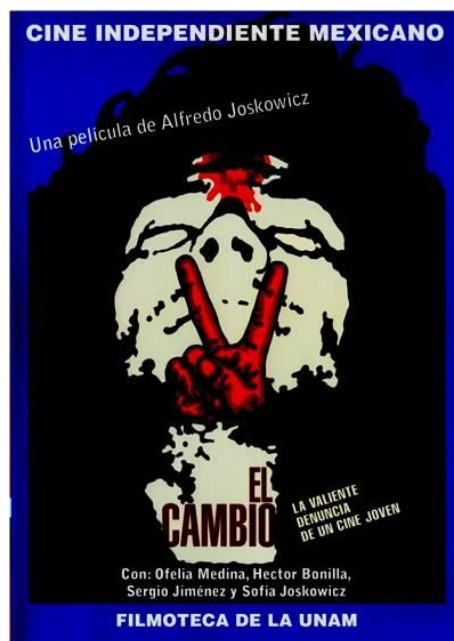


Figura 94. Cartel publicitario de *El cambio* (Joskowicz, 1974) como aparece en la portada de la versión en DVD.

La crítica recibió favorablemente la cinta, que en 1973 se presentó en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes en Francia y fue premiada con el Hipocampo de Oro en el Festival de Cine del Mar en la ciudad de Fermo, Italia; y en 1974 fue galardonada con el Heraldo a la mejor Ópera Prima y nominada a 8 premios Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC): Actor (Sergio Jiménez), Actriz (Ofelia Medina), Argumento original, Dirección, Edición, Guion cinematográfico, Música de fondo y Película.

³³⁶ Amador, *et al. op. cit.*

Marcado por el movimiento del 68, el argumento de Joskowicz y López Arretche³³⁷ constituye, para Jorge Ayala Blanco³³⁸, "una metáfora de lo sucedido en Tlatelolco" el 2 de octubre, "un recordatorio de la matanza" y "una repetición sicosocial y simbólica" del choque entre "protesta social inocente" y respuestas represoras, sangrientas, desproporcionadas". Para este autor³³⁹, *El cambio* es una "aguda autocrítica generacional" que busca "deshacer imposibles sueños seudojipis, y clausurar elusivas salidas engañosas"; es, en fin, un "Tlatelolco ecológico"³⁴⁰.

5.2 Análisis narrativo, intertextual y genológico

a) *Découpage* narrativo

Este apartado presenta el argumento de *El cambio* sobre el que se realizó el *découpage* narrativo de la película. El argumento puede resumirse como sigue³⁴¹: Dos jóvenes amigos, Alfredo, fotógrafo, y Jorge, pintor, deambulan por la ciudad. Alfredo recorre las zonas periféricas fotografiando las condiciones de miseria de las zonas populares hasta que un grupo de jóvenes le roba su cámara y lo golpea. Mientras tanto, Jorge intenta, sin éxito, colocar sus obras en una rotativa y en un restaurante. Ambos se desplazan por el tráfico, inmersos en la estridencia y la contaminación citadina. Después de salir del cine, Alfredo y Jorge van a una cantina. Ahí deciden dejar la ciudad para irse a vivir a la costa. Al

³³⁷ Leobardo López Arretche dirigió *El grito* (1968), sobre el movimiento estudiantil de 1968, fue encarcelado tras la represión al movimiento estudiantil y se suicidó a mediados de 1970. Ver: Ayala Blanco, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano, op. cit.*, p.561.

³³⁸ *Ibid.*, p. 565.

³³⁹ *Idem.*

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 558.

³⁴¹ La sinopsis se redactó con base en García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano 1970-1971. op. cit.*; y Viñas, *op. cit.*, p. 478.

llegar a la playa los jóvenes se desnudan y se meten a nadar al mar, pero quedan cubiertos de una sustancia negra desconocida.

Don José, ayudante del presidente municipal, se reúne con el Ingeniero Federico Alcocer del Valle, representante de una empresa que está construyendo una fábrica en la región. Los hombres discuten la construcción de la próxima colonia obrera para los trabajadores de la fábrica y la instalación de más tubos de drenaje industrial. Don José advierte al ingeniero que esto último traerá nuevos problemas con los pescadores que ya se quejan de que el vertido de contaminantes al mar está afectando la pesca.

Mientras tanto, en la playa, Jorge y Alfredo construyen una cabaña, siembran cocos y se preparan para la llegada de sus respectivas parejas: Luisa y Tania. Jorge y Alfredo van a la tienda del pueblo a hacer unas compras, ahí, el tendero, les cuenta lo que ocurre con la fábrica y les habla de don José y del ingeniero Alcocer del Valle. Luisa y Tania alcanzan en la cabaña a Jorge y Alfredo, que han decidido rasurarse barba y bigote y cortarse el pelo.

El ingeniero y don José planean ofrecer una fiesta para los habitantes del pueblo como parte del festejo por el inicio de las obras de la colonia obrera. Las dos parejas de jóvenes siguen sus actividades cotidianas: pescar, limpiar el terreno, reunir madera, arreglar la cabaña, hacer el amor y explorar las inmediaciones. Luisa se enferma a causa de la contaminación y deben llevarla a un dispensario. Tania decide quedarse con ella; mientras Jorge y Alfredo regresan al pueblo, donde se enteran de la fiesta que se prepara.

Cuando los dos jóvenes regresan a la cabaña encuentran que ésta está siendo destruida por un *bulldozer* que limpia el terreno para iniciar la construcción de la colonia

obrero. Entonces, Alfredo y Jorge llenan un par de cubetas con los desechos que emanan del desagüe de la fábrica y durante la fiesta le arrojan las aguas negras al ingeniero Alcocer del Valle durante su discurso. La gente del pueblo se burla del ingeniero. Un grupo policíaco sale en busca de Alfredo y Jorge, quienes huyen hacia la playa, donde finalmente los policías les dan alcance y los asesinan.

La película presenta este argumento en 84 minutos y 239 planos. Un análisis de los marcadores sonoros, la estructura narrativa, la cadencia dramática y las transiciones entre planos permitió definir que la película se compone de 18 secuencias, que proponemos se organizan en un solo acto. La Tabla del Anexo IVc muestra una versión resumida del *découpage* narrativo de la película, esto es, su división en actos y secuencias, una descripción general de lo que ocurre narrativamente en cada secuencia y un fotograma clave para identificar visualmente la secuencia.

El *découpage* narrativo de *El cambio* fue el punto de partida para el análisis intertextual (hipotextual) y genológico que se presenta en los siguientes subcapítulos y que sirve como marco interpretativo de los imaginarios de la naturaleza que cristalizan en el filme.

b) Análisis narrativo intertextual: el hipotexto

Si bien, el análisis narrativo de la película no permitió identificar como hipotexto ninguna obra en concreto, es posible proponer que *El cambio* tiene como base el mito de retorno al Paraíso. Este mito, releído a partir de la conjunción de un cristianismo primitivo con diversas formas de paganismo, ciertas religiones y doctrinas orientales, una gran variedad

de prácticas esotéricas, el pensamiento ambientalista y las filosofías hedonista³⁴² y existencialista -en especial la emersoniana- dio como resultado un paraíso "jipi" que se imagina como una comuna autárquica, alejada de la contaminada ciudad, en que es posible lograr el despertar de la consciencia individual a través del retorno a la naturaleza, el uso de drogas alucinógenas, el amor libre y el rock.

El viaje de retorno a la naturaleza como alegoría de la vuelta a una condición paradisiaca era pues un tema recurrente alrededor del movimiento contracultural jipi que llegó a México desde Estados Unidos a finales de los años 60. Prueba de ello es *Aquí, allá, en todas partes* (Sergio García y María Eugenia Anaya), cortometraje independiente rodado en formato amateur súper ocho, que se produjo el mismo año que *El cambio* y que comparte con ésta última la premisa de la vuelta a un Edén jipiteca³⁴³. Sin diálogos y musicalizada en su totalidad con piezas de rock, *Aquí, allá, en todas partes* presenta la historia de una pareja que huye del congestionamiento automovilístico ciudadano para vivir felizmente en una isla paradisiaca donde, sin embargo, muere tras la explosión de una bomba nuclear arrojada como parte de los ensayos militares del gobierno estadounidense³⁴⁴.

³⁴² Las distintas prácticas, religiones y corrientes de pensamiento que configuraron el jipismo se describen más ampliamente en Agustín, José. *La contracultura en México, op. cit.*, p. 133-135.

³⁴³ Otra coincidencia entre *Aquí, allá, en todas partes* y *El cambio* es que ambas incluyen dentro de su reparto a la actriz Ofelia Medina.

³⁴⁴ Si bien se consultó la versión de *Aquí, allá, en todas partes* resguardada por la Filmoteca de la UNAM, el cortometraje se encuentra incompleto. El final de la película sólo se conoce por la descripción que hace de él Vázquez Mantecón, Álvaro, en: *El cine súper 8 en México. 1970-1989, op. cit.*, p. 121. Lamentablemente, esta descripción no permite saber si la pareja muere directamente a consecuencia de la explosión nuclear o por el contrario como resultado de la contaminación radioactiva. Esto tiene interés para el presente estudio pues de tratarse de lo segundo *Aquí, allá y en todas partes* podría ser el primer cortometraje verde de la historia del cine mexicano.

La Figura 95 muestra el recorrido de la pareja jipiteca desde las embotelladas calles de la urbe hasta la isla desierta. Las imágenes de la naturaleza que la chica observa desde la ventanilla del automóvil son acompañadas por la insistente frase de una canción de Los Beatles: "Get back, get back. Get back to where you once belonged" (Regresa, regresa, regresa a donde alguna vez perteneciste"). El planteamiento del cortometraje es entonces el del regreso al origen que representa la naturaleza, la regresión a una vida al margen de la vida moderna y urbana, premisa que se retoma en *El cambio* con un giro de tuerca de interés para esta investigación: la playa paradisíaca no es prístina, se encuentra ya contaminada por los desechos de una fábrica, y será la protesta contra esta situación lo que llevará finalmente a los protagonistas a la muerte.



Figura 95. Fotogramas de *Aquí, allá, en todas partes* (Sergio García y María Eugenia Anaya, 1971) que muestran el viaje de la ciudad a una isla paradisíaca en consonancia con la idea jipi del retorno a la naturaleza.

Además de la relación intertextual con *Aquí, allá, en todas partes*, *El cambio* dialoga con otras películas mexicanas y del extranjero. En el caso del cine nacional es clara la intertextualidad que establece con *Redes* (Emilio Gómez Muriel, 1936), largometraje que narra la historia de un grupo de pescadores quienes, hartos de los abusos de los acaparadores, se organizan y se rebelan contra ellos.

La Figura 96 compara gráficamente algunos fotogramas de ambas películas. Como es posible observar, algunas escenas de *El cambio* guardan semejanzas temáticas, de encuadre, composición y puesta en escena con *Redes*. Esta alusión visual e incluso de montaje -pues la consecución de imágenes en *El cambio* sigue en muchos momentos la misma lógica que en *Redes*-, introduce en la trama de la primera película verde del cine mexicano un cuestionamiento al mito de retorno al jardín edénico: ¿Es realmente posible simplemente huir de regreso al Paraíso, esto es, a una vida pre-moderna, pre-urbana, pre-industrial, pre-capitalista, pre-contaminada y cercana a la naturaleza?

Las alusiones constantes a *Redes* parecen insistir en que es imposible. Por ejemplo, mientras en *Redes* el mar ofrece aún la posibilidad de pescar abundantes y grandes peces (Figura 96 5b y 6b); en *El cambio* los peces son, a causa de la contaminación, escasos, pequeños e inadecuados para el consumo (Figura 96 5a y 6a). En el primer caso la naturaleza se imagina como inagotable, pero en el segundo la abundancia edénica ya no existe.

La condición paradisíaca de playa virgen a la que han escapado los jóvenes se ha perdido a causa de la contaminación de las aguas, problema ambiental con consecuencias

sociales, económicas, de salud y calidad de vida de las que Alfredo y Jorge no podrán abstraerse, aunque quieran permanecer ajenos a la tragedia de los pescadores y los pasen de largo en la playa como se muestra en el fotograma 4a de la Figura 96.

a) *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974)

b) *Redes* (Emilio Gómez Muriel, 1936)

1



2



3



4



5



6



7





Figura 96. Comparativa gráfica entre a) *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974) y b) *Redes* (Emilio Gómez Muriel, 1936).

El paraíso jipiteca de Alfredo y Jorge es, pues, un espejismo, y los pescadores de *Redes*, víctimas no ya de los acaparadores sino de los efectos que sobre la pesca tiene la contaminación producida por una fábrica, irrumpen como recordatorio de la imposibilidad de huir de este mundo finito y de su realidad social, política y ambiental. Si en *Redes* la pesca individual se traduce en la imagen simbólica de un diminuto pez atrapado en una red, que funciona como metáfora del pescador no organizado acorralado por los acaparadores (Figura 96 7b y 8b); en *El cambio* se convierte en la imagen ya sea de un joven que no puede pescar nada (Figura 96 8a) o de otro que encuentra en la orilla un pez muerto a causa de la contaminación del agua (Figura 96 7a), pero en ambos casos estas imágenes operan como metáforas de una juventud jipiteca que, en su individualismo y pretensiones escapistas, está condenada a morir, a no regresar al Paraíso, pues este ha sido ambientalmente destruido. De hecho, si bien Jorge comienza a acariciar la idea de concientizar a los pescadores y ayudarlos a que se organicen, los jóvenes jipitecas no cruzan nunca palabra con ellos, por lo que el trágico final de la película evidencia y crítica

las posturas condescendientes o "iluminadas"³⁴⁵ del movimiento estudiantil de 1968 frente a las clases trabajadoras.

En cuanto al cine extranjero, y en sintonía con el movimiento de la Nueva Ola Francesa, la penúltima secuencia de *El cambio* hace alusión directa a la secuencia final de *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959). Mientras en esta última el joven Antoine corre hacia la playa para escapar del reformatorio en el que ha sido recluido con el consentimiento de su madre; en *El cambio* se alternan imágenes de Alfredo y Jorge corriendo hacia la playa mientras huyen de la policía después de haberle arrojado dos cubetadas de aguas negras al ingeniero de la fábrica.

La Figura 97 muestra las analogías entre ambos filmes. Si bien la cámara de *El cambio* sigue en travelling a Alfredo por el camino que conecta el pueblo con la playa, como lo hace la cámara en *Los cuatrocientos golpes* al acompañar el recorrido de Antoine hasta el litoral; existen entre ambas secuencias diferencias compositivas, de encuadre, puesta en escena y participación de la cámara. Por ejemplo, mientras Antoine corre siempre de izquierda a derecha, Alfredo lo hace de derecha a izquierda. A la luz de las convenciones occidentales de la dirección de lectura de la imagen esto implica que, en tanto el primero va, el segundo regresa. Antoine se dirige a la posible libertad, avanza hacia el futuro aunque éste sea incierto; Alfredo, en cambio, intenta retornar al Paraíso, regresar a un mundo previo.

³⁴⁵ *Comens. pers.* Carolyn Fornoff.



Figura 97. Comparativa de fotogramas de a) *El cambio* (Alfredo Joscowickz, 1974) y b) *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959).

La distancia de la cámara respecto al protagonista es también distinta. En *Los cuatrocientos golpes* la cámara acompaña a Antoine hasta las orillas de la playa, donde se detiene para dejarlo avanzar solo y mostrar como el agua le moja los pies. En *El cambio*, empero, la cámara sigue Alfredo hasta el final del camino, pero no se adentra con él a la playa ni muestra al joven llegando a la orilla. La cámara se mantiene lejos, no participa de

la posibilidad de volver al Edén, de hecho, se muestra escéptica de dicha posibilidad al mostrar, en corte directo, el camión de policía que busca a los jóvenes.

Así pues, la diferencia entre ambas secuencias radica en que, en la cinta de Truffaut, alcanzar la playa abre la posibilidad de escapar del sistema represor del que el protagonista ha sido víctima; mientras que, en el filme de Joskowicz, es precisamente en la playa, donde el sistema represor alcanza y asesina a los jóvenes, terminando así con toda posibilidad utópica de escapar, pero también de lograr *El cambio...* ya sea político, social, ambiental.

c) Análisis narrativo genológico: el architexto

El análisis narrativo de *El cambio* permitió identificar como architexto al género de viaje utópico que se estructura según el monomito del héroe propuesto por Campbell³⁴⁶. La Tabla 10 muestra la correspondencia entre los pasos de los tres actos del viaje del héroe y las 19 secuencias del acto único de *El cambio*.

Tabla 10. Correlación entre las secuencias y actos de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974) con los pasos del viaje del héroe (Campbell y Vogler).

Architexto (género)		Texto	
Actos del Viaje del héroe	Pasos del viaje del héroe (Campbell) / Viaje del escritor (Vogler)	Secuencias <i>El cambio</i>	Actos <i>El cambio</i>
ACTO I: LA PARTIDA / LA SEPARACIÓN	El mundo cotidiano / Mundo ordinario	1 y 2	I
	La llamada a la aventura / llamada a la aventura	2-8,13-15	
	La negativa a la llamada / Duda o rechaza la llamada	2-8,10,13,15	
	La ayuda sobrenatural / Aparece el mentor	-	

³⁴⁶ Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

	El cruce del primer umbral / Entrada en el mundo especial	16	
	El vientre de la ballena / Pruebas, aliados, enemigos	5, 9,11,12	
ACTO II: LA INICIACIÓN / LA PENETRACIÓN	El camino de las pruebas / Gruta abismal. Cruce del segundo umbral	17 y 18	
	El encuentro con la Diosa / Prueba suprema, la odisea, el calvario	-	-
	La mujer como tentación	-	-
	La reconciliación con el padre	-	-
	Apoteosis	-	-
	La recompensa y la bendición final	-	-
ACTO III: EL REGRESO	La negativa al regreso	-	-
	La huida mágica	-	-
	El rescate del mundo exterior / Resurrección	-	-
	El cruce del umbral de regreso / Regreso con el elixir	-	-
	La posesión de los dos mundos	-	-
	Libertad para vivir	-	-

La película presenta el viaje del héroe a través de dos personajes: Alfredo y Jorge. El viaje de estos jóvenes comienza en el mundo ordinario de la ciudad de México. La contaminación del aire, la sobrepoblación, el congestionamiento vehicular, el ruido, la violencia y la desigualdad social; es decir, la realidad de ese mundo ordinario constituye en sí misma el llamado a la aventura; esto es, el emplazamiento a la toma de conciencia ambiental, social y política y la invitación para que los personajes pasen a la acción. A diferencia de lo que generalmente ocurre en el viaje del héroe, en que la aceptación del llamado implica la transposición física del protagonista, en *El cambio* los héroes viajan más bien como un intento de huir del llamado.

Esto se expresa claramente en la conversación que Alfredo y Jorge entablan en la cantina:

JORGE: Vámonos de este planeta, ¿no?
ALFREDO: Me dan ganas de mandar todo a la mierda. [...]
JORGE: No, de veras. Yo ya no aguanto. Si pudiera me largaba en el primer viaje a la luna.
ALFREDO: Invita, ¿no?
JORGE: No, de verás. Hay que hacer algo.
ALFREDO: Tania y yo queremos largarnos a vivir al campo.
JORGE: ¿Por qué no se van a vivir a Vietnam?
ALFREDO: Si lo que nos molesta es el ruido, güey.

En la primera parte del diálogo se plantea la idea de fugarse literalmente de la Tierra, escapar a otro mundo. Aparece entonces el imaginario arcádico que propone el regreso al campo pero, cuando Jorge pone Vietnam, país en guerra desde 1955, como ejemplo de la Arcadia, queda claro que el ideal bucólico se ha perdido. Al continuar el diálogo, sin embargo, asoma como opción escapista el imaginario salvaje de la naturaleza:

ALFREDO: Sabes, donde realmente me gustaría vivir es en la playa.
JORGE: No'staría mal.
ALFREDO: ¿Te avientas? Nos vamos ahorita mismo. ¡Pero ya!
JORGE: ¿De veras? ¡Ya vas!

Los héroes evaden el llamado refugiándose en una playa supuestamente incontaminada. Gran parte de la película transcurrirá entonces entre nuevos llamados a la conciencia y la acción y los reiterados rechazos al llamado por parte de Alfredo y las dudas de Jorge sobre cómo actuar ante el llamado.

De hecho, es posible contar seis llamados a la aventura. El primero ocurre cuando, al llegar por primera vez a la playa, los dos amigos descubren una sustancia extraña en el agua (Figura 98.1). Resistiéndose al llamado, Jorge y Alfredo deciden buscar un lugar aún más lejano para establecerse, esperando que la contaminación no llegue hasta allá.

Un segundo llamado acontece cuando para regar los cocos que han plantado en la arena Alfredo va por agua al río y se encuentra un pez muerto flotando en las aguas contaminadas (Figura 98.2). A su regreso a la cabaña, Alfredo entabla el siguiente diálogo con Jorge:

ALFREDO: Ese pinche chapopote o lo que sea ya llegó hasta aquí. Lo que no me explico es de dónde sale tanta mierda, hijo.

JORGE: No cálmala. Ya lo sabremos. A lo mejor fue un barco, pasó y echo tranquilamente sus desperdicios.

Alfredo: Pinches máquinas. Habría que acabar con todas... ¡todas! ¿A poco no aguantaría que viajáramos todavía en barco de vela?

Jorge: ¡Yaaaa!

El rechazo al llamado cristaliza primero en la negación de Jorge, quien considera que se trata de un problema pasajero y, luego, en la insistencia de Alfredo en la utopía escapista pre-industrial de un mundo sin máquinas.

Un tercer llamado a la aventura sobreviene cuando Alfredo y Jorge van al pueblo a hacer compras y el tendero les habla sobre la fábrica: "Ya sabe que con eso de que los tubos van a dar al río y al mar, pos los pescadores se enojan. Quesque la contaminación, quesque daña el pescado." (Figura 98.3). Puesto que Alfredo no presta atención, Jorge le reclama más tarde:

JORGE: Ya ni jodes. No me dejaste enterarme bien del asunto ese.

ALFREDO: ¿Yo? ¿De qué asunto?

JORGE: De la fábrica, no te hagas.

ALFREDO: ¿Piensas pedir trabajo allí o qué?

JORGE: No ves que de ahí viene toda la mierda esa.

ALFREDO: ¿Y qué quieres? Ni modo que tape la tubería con un dedo o que dinamite la fábrica, ¿no? *Is the protest*. Uh, ¿qué?, ¿y ora? A nosotros que nos importa la fábrica. Mientras no nos molesten...

JORGE: ¡Ya nos están molestando! No se puede uno ni bañar a gusto.

ALFREDO: Quedamos que íbamos a buscar un lugar más lejos.

JORGE: ¡Ah, qué fácil! Ya vienes echando el buche.

Mientras Jorge ha empezado a tomar conciencia del problema ambiental, Alfredo sigue rechazando el llamado, pues cree que no se puede hacer nada al respecto. A Alfredo

el tema de la fábrica no le interesa porque considera que no le afecta, y aunque Jorge le hace ver que el problema inevitablemente lo aqueja, Alfredo solamente propone alejarse aún más del pueblo. Jorge cuestiona por primera vez este planteamiento escapista, pues comienza a comprender que no hay manera de huir del mundo ordinario, pero Alfredo se sostiene firme en su posición: "¡Oh, chinga! No entiendes nada. Lo que digo es que a mí me importa un carajo la fábrica esa con todo y su mierda".

Jorge, sin embargo, comienza a meditar lo que es oportuno hacer frente al problema de la contaminación del agua. Él es precisamente quien hace el cuarto llamado a la aventura al proponer ganarse primero la confianza de los lugareños cortándose el pelo y rasurándose la barba, para después entablar una relación de cooperación con ellos (Figura 98.4).

JORGE: ¿Sabes? Que hasta pienso que podríamos ayudarle a esos cuates, mano.

ALFREDO: ¿En qué?

JORGE: Tratar de que se organicen en serio pa'protestar por la mierda esa... el desperdicio de la fábrica que les está dando en la madre.

ALFREDO: ¡No mames!

El quinto llamado ocurre cuando Luisa enferma a consecuencia de la contaminación que produce la fábrica y deben internarla en una clínica (Figura 98.5). Cuando Jorge y Alfredo regresan al pueblo y descubren que habrá una fiesta para inaugurar las obras de la colonia obrera, Jorge propone asistir al evento. Entonces se da el siguiente diálogo:

ALFREDO: ¿No vinimos aquí para botarnos de todo eso?

JORGE: Sí, pero no seas iluso, cuate. No se puede vivir en el total aislamiento. Además, ya te dije: ellos nos pueden ayudar mucho a nosotros, nosotros a ellos, pero antes tienen que conocernos, sino no hay modo.

ALFREDO: ¿Qué de verás te quieres hacer redentor?

Este diálogo cristaliza la relación entre las dos posturas que adoptaron los jóvenes de finales de los años sesenta ante la crisis política, social, económica y ecológica por la que atravesaba México: por un lado, los grupos estudiantiles asociados a movimientos de izquierda que estaban convencidos de la acción política y que están representados en la película por Jorge y, por otro, los movimientos jipitecas que rehuían dicha acción política y que están representados en el filme por Alfredo. El final trágico de ambos jóvenes crítica la ingenuidad e inutilidad de ambas posturas: tanto la "iluminadora" como la evasivista.

El último llamado a la aventura sobreviene cuando al llegar a su cabaña en la playa los dos amigos descubren que ésta ha sido destruida por un *bulldozer* que limpia el terreno para construir ahí la colonia obrera de la fábrica (Figura 98.6). El llamado se hace entonces ineludible y Alfredo y Jorge pasan finalmente a la acción, esto es cruzan el primer umbral del viaje del héroe: el umbral que conduce a la conciencia ecológica y a la acción política.



5)



6)



Figura 98. Los seis llamados a la conciencia ecológica en *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974).

Los jóvenes comienzan el camino de las pruebas del monomito del héroe cuando deciden arrojar dos cubetas de desechos industriales al ingeniero de la fábrica mientras pronuncia un discurso en la fiesta del pueblo. El viaje de los héroes se interrumpe, sin embargo, abruptamente, cuando la policía los asesina en la playa inmediatamente después de esta protesta.

La muerte de los jóvenes en este punto tan temprano del viaje del héroe plantea el carácter trágico de la historia y revela el sentir pesimista de los años posteriores a la represión estudiantil de 1968. En *El cambio*, la problemática ambiental y la toma de conciencia ecológica funcionan como alegoría de la crisis nacional de finales de la década de los años 60 y de la toma de conciencia política del estudiantado; el asesinato de Alfredo y Jorge por realizar una protesta es alegórico de la desproporcionada respuesta represiva del Estado ante el movimiento estudiantil, cuya máxima expresión es la matanza del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco y; la muerte de los héroes sin que hayan podido completar el viaje iniciático alegoriza el truncamiento de toda posibilidad de cambio para una sociedad mexicana que por aquellos años apenas emergía a la conciencia.

Teniendo claro el marco interpretativo de los imaginarios que nos confieren tanto el hipotexto como el architexto de *El cambio*, continuaremos con el análisis de las

secuencias claves en términos de imaginarios de la naturaleza, posturas éticas medioambientales y ecoutopías.

5.3 Microanálisis de secuencias

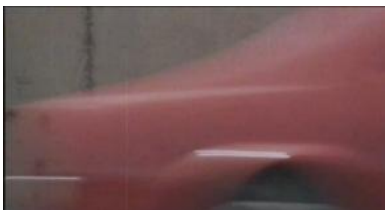
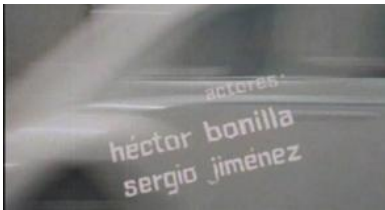
De las 17 secuencias que constituyen *El cambio* se analizarán detalladamente cuatro que consideramos metonímicas del sentido de la película: la secuencia uno de los créditos; la secuencia dos, en que Jorge y Alfredo deambulan por la caótica y estridente ciudad que los violenta; la secuencia cuatro, en que Jorge y Alfredo se bañan desnudos en una playa paradisiaca hasta que descubren que sus aguas están contaminadas; y la secuencia 17, en que se muestra el asesinato de Jorge y Alfredo por parte de las autoridades locales.

a) Secuencia 1: Créditos [00;00;00;00 - 00;01;00;10] (Ver *découpage* en el Anexo IVe)

La cámara muestra, en plano detalle, el muro de contención de una vía rápida de la ciudad de México (Figura 99a). Frente al muro pasan, fuera de foco y a toda velocidad, lo que se adivina son automóviles, sólo reconocibles por ciertas formas y porque la imagen está acompañada por el estridente sonido incidental de sus motores (Figura 99b). La composición central del plano, que le da estabilidad a la imagen, así como la inmovilidad de la cámara, contrastan con el vertiginoso movimiento de los autos que atraviesan en barrido el cuadro (Figura 99a). La calle se presenta como un lugar predominantemente gris, como lo muestra el código de barras cromático de la escena³⁴⁷ (Figura 99c).

347 El análisis del color promedio se realizó con la herramienta web Image Macroanalysis in Javascript (IMJ: Visual Culture Analytics) desarrollada por Zach Whalen, disponible en el sitio: <http://www.zachwhalen.net/pg/imj/>.

a)



b)



c)



Figura 99. Secuencia de créditos de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color dominante, elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.

A diferencia del cine clásico, en que se comienza con un plano general de establecimiento que permite al espectador ubicarse espacial y temporalmente; *El cambio* abre con un plano detalle que impide la orientación del espectador. El uso de una lente tipo telefoto que comprime el espacio, en combinación con este encuadre cerrado que limita el campo de visión, produce una impresión de opresión, de acorralamiento contra el muro, que es acentuada por la estabilidad compositiva y la quietud de la cámara que sitúa

al espectador, durante un larguísimo minuto sin cortes³⁴⁸, estático -o más exactamente paralizado-, en medio del peligroso y ensordecedor arroyo vehicular.

De este modo, la secuencia de créditos resume formalmente la sensación de opresión, desorientación, aturdimiento y parálisis que la urbe y la modernidad que ésta representa generan en los protagonistas del filme. La constancia de la imagen contrasta también -y por tanto cuestiona- la idea de *El cambio* propuesta por el título de la película (Figura 99a).

b) Secuencia 2: Inicio - La ciudad [00;01;00;10 - 00;12;48;02] (Ver *découpage* en el Anexo IVe)

La secuencia se estructura narrativamente a través de un montaje paralelo en que se muestran de manera intercalada las vicisitudes de la vida citadina de Alfredo y Jorge. La secuencia se compone de ocho escenas, cuatro de cada personaje, y se analizan a continuación.

ESCENA ALFREDO 1: Un gran plano general muestra un campo verde siendo atravesado por algunas diminutas figuras humanas. En otro plano general se ve a Alfredo, con una cámara fotográfica en la mano y, luego, en un cuadro más cerrado, mirando al horizonte. La cámara revela entonces que Alfredo se encuentra exactamente en los límites de la ciudad, en las periferias industriales (Figura 100a).

³⁴⁸ En concordancia con el movimiento de la Nueva Ola Francesa que rompe con la métrica y el ritmo del montaje clásico, la secuencia de créditos de *El cambio* está conformada por una sola toma sostenida, cuyo minuto de duración está muy por arriba del promedio de duración de la época que, de acuerdo con Bordwell, es de entre seis y ocho segundos por plano. Ver: Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It*, Estados Unidos: University of California Press, 2006, p. 122.

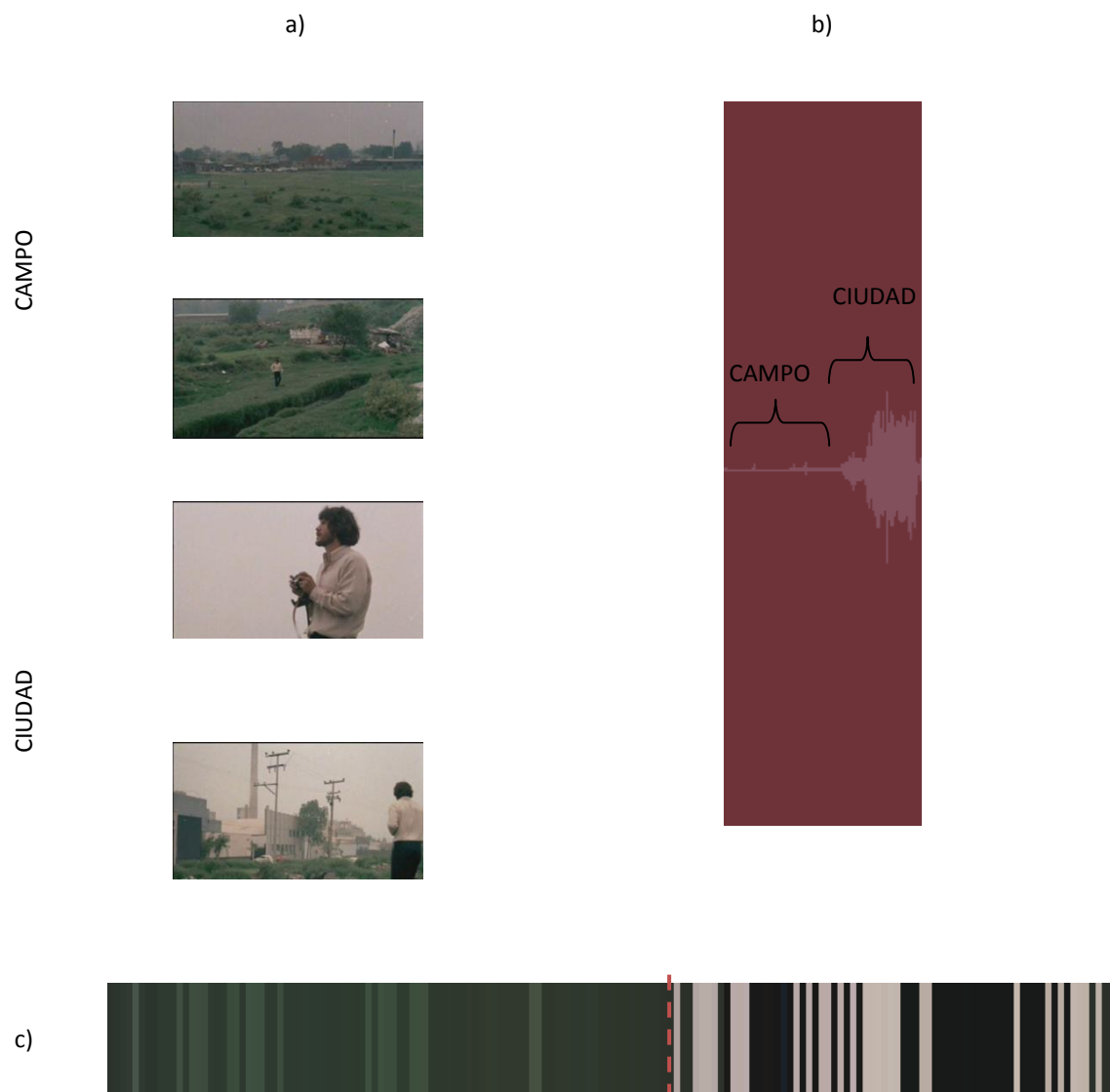


Figura 100. Contrastes entre campo y ciudad en la escena Alfredo 1 de la secuencia inicial de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1975). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color dominante. La línea roja punteada indica el momento en que Alfredo deja el campo y se adentra en la ciudad. Elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.

El análisis cromático de la escena descubre un marcado contraste entre el campo y la ciudad: mientras el primero es fundamentalmente verde, la ciudad es grisácea y negra (Figura 100c).

Por otro lado, conforme Alfredo se aproxima a las orillas de la urbe, el rumor de las fábricas va aumentando hasta convertirse en un estruendoso sonido mecánico (Figura

100b). El contraste sonoro plantea que mientras el campo es silencioso, la ciudad es estridente. Además, en la metrópoli, el sonido ambiente monopoliza la banda sonora. No hay sonidos incidentales, voces o música. Esta es una característica de buena parte de la secuencia: un sonido ambiente que aturde y opaca cualquiera otra fuente sonora.

ESCENA JORGE 1: Jorge transita por la ciudad en su *Volkswagen*. Un gran plano general conecta las chimeneas industriales de los planos anteriores con la calle por la que circula. En su recorrido, la cámara muestra a un hombre que golpea a una mujer, coches que zigzaguean a toda velocidad y trabajadores de la construcción que descansan a la orilla de las vías rápidas (Figura 101a). El montaje de la secuencia es fundamentalmente hipotáctico, pues sigue una lógica metafórica para construir el concepto de una ciudad congestionada, vertiginosa, violenta, caótica y hostil.

Esta idea de ciudad se construye también a partir del uso de imágenes sin profundidad de campo, que generan la impresión de que los automóviles rebasan velozmente y a escasa distancia el coche de Jorge (Figura 101a). A esta compresión del espacio se suma, además, el ambiente lúgubre que confiere el color gris que en promedio tiene la escena (Figura 101c). Finalmente, si en la escena anterior era el ruido industrial lo que lo invadía todo, ahora es el rugido de los motores, el bullicio del tráfico y el claxon de los automóviles lo que no permite escuchar nada (Figura 101b). *El cambio* es posiblemente una de las primeras películas que plantea el problema de la contaminación acústica de la ciudad.



Figura 101. Escena Jorge 1 de la secuencia inicial de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1975). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color promedio, elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.

ESCENA ALFREDO 2: Alfredo se interna en los barrios periféricos de la ciudad. Se detiene a tomar fotografías de un hombre que duerme tirado en la banqueta. Un grupo de chavos le quita la cámara y lo golpea. La escena insiste en la idea de una ciudad violenta, hostil y de ambientes sombríos que van de los tonos grises a los pardos. Además, el acto violento coincide con uno de los momentos de mayor saturación acústica de la banda sonora. El estruendo repetitivo y metálico de las máquinas de las fábricas establece una relación consonante con la acción en pantalla, acentuando la violencia, pero también la sensación

de indefensión y aislamiento del personaje, cuya voz es inaudible en medio del ruido de la ciudad.



Figura 102. Escena Alfredo 2 de la secuencia inicial de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1975). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color promedio, elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.

ESCENA JORGE 2: Jorge llega a una imprenta y se entrevista con el responsable esperando poder venderle algunos de sus diseños, pero el hombre rechaza todas sus propuestas y Jorge se va decepcionado (Figura 103a). El ruido ensordecedor de la rotativa no deja escuchar el diálogo entre los personajes, lo que, al igual que el uso de tomas sostenidas, intensifica la sensación de agobio de Jorge (Figura 103b). En términos de color, la

impresión tiende a los grises verdosos, tonos que dan la sensación de un lugar frío y sin vida (Figura 103c).

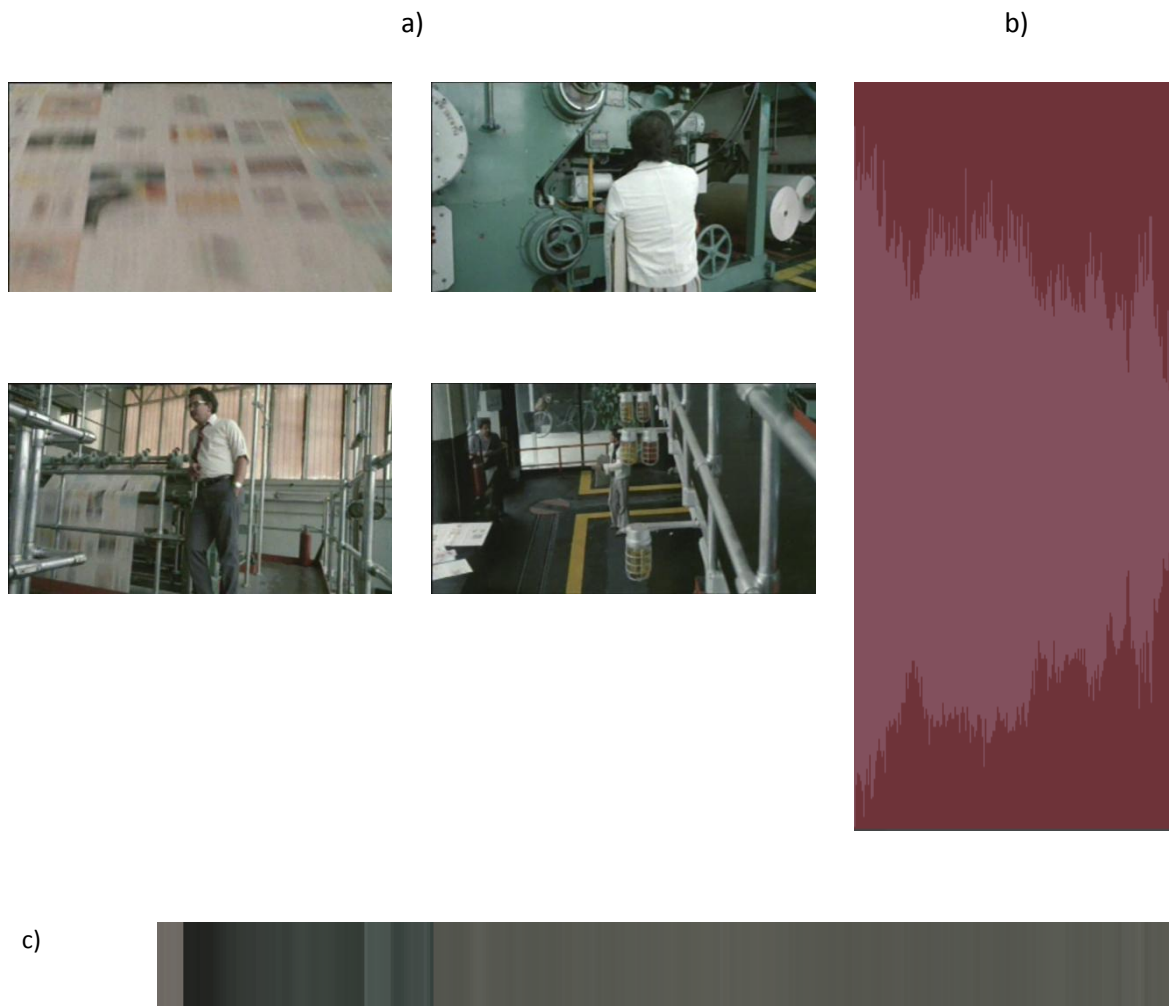


Figura 103. Escena Jorge 2 de la secuencia inicial de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1975). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color promedio, elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.

ESCENA ALFREDO 3: Alfredo recorre la ciudad colgando de la puerta de un camión (Figura 104a). El agobiante ruido ambiental del tráfico se mantiene en primer plano sonoro (Figura 104b). Se muestra al personaje en picado y con poca profundidad de campo para acentuar su vulnerabilidad y acorralamiento. La calle se presenta de nuevo gris, sombría, como lo muestra el análisis cromático de la (Figura 104c).

a)



b)



c)



Figura 104. Escena Alfredo 3 de la secuencia inicial de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1975). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color promedio, elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.

ESCENA JORGE 3: Jorge se presenta en una galería e intenta vender uno de sus cuadros sin éxito (Figura 105a). Aún en este espacio, el sonido ambiente avasalla todos los demás elementos de la banda sonora. Sólo es posible escuchar el bullicio de la gente que charla y ríe (Figura 105b). La escena es, además, la más oscura de toda la secuencia, en justa

correspondencia expresionista con el desánimo por el que atraviesa el personaje (Figura 105c).

a)



b)



c)



Figura 105. Escena Jorge 3 de la secuencia inicial de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1975). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color promedio, elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.

El último plano de esta escena constituye un parteaguas en términos sonoros para la secuencia. La cámara hace un acercamiento a una escultura de la galería (Figura 105a). El detalle mostrado corresponde a la cabeza de un hombre de cuyos ojos y orejas salen brazos. Las manos de estos brazos muestran las palmas en un gesto indicativo de alto. La escultura parece expresar el embotamiento de los personajes, quienes desearían aislarse para dejar de ver y escuchar la ciudad. A partir de este plano, de hecho, el sonido

ambiente de la secuencia pasará al fondo o desaparecerá por momentos de la banda sonora por lo que será posible escuchar de nuevo sonidos incidentales.

ESCENA ALFREDO 4: En una toma sostenida se muestra a Alfredo caminar por las calles entre la multitud y detenerse ante una vitrina para observar una cámara fotográfica en venta (Figura 106a). Se utiliza una lente telefoto para acentuar la longitud de la calle y producir la exasperante sensación de que Alfredo prácticamente no avanza cuando camina. La lente telefoto, además, comprime el espacio produciendo un efecto de amontonamiento de la gente. La ciudad es no solo intransitable en auto sino a pie, pues en las banquetas la gente se apretuja. La calle se presenta de nuevo gris, sombría, como lo muestra el análisis cromático de la Figura 106c). El ruido ambiental del tráfico y el bullicio de la gente aparecen fundamentalmente en el fondo de la banda sonora (Figura 106b).

a)



b)



c)



Figura 106. Escena Alfredo 4 de la secuencia inicial de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1975). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color promedio, elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.

ESCENA JORGE 4: Jorge deambula por su departamento, se prepara un café, enciende un cigarro, martilla un bastidor y continúa trabajando en una pintura que tiene en un caballete, al oír el enfrenón de un carro se asoma a la ventana y observa las chimeneas industriales de la ciudad que arrojan humo negro y gris al aire. La cámara regresa a un plano general de Jorge fumando en la ventana. El montaje establece una relación gráfica de analogía entre él y los chacuacos de las fábricas. En la pared, detrás de Jorge aparece pintado en azul: "I am dead" (Yo estoy muerto) y debajo, una cruz cristiana. No es la única pinta. En otras paredes de la habitación es posible leer:

I am God (Yo soy Dios)

God is dead (Dios está muerto)

Everybody is dead (Todos están muertos)

Son todas ellas reflexiones en torno a la famosa frase nietzscheana "Dios ha muerto", con la que el filósofo pone en evidencia la crisis de la cultura occidental derivada de la negación del espíritu dionisiaco (irracionalidad, desenfreno, éxtasis) en favor del espíritu apolíneo (racionalidad, claridad, moderación) característico de la modernidad y su idea de progreso. Se trata de una puesta en escena expresionista pues exterioriza el vacío del personaje, su nihilismo existencialista que niega todo sentido superior de la existencia y rechaza todo principio moral y religioso.



Figura 107. Pintas en las paredes del departamento de Jorge que hacen referencia a la frase "Dios ha muerto" de Nietzsche. Fotogramas de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974).

La parte final de la secuencia es también de interés en este sentido, pues una cámara subjetiva de Jorge, repetidamente escoge un automóvil y lo sigue con un paneo hasta que aparece otro auto en contrasentido al que sigue entonces pero con un paneo en dirección opuesta. Este ir y venir de la mirada, que no lleva a ningún lado, traduce cinematográficamente el sinsentido nihilista mencionado con anterioridad.

Finalmente, de esta última escena destaca la manera en que Jorge, en cámara subjetiva, percibe a cuadro la ciudad: siempre en grandes planos generales que enfatizan su vastedad, repleta de viviendas de entre las que emergen las chimeneas contaminantes y con una predominancia cromática grisácea. La Figura 108 muestra el énfasis con que tres planos detalle subjetivos expresan, a través de un montaje hipotáctico y por primera vez en la historia del cine mexicano, el problema de la contaminación del aire en la ciudad de México. El esmog hace su aparición en la pantalla grande.



Figura 108. Chacuacos fabriles y la denuncia de la contaminación del aire de la ciudad de México en fotogramas de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974).

c) Secuencia 4: El Paraíso... contaminado [00;17;31;00 - 00;20;55;29] (Ver *découpage* en el Anexo IVe)

Una toma sostenida de casi dos minutos muestra un gran plano general de la playa. La cámara recorre lentamente el paisaje combinando un paneo semicircular y un travelling a la derecha (Figura 109). Comienza a escucharse extradiegéticamente la canción "Basta",

interpretada por el conjunto Pentafonía. La canción es una traducción de la versión musicalizada que el trovador portugués-angolés Luis Cília realizará del poema "Basta" del cabo-verdiano Daniel Filipe³⁴⁹.



Figura 109. Combinación de panning y travelling que muestra la paradisíaca playa que constituye el Paraíso jipiteca de Alfredo y Jorge en *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974).

La Tabla 11 compara la letra del poema con la de la canción interpretada en la película.

Tabla 11. Comparativa entre el poema "Basta" de Daniel Filipe (1961) y la letra de la canción "Basta" interpretada en *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974).

Poema "Basta" de Daniel Filipe	Letra de la canción "Basta" interpretada en <i>El cambio</i>
<p>Una estrella, un ave, una flor.</p> <p>Una sonrisa, un niño, una nube.</p> <p>Una casa, un amigo, una esperanza.</p> <p>Basta, vamos a reconstruir el mundo, un mundo de estrellas, aves, flores, sonrisas, niños, nubes, casas, amigos, esperanzas.</p> <p>Precisamos de un mundo nuevo, alegre, simple,</p>	<p>Una estrella, un ave, una flor.</p> <p>Una sonrisa, un niño, una nube.</p> <p>Una casa, un amigo, una esperanza.</p> <p>Basta, vamos a construir un mundo de estrellas, aves y flores, sonrisas, niños y nubes, casas, amigos, esperanzas.</p> <p>Precisamos de un mundo nuevo.</p>

³⁴⁹ El poema "Basta" fue publicado en 1961 en el libro *La invención del amor (y otros poemas)*. Ver: Filipe, Daniel. *A Invenção do Amor e outros poemas*, Lisboa: Sagitário, 1961.

claro, con mucho sol.	
--------------------------	--

Como es posible observar, hay un par de variaciones. La primera consiste en la sustitución de la frase "vamos a reconstruir el mundo" por la de "vamos a construir un mundo". En el primer caso la expresión invita a construir de nuevo este único mundo, lo que se acerca a las narrativas regresivas de retorno al Paraíso que defienden la recreación del Edén en la Tierra a partir del trabajo y el esfuerzo humanos. En el segundo caso la máxima invita, en cambio, a crear un mundo diferente a éste, en una lógica más bien escapista de regreso al Paraíso. La segunda diferencia entre el poema y la letra de la canción radica en que ésta última está incompleta, pues le faltan las últimas cuatro líneas. Volveremos sobre ello durante el análisis de la secuencia final.

Ahora bien, el análisis de la letra de la canción permite entender la manera en que lo paradisiaco se vincula, en el imaginario, con la naturaleza intocada (aves, flores, estrellas, nubes). Así como en la primera escena de la película la ciudad se define en oposición al campo; la letra de la canción define al paraíso en oposición a la urbe. De este modo, la descripción del paraíso incluye todo aquello no mostrado por la primera secuencia. En la ciudad es imposible ver las estrellas, no hay aves, ni flores, nadie sonríe, no aparece ningún niño a cuadro y los personajes viven en la desesperanza. Por su parte, la tercera estrofa de la canción resume el ideal paradisiaco de Alfredo y Jorge: una casa, un amigo, una esperanza; mientras la cuarta hace del sueño individual, una ecotopía colectiva al pluralizar cada elemento: estrellas, aves, flores, sonrisas, niños, nubes, casas, amigos, esperanzas. Finalmente, la última estrofa insiste en la oposición naturaleza-

ciudad, de modo que si la vida citadina es triste, sucia, oscura y sombría; la vida de regreso a la naturaleza es alegre, limpia, clara y soleada. En este sentido, la secuencia es, en efecto, mucho más luminosa que todas las anteriores y; como lo muestra el análisis colorimétrico, los colores son mucho más claros que los de las escenas citadinas (Comparar la Figura 110 con las Figura 100c, Figura 101c, Figura 102c, Figura 103c, Figura 104c, Figura 105c y Figura 106c).



Figura 110. Código de barra del color promedio de la secuencia 4 de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974).

Ahora bien, cuando la letra de la canción afirma que "precisamos un mundo nuevo", la cámara, en su movimiento a la derecha, revela las figuras de Alfredo y Jorge, quienes se desnudan, corren hacia el agua y se echan a nadar al mar que, según Pérez-Rioja, "se considera como principio y final de la vida, donde ésta se renueva y purifica" (Figura 111)³⁵⁰.



³⁵⁰ Pérez Rioja, op. cit., p. 242.



Figura 111. Alfredo y Jorge (¿dos Adánes?) chapoteando en el Paraíso. Fotogramas de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974).

Sin embargo, después de jugar en el agua y nadar un rato, teniendo como foto la versión instrumental de "Basta", ocurre el siguiente diálogo:

JORGE: Oye, espérate, espérate. ¿Qué te pasó?
ALFREDO: ¡Me lleva la chingada!
JORGE: ¿Ya te fijaste?
ALFREDO: ¿Qué será esta mierda? ¿De dónde habrá salido?

El baño, que generalmente constituye en el ámbito simbólico una ablución, esto es, una purificación ritual por medio del agua, en *El cambio* cobra el sentido opuesto cuando Alfredo y Jorge acaban cubiertos de una sustancia extraña. Ya fuera del agua, el diálogo entre los dos amigos continúa:

ALFREDO: Tenemos que buscar otro lugar de plano, mano.
JORGE: La playa es muy grande. Debe haber un lugar donde el agua esté limpia. Además, mientras más lejos del pueblo estemos, estaremos más tranquilos.
ALFREDO: Sobra, hijo. Mira, lo único que tiene que haber cerca es agua limpia, hombre... y dulce.

El plano de la siguiente secuencia revela al espectador lo que los personajes desconocen: el origen de la sustancia y la imposibilidad de escapar de ella pues se trata de aguas negras arrojadas al mar por un desagüe (Figura 112). De hecho, esa secuencia hace del conocimiento del espectador que la sustancia extraña es el desecho de una fábrica y que, en breve, se construirán más tubos de desagüe que la desemboquen al mar. De este

modo, el espectador comprende, antes que los personajes, la tragedia: el retorno al Paraíso es imposible pues éste se encuentra ya contaminado.



Figura 112. Las aguas contaminadas del paraíso en *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974).

d) Secuencia 17: Final - Muerte en el Paraíso [01;19;41;21 - 01;22;50;17] (Ver *découpage* en el Anexo IVe)

Un gran plano general muestra al destacamento de policía caminando entre la vegetación en busca de Jorge y Alfredo, quienes se esconden inocentemente detrás de una "trinchera" de cocos (Figura 113). Un montaje paralelo muestra a los policías avanzando mientras los dos amigos ríen divertidos por haber bañado con aguas negras al ingeniero de la fábrica. La policía rodea el escondite de los jóvenes y en gran plano general se da el siguiente diálogo:

SARGENTO: ¡Se acabó el juego! ¡A ver, cabroncitos, salgan de ahí! ¡Qué salgan! ¿Qué pasó, cabrones?

ALFREDO: ¿Qué quiere?

JORGE: No hemos hecho nada.

SARGENTO: ¡Hijos de puta! Muy machitos a la hora de ser sus pendejadas pero a l'ora de l'ora a esconderse como viejas.



Figura 113. La playa paradisíaca convertida en campo de batalla en *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974).

Alfredo sale entonces del escondite y enfrenta al sargento, quien le dispara en el estomago. Entonces la cámara se acerca y muestra en plano medio corto a Alfredo, quien mira aterrizado directo a la cámara. El plano es una referencia al plano final de *Los cuatrocientos golpes*, cuando Antoine después de mojar sus pies en la playa camina mirando directo a la cámara y el cuadro se congela mostrando en primer plano al chico. La mirada de Antoine rompe entonces la cuarta pared y, con dicho distanciamiento brechtiano, cuestiona al espectador respecto a su participación pasiva frente a todo lo que le ha ocurrido (Figura 114a).

Es precisamente en referencia a esto que, ya herido, Alfredo mira directamente a la cámara inquiriendo al espectador sobre su postura frente a lo que acaba de ocurrir (Figura 114b). A diferencia de *Los cuatrocientos golpes*, en la que el futuro del chico está en el aire, en *El cambio* el desenlace es definitivamente trágico. Al plano brechtiano de Alfredo, le sigue un contraplano del sargento, lo que genera una identificación momentánea entre el espectador y este último, quien ante la mirada inquisitoria de Alfredo vocifera: "¿Qué me ves hijo de la chingada? ¿Qué me ves? ¡Te pregunto qué me ves hijo de la chingada! ¡Contéstame como hombre! ¡Hijo de puta!" El sargento dispara nuevamente y Alfredo cae muerto. La referencia a *Los cuatrocientos golpes* aparece pues

como una estrategia discursiva que permite plantear que el espectador, y en consecuencia la sociedad, ha sido partícipe de la represión asesina. *El cambio* cierra el final abierto de *Los cuatrocientos golpes* negando toda posibilidad de escape, pero también de transformación.



Figura 114. Comparativa entre fotogramas finales de *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959) y de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974)..

La secuencia continúa con el asesinato de Jorge en iguales circunstancias. El plano final es una toma sostenida que sigue una lógica especular respecto a la secuencia 4, aquella en la que Alfredo y Jorge llegan al Paraíso. Si en esta última, la cámara se desplazaba en un paneo combinado con un travelling desde un gran plano general vacío de la playa hasta una gran plano general de los jóvenes que desnudos se arrojaban al agua; en la secuencia final, la cámara, siguiendo la misma trayectoria, va ahora de los cuerpos inertes de los dos amigos a un plano general de la playa, vacía (Figura 115). Por otra parte, la cámara se ubica mucho más lejos de la orilla, enfatizando la lejanía del anhelado escape paradisiaco; y la playa no está limpia, sino atiborrada de detritos, contaminada (Figura 115).



Figura 115. Paneo con *travelling* que va de los cuerpos inertes de Jorge y Alfredo a la playa llena de basura en *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974).

Ahora, en términos sonoros la secuencia final también incorpora extradiegéticamente la canción "Basta". Como ocurre la primera vez que se escucha, la cámara se detiene cuando la letra apunta que "precisamos de un mundo nuevo", sólo que en esta ocasión, en vez de mostrar a Alfredo y Jorge corriendo hacia la playa", presenta la orilla vacía y luego la imagen se va a negros. No obstante, la canción no se detiene como la primera vez, sino que continúa. Finalmente, se repiten dos veces las líneas faltantes del poema de Filipe. Se presenta, empero, una tercera variación al poema, en vez de decir "alegre, simple, claro, con mucho sol", la canción dice "alegre, limpio y claro, con mucho sol". El reemplazo de la palabra *simple* por la palabra *limpio* para describir el mundo nuevo tiene un trasfondo ecologista, pues pone énfasis en la necesidad de un mundo incontaminado en términos ambientales, aunque no sólo ambientales, pues en la película

la contaminación del agua es alegórica de la corrupción del mundo (del país de los años setenta) en todos los ámbitos.

Finalmente, la imagen final de *El cambio*, aquella de las olas reventando en la playa, dialoga con el plano final de la ya mencionada *Redes*. Como se observa en la Figura 116, si bien hay similitudes entre ambos planos, también hay diferencias significativas. En *Redes* los pescadores cobran conciencia de clase tras el asesinato de uno de los suyos, por lo que deciden enfrentarse a los acaparadores. Suben a sus barcas y se dirigen enfurecidos a ver a los responsables. La cámara muestra a los pescadores en contrapicado avanzando en sus embarcaciones. La imagen de los rebeldes se sobreimpresiona a la del mar embravecido. La sobreimpresión establece la analogía entre las violentas olas azotando contra la arena y los pescadores en rebeldía. En *El cambio*, por el contrario, los jóvenes yacen muertos en la playa, el mar se encuentra apacible y las pequeñas olas apenas se levantan antes de reventar en la orilla. Sí en *Redes* se tiene la esperanza de la insurgencia popular, en *El cambio*, la revuelta ambiental -y social y política- ha sido asesinada antes de nacer. *El cambio*, cierra pesimistamente el final esperanzador y combativo que había dejado abierto *Redes* en 1936.

a)



b)





Figura 116. Comparativa de fotogramas finales de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974) y *Redes* (Emilio Gómez Muriel, 1936).

5.4 Análisis subtextual

El microanálisis de las anteriores secuencias, en el marco del análisis narrativo hipotextual y genológico y del contexto social, cultural, económico y político de producción de *El cambio*, se integra en el análisis subtextual de los imaginarios de la naturaleza, las ecoutopías y las posturas medio ambientales que se presenta a continuación.

a) Imaginarios de la naturaleza

El microanálisis de secuencias permitió identificar, cristalizados en la playa de *El cambio* una combinación de los imaginarios salvaje y arcádico de la naturaleza. Si bien es cierto que Alfredo y Jorge añoran la simplicidad y la quietud arcádica, no las buscan en el típico paisaje campirano, sino en la costa, un lugar más bien relacionado con el imaginario de la naturaleza salvaje tropical. En este sentido, el paraíso jipiteca anhelado por los dos amigos conjuga el imaginario romántico de la naturaleza "intocada" con el del Jardín del Edén en una playa incontaminada, silenciosa, armoniosa, abundante en peces y agua,

donde es posible sobrevivir de la pesca y la siembra de palmeras de coco sin mayores dificultades.

Simbólicamente, este lugar se imagina, además, como un escape del mundo moderno industrial, capitalista, urbano, contaminado, ruidoso, violento, acelerado y hostil. El problema surge cuando Jorge y Alberto descubren que las aguas del paraíso están contaminadas y el imaginario del ideal arcádico de retorno a la naturaleza intocada se destruye. Entonces aparece un imaginario catastrófico que obliga a los personajes a tomar conciencia del problema ambiental y a accionar políticamente.

De acuerdo con Estenssoro Saavedra³⁵¹, existen tres subconjuntos de ideas que componen este imaginario catastrófico: posibilidad de autodestrucción, percepción de un planeta finito y frágil y sustitución de la idea de progreso por la de incertidumbre. De acuerdo con este autor, la toma de conciencia ecológica ocurre cuando se conjugan estas ideas y se configura el imaginario catastrófico, por lo que es interesante analizar si aparecen en *El cambio* y de qué manera lo hacen.

Primero, la idea de la posibilidad de autodestrucción, que comienza a gestarse globalmente después de la segunda guerra mundial como consecuencia de la amenaza latente del holocausto nuclear, adquiere en *El cambio* la forma de la contaminación del agua que envenena a los peces, acaba con la pesca y hace enfermar a las personas.

En la secuencia en que se revela el origen de la sustancia contaminante, un movimiento ascendente de cámara conecta el efecto, esto es, el tubo de desagüe que

³⁵¹ Estenssoro Saavedra, Fernando. *Historia del debate ambiental en la política mundial 1945-1992. La perspectiva latinoamericana*, Chile: Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, 2014, p.38.

arroja las aguas negras al mar, con la causa, es decir, el ingeniero de la fábrica que, en contraste con el color de las aguas negras, viste de un blanco impoluto mientras se colude con el ayudante del presidente municipal para construir ilegalmente más tubos de drenaje (Figura 117). Este simple movimiento de cámara revela al espectador el lado sucio del progreso y plantea la idea de la autodestrucción, es decir, de la aniquilación del hombre por el hombre como consecuencia de relaciones asimétricas de poder.



Figura 117. Un movimiento de cámara revela el lado sucio (tuberías para el drenaje de aguas negras) del progreso representado por el ingeniero de la fábrica. Fotograma de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974).

Cabe señalar, que esta idea de la autodestrucción encuentra fundamento, sin duda, en la noción ecosistémica que, desde la ecología, comenzó a hacerse del dominio público por esos años, y que concibe la naturaleza como un conjunto de procesos y

componentes interconectados de tal modo, que la contaminación del agua puede significar la puesta en peligro de toda la especie y del planeta.

Segundo, la percepción de un planeta finito, pequeño y frágil, que comienza a producirse a partir de la difusión de las imágenes satelitales de la Tierra que la muestran como una burbuja diminuta frente a un universo vasto y hostil, aparece en *El cambio* en varios momentos, de hecho Jorge menciona, al principio de la cinta, sus deseos de irse del planeta. Pero si bien Jorge comienza diciendo "La playa es muy grande. Debe haber un lugar donde el agua esté limpia", pronto la finitud de la naturaleza se hace evidente cuando, no importando que tanto se alejen del pueblo, la contaminación del agua inevitablemente los alcanza. Además, Jorge y Alfredo atestiguan la disminución del tamaño y el número de peces que los pescadores sacan del mar, de modo que queda claro que ya no se imagina la otrora ilimitada naturaleza salvaje con su abundancia y su potencia brutal y atemorizante, sino una naturaleza limitada, susceptible de agotarse y vulnerable ante el ser humano y sus acciones.

Tercero, la sustitución de la idea de progreso por la de incertidumbre es clara en *El cambio*. Un ejemplo del rechazo a la idea de progreso ocurre cuando Alfredo maldice las máquinas y sugiere acabar con todas, después de que Jorge supone que la contaminación del agua podría deberse a un barco que arrojó sus desechos al pasar. Los ejemplos son múltiples pero, en general, la película pone en duda la idea de que la historia avanza progresivamente hacia una mejoría constante al poner en pantalla, durante la secuencia inicial, las consecuencias de la modernidad: contaminación, alienación, violencia, ruido, marginación. De hecho, el nihilismo existencialista de Jorge es el resultado de la puesta en

duda del progreso que, como discurso gubernamental, se encontraba ya muy desgastado a inicios de los años setenta.

Como puede verse, *El cambio* reúne los tres subconjuntos de ideas que, de acuerdo con Estenssoro Saavedra, configuran el imaginario catastrófico que se encuentra en la base de la toma de conciencia ecológica. En esto, *El cambio* coincide con el cortometraje *Aquí, allá y en todas partes* que, sin embargo, no parece hacer referencia explícita a problemas medioambientales. Por ello, es posible identificar *El cambio*, y no el cortometraje de Sergio García, como la primera película en que, a partir del imaginario catastrófico, se toma conciencia ecológica. Esto quiere decir que *El cambio* es, en efecto, la primera película verde del cine mexicano.

b) Posturas éticas medioambientales

Como se desprende del microanálisis de secuencias, la película propone *El cambio* de una postura ética antropocéntrica a una bio/ecocéntrica. La secuencia inicial, por ejemplo plantea una separación tajante, cartesiana, entre naturaleza y sociedad, lo que se traduce formalmente en la oposición campo-ciudad, armonía-caos, verdor-grisura, espaciosidad-estrechez, silencio-ruido, vegetación-industria, limpieza-contaminación, tranquilidad-violencia. Esta visión dicotómica bosqueja al ser humano, no como parte de la naturaleza, sino como opuesto a ella, lo que es característico de una ética que pone al ser humano en el centro.

Es probablemente el personaje del ingeniero el que encarna más claramente la postura antropocéntrica tecnocentrista a la que se oponen Alfredo y Jorge. Cuando el licenciado José le advierte que construir más tubos de desperdicios significará que la

pesca se resienta y los pescadores causen problemas, el ingeniero sentencia: "Ese no es su problema. Usted arregle todo. La compañía sabe lo que hace." Así, el ingeniero ve en la técnica el medio para alcanzar sus fines pasando por encima de la naturaleza, a la que ni siquiera considera un obstáculo, sino un simple excedente.

Más adelante, al presentarlo al pueblo durante la fiesta organizada por la fábrica, el licenciado José se refiere al "distinguido señor ingeniero don Fernando Alcocer del Valle" como "este personaje que representa el avance de nuestro pueblo en materia de ciencia y tecnología". Vestido con una guayabera como las que usaba el entonces presidente de la República Luis Echeverría, y con una gestualidad y oratoria que parodian la de los políticos priístas de la época, el ingeniero Alcocer del Valle asegura en su discurso: "[...] debo decir aquí que es un motivo de orgullo el desarrollo favorable del importante proyecto que hemos venido programando y realizando en este maravilloso pueblo" (Figura 118). El personaje representa, así, el discurso del progreso modernizador - promovido durante años por los gobiernos posrevolucionarios-, cuyo lado literalmente oscuro se pone en evidencia cuando Alfredo y Jorge le arrojan a la cara las aguas negras.

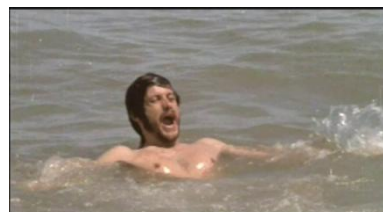


Figura 118. La personificación del discurso modernizador posrevolucionario y la develación de su lado oscuro. Fotograma de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974).

En oposición al antropocentrismo, la postura ética que frente al medio ambiente adoptan los jóvenes jipitecas se aproxima al bio/ecocentrismo. Para empezar, no reconocen la separación categórica entre el ser humano y la naturaleza. Muy por el

contrario, buscan integrarse a la naturaleza, ser partícipes de ella. De hecho, tienen literalmente una experiencia inmersiva cuando se despojan de la ropa y se bañan en el mar, experiencia que termina cuando descubren que el agua está contaminada (Figura 119). La inmersión en la naturaleza se traduce en términos visuales, pues la primera parte de dicha secuencia se compone de un gran plano general de la playa en la que las dos figuras humanas se pierden (Figura 119a). Incluso cuando los planos se cierran para mostrarlos nadando, la ausencia del horizonte en la composición y el uso de una lente telefoto producen la impresión de una naturaleza que los contiene, que los envuelve por completo (Figura 119a). Esto cambia, sin embargo, cuando salen del agua, ya cubiertos de la sustancia misteriosa, y los planos dejan de mostrarlos inmersos en la naturaleza, para presentarlos en planos medios sobresaliendo de la naturaleza que ahora permanece en el fondo, algo fuera de foco (Figura 119b).

a)



b)



Figura 119. a) Jorge y Alfredo inmersos en la naturaleza y b) los dos jóvenes expulsados de la experiencia inmersiva después de descubrir que el agua está contaminada. Fotograma de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974).

Pues bien, el bio/ecocentrismo pone a la naturaleza, y no al hombre, en el centro de todo, y esto se muestra claramente en esta misma secuencia que, antes de mostrar a los jóvenes, recorre lentamente la playa vacía durante más de un minuto, desplazando a los seres humanos a un segundo lugar de importancia y haciendo de la naturaleza lo central. Al detenerse de esta manera en la naturaleza, la cámara le confiere un valor intrínseco y no sólo instrumental como ocurre en el antropocentrismo. En este sentido, la película no juzga como buena o mala a la naturaleza dependiendo si sirve o no a los fines del ser humano; sino que son Jorge y Alfredo los que se someten a la lógica y a las leyes de la naturaleza. En sintonía con esto la moral humana es determinada por naturaleza, siendo bueno aquello que permite la continuidad de la vida y malo aquello que atenta contra ella. Es esto lo que determina que el ingeniero y el licenciado corrupto sean los villanos, pues sus acciones ponen en peligro la vida.

c) Ecoutopismo

El análisis subtextual de *El cambio* arroja que se trata de una película fundamentalmente anti-utópica, pues constituye una crítica al utopismo edénico jipiteca de los años setenta y su escapismo "ingenuo" de regreso a la naturaleza. Sin embargo, el análisis narrativo del filme, evidencia que dentro de esta narrativa anti-utópica se encuentra, anidada, otra anti-utopía, aquella que crítica la utopismo metropolitano que considera la ciudad como epítome del progreso humano. Así, mientras los personajes cuestionan el utopismo progresista urbano, la película crítica el utopismo de retorno al paraíso de los personajes.

En el primer caso, Alfredo y Jorge cuestionan la utopía metropolitana a partir de la trama declinante de la narrativa de regreso al Paraíso, pues su planteamiento es el de que la naturaleza ha sufrido una degradación desde un estado original de armonía entre los seres humanos, y entre los seres humanos y la naturaleza. En coincidencia con esta trama, los personajes de *El cambio* concluyen que el regreso a la condición paradisiaca originaria es posible si se revierten: a) las relaciones inequitativas de poder entre los pescadores y los hombres de la fábrica y el gobierno, por lo que se proponen ayudar a los lugareños a organizarse para protestar contra la contaminación; b) entre hombres y mujeres, pues cuando sus parejas llegan a vivir con ellos, la vida en comuna que desarrollan desafía los roles tradicionales de género y; c) entre el ser humano como agente dominador y la naturaleza como entidad a someter, pues más que amos y señores de la naturaleza pretenden participar de ella. Ahora pues, como ya se apuntó con anterioridad, la condición paradisiaca a la que buscan regresar los personajes de *El cambio* es la de la pre-modernidad, el pre-capitalismo, la pre-industrialización y la pre-urbanización.

En el segundo caso, es la película, a partir del tono pesimista del final trágico de los personajes que la película hace una crítica a esta narrativa declinante de retorno al Paraíso. En términos subtextuales el planteamiento es que las condiciones de inequidad que ocasionaron el declive de la condición paradisiaca original no pueden revertirse, pues a) los pescadores no se organizan para protestar contra la fábrica; b) sus novias deben abandonar el paraíso porque Luisa se enferma a causa del agua contaminada y c) y la protesta que realizan Alfredo y Jorge no evita que la contaminación del agua continúe y tiene consecuencias trágicas. En síntesis, *la cinta* plantea la imposibilidad de la vuelta a la pre-modernidad, el pre-capitalismo, la pre-industrialización y la pre-urbanización. Para la película el regreso al paraíso es imposible porque, a causa de la contaminación, no hay paraíso al cual retornar.

Conclusiones

El cambio dialoga con películas como *Redes*, *Los cuatrocientos golpes* y *Aquí, allá y en todas partes* para actualizar la muchas veces visitada propuesta fílmica de la posibilidad de regresar a un paraíso pre-moderno que se identifica con la naturaleza intocada. El regreso, sin embargo, resulta imposible pues la película plantea, por primera vez, que el tan anhelado paraíso ha sido contaminado por la falsa promesa progresista. El cambio imagina la naturaleza como un paraíso que ha sido irremediabilmente destruido, una naturaleza frágil, indefensa y finita. Si bien la película plantea el deseo de alejarse de los planteamientos antropocentristas y sumergirse biocéntricamente en la naturaleza, esto resulta ya imposible. En este sentido, *El cambio* plantea un callejón sin salida, pues niega las dos narrativas que, en torno a la naturaleza, habían atravesado el cine mexicano hasta

el momento: por una parte, plantea la mentira de la narrativa progresista que defendía la idea de que la modernidad permitiría hacer de la Tierra un nuevo paraíso a partir de la explotación de la naturaleza y, por otro, cancela la posibilidad de regresar a la naturaleza intocada que representa la pre-modernidad. Es a partir de este punto muerto que surge la necesidad de repensar ambas narrativas ecotópicas y ocurre la ruptura epistémica que posibilita la conciencia ecológica con la que se inaugura el cine verde mexicano.

CONCLUSIONES GENERALES

Las presentes conclusiones se dividen en dos secciones. La primera sección responde a lo que derivo del análisis de las tres películas que constituyen el *corpus* de esta investigación, es decir, presenta de manera comparativa los resultados del análisis de los imaginarios de la naturaleza, las posturas éticas medioambientales y las ecoutopías cristalizadas en *Sombra verde*, *Viento negro* y *El cambio* para ofrecer un panorama de las transformaciones de estas categorías en el cine mexicano de ficción exhibido entre 1954 y 1974. La segunda sección reúne las conclusiones generales de esta investigación en términos de sus alcances, su relevancia y las nuevas posibilidades investigativas que abre en el campo de los Estudios Ecofilmicos.

a) Conclusiones alrededor del *corpus* fílmico

Al igual que las películas que conforman su *corpus*, la presente investigación recrea un viaje. Si los filmes narran la transposición de sus personajes de un escenario ambiental a otro, ya sea de la ciudad al desierto, a la selva o a la playa; este trabajo refiere el tránsito del cine mexicano del imaginario romántico y conservacionista de la naturaleza "virgen" en *Sombra verde*, al imaginario de la naturaleza sometida por el progreso técnico industrializador en *Viento negro* y, finalmente, al imaginario de la naturaleza vulnerable y contaminada, que constituye el umbral a la conciencia ecológica, en *El cambio*.

Así, este estudio da cuenta de la manera en que el cine mexicano se debatió, entre 1954 y 1974, entre el imaginario funcional de la naturaleza y las posturas antropocéntricas

de tipo tecnocentrista que permean *Viento negro*; y los imaginarios salvaje y arcádico y las posturas éticas próximas al bio/ecocéntrismo que cristalizan en *Sombra verde* y *El cambio*.

El viaje que emprende esta investigación lleva de la ecoutopía de narrativa progresiva que busca hacer de la Tierra un paraíso terrenal a partir del trabajo y el dominio de la naturaleza, como ocurre en *Viento negro*; a las ecoutopías de narrativa declinante que, como *Sombra verde* y *El cambio*, proponen la vuelta a un estado paradisiaco a través del regreso a la equidad original en las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza.

Así, esta investigación es un recorrido a través de los imaginarios de la naturaleza, las posturas éticas frente al entorno y las ecoutopías del cine mexicano en tres niveles: mitológico, social y cultural.

A nivel mitológico el análisis cinematográfico permitió encontrar, como base de las ecoutopías planteadas por cada cinta, narrativas bíblicas estructuradas alrededor del viaje del héroe. En el caso de *Sombra verde* y *El cambio*, estas narrativas responden al mito del regreso al Edén; mientras que en *Viento Negro* corresponden al mito del Éxodo hacia la Tierra Prometida. Por un lado, *Sombra verde* sigue la estructura del viaje dantesco por el purgatorio (Papantla y la selva veracruzana) y hasta el paraíso terrenal (un pequeño poblado en medio de la selva); en tanto *Viento negro* recrea, en clave de Western, el éxodo moisesiano a través el desierto sonorense de Altar y; *El cambio* relee el mito del regreso al Paraíso como la vuelta a la naturaleza de una comuna jipiteca.

Tenemos así que, mientras en *Sombra verde* y *El cambio*, la naturaleza se imagina como el Paraíso mismo, en *Viento negro* se imagina como la tierra caída a la que el ser

humano fue arrojado tras su expulsión del jardín edénico. En las dos primeras cintas, el Paraíso se asocia a una conjunción entre el imaginario de la naturaleza salvaje, exuberante e "intocada", y el imaginario arcádico del jardín edénico. En *Viento negro*, en cambio, la naturaleza se coliga al imaginario salvaje del desierto árido y agreste. Si *Sombra verde* y *El cambio* responden a una postura más bien de participación de la naturaleza; *Viento negro* corresponde a una posición de confrontación con y dominación de ésta.

A nivel social, el análisis hizo posible detectar diferencias entre las tres películas respecto a la manera en que imaginan la relación naturaleza-seres humanos dependiendo de las condiciones de clase, origen étnico y género de estos últimos. Mientras las ecoutopías edénicas de narrativa declinante como *Sombra verde* y *El cambio* plantean que el regreso a la naturaleza pasa por la disolución de las clases sociales y de instituciones como la iglesia, el matrimonio, la familia tradicional, la patria y el gobierno; la ecoutopía progresiva de recreación del Paraíso en la Tierra exaltada en *Viento negro* propone como necesario para el paso del estado de naturaleza al estado de civilización, el establecimiento de un sistema de clases bien definido en que cada grupo social contribuya al fortalecimiento del Estado, el gobierno, la patria y la gran familia revolucionaria.

En cuanto al origen étnico, *Sombra verde* y *El cambio* plantean el retorno de los no indígenas a un estado de naturaleza que busca imitar en algunos aspectos los modos de vida de culturas originarias o indígenas, a las que se imagina como más estrechamente en relación con la naturaleza. En contraposición, *Viento negro* plantea la desaparición de las culturas indígenas a través de un proceso de aculturación y mestizaje que les permita

pasar de un indeseable estado de salvajismo cercano a la naturaleza a otro de civilidad y, con ello, integrarse al proyecto de nación.

Respecto a las relaciones de género y su vinculación con el entorno, la utopía edénica de *Sombra verde* asocia lo femenino a la naturaleza pero a través de la figura mitológica de Lilith, creada del mismo barro y al mismo tiempo que Adán, y quien es por tanto su igual; y no de la figura de Eva, creada a partir de una costilla del primer hombre de la que es, por ende, subordinada. De este modo, la cinta reivindica la equidad entre hombres y mujeres y, subsiguientemente, entre el hombre y la naturaleza; en vez de exaltar la dominación del hombre sobre la mujer y, por tanto, del hombre sobre el entorno. *Sombra verde* asocia, pues, la figura arquetípica de Lilith a la naturaleza y la libertad, esto es, a la patria, pero le contrapone otra figura femenina, la de la esposa, quien simboliza la civilización, el deber social, esto es, la patria y; de este modo, plantea la disyuntiva social entre una y otra.

Viento negro, en cambio, presenta a una mujer esencial, unidimensional, asociada a la naturaleza pero siempre a través de la figura arquetípica de Eva. En este sentido las mujeres sin rostro de *Viento negro* son la pérdida de los hombres e interfieren con su deber patriótico, como lo hace también la naturaleza caída, es decir, el desierto, al oponerse a ser sometido por la voluntad del hombre.

En *El cambio*, en tanto, la naturaleza no se asocia específicamente con lo femenino. La película plantea una pareja original constituida por dos hombres (¿dos tipos diferentes de Adán?) que posteriormente conforman, junto con otras dos mujeres, una comuna jipi que cuestiona los roles de género definidos tradicionalmente y que se aleja de

la asociación clásica entre lo femenino y la naturaleza y lo masculino y lo racional. La naturaleza de *El cambio* es, pues, una naturaleza *queer*.

A nivel de la cultura, *Sombra verde* y *El cambio*, en sintonía con la idea rousseauiana del buen salvaje, imaginan la cultura como el medio corruptor del hombre, quien en estado de naturaleza es esencialmente bueno. La cultura es, pues, para estas cintas la fuente de alienación del ser humano. *Viento negro*, por el contrario, y en consonancia con la idea del salvaje malo, propone que la cultura es el único medio para lograr la superación del estado de naturaleza y alcanzar, a través de la razón, la civilidad. En este sentido, la figura del ingeniero, que atraviesa las tres cintas, es sintomática. Simbólica de la ciencia y la técnica, dicha figura se transforma de héroe civilizador en *Viento negro*, a villano destructor de la naturaleza en *El cambio*, pasando por el héroe de *Sombra verde* que duda de su propia agencia civilizadora. De forma paralela, la naturaleza es, en *Viento negro*, un temible villano que se opone a la voluntad civilizadora del héroe; mientras que en *El cambio* es una víctima indefensa de dicha voluntad y en *Sombra verde* transita de una entidad atemorizante a una instancia bonancible.

En el contexto sociopolítico del país, el viaje hacia la conciencia ecológica del cine mexicano va de mediados de los años cincuenta, cuando comenzaba a cuestionarse el proceso modernizador impulsado por los gobiernos posrevolucionarios y *Sombra verde* abría la posibilidad del regreso utópico a un paraíso pre-capitalista, pre-industrial y pre-moderno; a mediados de los años sesenta cuando, en el momento en que comenzaba a hacer crisis el sistema hegemónico gubernamental y sus políticas modernizadoras, *Viento negro* insistía con vehemencia en la posibilidad de convertir la patria en el propio Paraíso

terrenal a través de la utopía capitalista de la modernización bajo la rectoría del Estado; y hasta principios de los setenta, cuando el desencanto de las políticas económicas y sociales lleva a la ruptura con el sistema y *El cambio*, planteaba que la juventud, tras decidir regresar a la condición paradisiaca pre-moderna propuesta en cintas como *Sombra verde*, descubría que tal retorno era imposible, pues el paraíso ya había sido destruido por la contaminación derivada de utopías modernizadoras como la de *Viento negro*. Es a partir de este momento traumático, en que el paraíso se pierde para siempre en el imaginario, que el cine mexicano cobra conciencia ecológica. Se trata del punto de inflexión en que aparece un nuevo género en el panorama cinematográfico de nuestro país: el cine verde o ambientalista.

Considerando que de acuerdo con Gerard Imbert³⁵², los imaginarios, en tanto "subtexto disperso, no clausurado ni estructurado en discurso unificado", constituyen un *conjunto informe* que "no tiene cabida en el discurso público y encuentra una salida en la ficción", resulta lógico que haya sido en el cine de ficción de corte independiente que cristalizara por primera vez el discurso ambientalista que, una vez estructurado, se desarrollaría ampliamente en el documental verde de nuestro país.

Ahora bien ¿cuál es la trascendencia de todos estos hallazgos?, ¿qué alcances y limitaciones tienen los resultados obtenidos?, ¿qué relevancia tiene la presente investigación y qué nuevas preguntas de investigación permite abrir? Consideramos oportuno concluir este texto con una reflexión en torno a todas estas cuestiones.

b) Conclusiones en torno a la investigación

³⁵² Imbert, Gerard. *Cine e imaginarios sociales*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2010, p. 11.

A partir de los resultados obtenidos es posible concluir que, en efecto, nuestro cine guarda claves para comprender las maneras en que socialmente hemos imaginado la naturaleza y el modo en que esto ha determinado nuestra relación con ella. Por ejemplo, la narrativa de retorno al paraíso detectada en *Sombra verde* (1954) y *El cambio* (1974) se encuentra tan vigente en el imaginario, que pauta las políticas públicas, como lo demuestra el discurso del presidente de la República, Andrés Manuel López Obrador, quien, el 3 marzo del presente año, arguyó como la razón para la cancelación del proyecto de la mina de oro Los Cardones en Baja California Sur, lo siguiente³⁵³:

No a la mina. ¿Por qué no? Porque tenemos que cuidar el **Paraíso**, no destruir el **Paraíso**, cuidar la naturaleza. Y si estoy hablando de que la gente vive del turismo, tenemos que cuidar el medio ambiente. Y si estoy hablando que vamos a abastecer de agua, pues tenemos que cuidar el agua que hay en el subsuelo.

El imaginario funcional de la naturaleza sigue siendo también actual, como lo muestra la postura de Norma Leticia Campos, investigadora de la UNAM propuesta por el mismo Andrés Manuel para formar parte de la Comisión Reguladora de Energía, y quien al comparecer en el senado declaró³⁵⁴:

Entonces sí hay que cuidar la naturaleza -continuó- pero formamos parte de la naturaleza y entender que no podemos sobrevivir si no hacemos un **uso de la naturaleza**, bueno, a fuerza tenemos que **apropiarnos de la naturaleza, transformar la naturaleza**, incluso **destruir la naturaleza** para **satisfacer las necesidades básicas**.

Como es posible observar, los imaginarios, posturas ética y ecoutopías cristalizados en *Sombra verde*, *Viento negro* y *El cambio* siguen dialogando y contraponiéndose entre

³⁵³ Muñoz, Alma E. "Cancela AMLO mina de oro Los Cardones en BCS", *La Jornada*, 3 de marzo de 2019. [En línea], <<https://www.jornada.com.mx/ultimas/2019/03/03/cancela-amlo-mina-de-oro-los-cardones-en-bcs-5466.html>> [Consultado el 19 de marzo de 2019].

³⁵⁴ Ruiz Torre, Jonathan. "Instrucciones para destruir la naturaleza", *El Financiero*, 2 de abril de 2019. [En línea], <<https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/jonathan-ruiz/instrucciones-para-destruir-la-naturaleza>> [Consultado el 5 de mayo de 2019].

sí, lo que le da una gran vigencia a esta investigación y le confiere relevancia a sus conclusiones ya que, puesto que configuran valores y creencias y tienen incidencia en las actitudes y conductas individuales y sociales, rastrear los imaginarios, las posturas éticas y las visiones utópicas de nuestra sociedad alrededor de la naturaleza permite, en primer lugar, aproximarnos a las causas de la crisis ambiental que enfrentamos en la actualidad y, en segundo lugar, desarrollar herramientas para generar cambios éticos de fondo en las mentalidades, los modos de vida, las visiones del mundo y las políticas públicas que están detrás de los modelos de sobreexplotación y de devastación de los ecosistemas.

De hecho, y de acuerdo con la propuesta bioculturalista de Torben Grodal³⁵⁵, el cine es precisamente una de estas herramientas de cambio, pues al poner en funcionamiento las células espejo del cerebro que nos permiten aprender por imitación, las películas nos posibilitan asimilar, a través de nuestra participación ritualizada de una simulación en primera persona de mundos y acciones posibles, nuevas maneras de vincularnos con el entorno. En ello radica, justamente, el potencial del cine verde para conducir al espectador a la conciencia ecológica pues, como medio de comunicación masivo que permite sumergir al espectador en diferentes escenarios ambientales y plantearle modos menos destructivos de relacionarse con ellos, el cine puede ser clave para la sobrevivencia de la especie humana y de la vida en el planeta.

Por otra parte, es posible concluir que el modelo de análisis socio-semiótico (glosemático) e interpretativo propuesto en esta investigación resultó efectivo para

³⁵⁵ Grodal, Torben. *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Nueva York: Oxford University Press, 2009.

estudiar la forma en que se ha transformado nuestra relación con el entorno, a través del reconocimiento de los imaginarios de la naturaleza, las posturas éticas ambientales y las visiones ecotópicas cristalizadas en las producciones fílmicas de nuestro país. Este modelo y las categorías de análisis propuestas permitieron, además, rastrear la manera en que se fue configurando en nuestra cinematografía la toma de conciencia ecológica que es la base del pensamiento ambientalista, por lo que la propuesta teórica-metodológica resulta útil para el desarrollo de futuras investigaciones en el campo de los Estudios Ecofílmicos.

De hecho, parte de la importancia de esta investigación radica en que inaugura el campo de los Estudios Ecofílmicos en nuestro país, no sólo porque se trata del primer estudio cinematográfico con un enfoque ecocrítico que se lleva a cabo en México, sino porque, además, es el primero en estudiar el cine mexicano desde esta perspectiva. En este sentido, este trabajo ofrece una primera visión panorámica de los imaginarios de la naturaleza, las posturas éticas medioambientales y las ecoutopías presentes en el cine nacional. Del mismo modo, constituye una primera aproximación al género de cine verde o ambientalista mexicano desde su origen hasta nuestros días.

Ahora bien, si el estudio de sólo tres filmes ha permitido esbozar el viaje del cine mexicano a la conciencia ecológica, es preciso decir que se trata, en efecto, sólo de un esbozo. La manera en que los imaginarios de la naturaleza se han transformado a lo largo de la historia del cine mexicano es sin duda compleja y requiere del estudio a profundidad de un mayor número de películas. Lo mismo puede decirse respecto a las posturas éticas medioambientales y las ecoutopías que cristalizan en el cine mexicano.

De hecho, la simple identificación de secuencias para ejemplificar las categorías de análisis utilizadas en esta investigación permite plantear una buena cantidad de preguntas que deberán ser contestadas por investigaciones futuras, por ejemplo: ¿en qué momento de la historia del cine mexicano aparece con mayor fuerza el imaginario de la naturaleza salvaje y cómo va variando?; ¿de qué manera este imaginario convive con, se conjuga con o sustituye al imaginario arcádico de la naturaleza?; ¿cómo se va transformando el imaginario funcional de la naturaleza en las producciones mexicanas?; ¿cuáles son los primeros indicios de posturas éticas bio/ecocéntricas en el cine mexicano?; ¿cómo dialogan a lo largo de la historia del cine de nuestro país las distintas variantes éticas de tipo antropocéntrico?; ¿en qué momento aparecen las primeras ecoutopías de narrativa declinante?; ¿en qué periodos cobran mayor fuerza las ecoutopías edénicas progresivas?

De igual modo, si bien esta investigación permitió identificar *El cambio* como el primer filme mexicano verde y hacer un primer rastreo de las cintas ambientalistas realizadas en México de entonces a la fecha, es preciso realizar un estudio a profundidad de estas obras para caracterizar diacrónicamente este género en términos éticos y estéticos, es decir, bosquejar su evolución genológica para contestar preguntas como: ¿qué elementos visuales, sonoros, de puesta en escena, montaje y narración caracterizan el cine verde y cómo estos elementos cambian en el tiempo?; ¿qué implicaciones éticas tienen estos elementos formales y sus transformaciones; es decir, qué visiones del mundo cristalizan en ellos?; ¿existen subgéneros dentro del cine verde?; ¿cuáles son?; ¿a qué se debe el aparente boom del cine verde alrededor del final de la primera década del siglo XX?

En fin, las preguntas se multiplican y abren innumerables posibilidades para el campo de los Estudios Ecofílmicos, apenas naciente en México. Consideramos, sin embargo, que este trabajo ha trazado una ruta que puede servir como guía para emprender los futuros viajes de exploración de los imaginarios de la naturaleza, las posturas éticas medioambientales, las ecoutopías y el pensamiento ambientalista en el cine mexicano.

REFERENCIAS

- Aboites Aguilar, Luis. "El último tramo, 1929-2000", en: *Nueva Historia Mínima de México*, Ciudad de México: Colegio de México, 2013, 262–302.
- Agustín, José. *La contracultura en México*, Distrito Federal: Debolsillo, 2008.
- Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana. La Vida en México de 1940 a 1970*, Ciudad de México: Booket, 2007.
- Albaigès Olivart, José María. *Diccionario de nombres de personas*, Barcelona: Universitat de Barcelona Publicacions, 1993.
- Alighieri, Dante. *La Divina comedia*, Buenos Aires: Centro Cultural Latium, 1922.
- Amador, María Luisa et al. *Cartelera cinematográfica digital 1912-1989*, Ciudad de México: CUEC, UNAM, 2011.
- Anderson, Mark. "The Grounds of Crisis and the Geopolitics of Depth Mexico City", En: Anderson Mark, Bora Zélia M. (eds.) *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America: Ecocritical Perspectives on Art, Film, and Literature*. Londres: Lexington Books, 2016, 362, pp. 116-119.
- Apodaca Peraza, Juan Alberto. *Entre atracción y repulsión. Tijuana representada en el cine*, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, 2014.
- Arroyo, Claudia. "La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández", en *Luna Córnea*, 2008, 32:181–194.
- Aspeé Chacón, Juan Elías. "Disciplina, interdisciplina, transdisciplina: implicancias para el Trabajo Social", en: *Trabajo Social de Mercado*, Chile: Juan Elías Aspeé Chacón, 2014.
- Aumont, Jacques et al. *Análisis del film*, Barcelona: Paidós, 1993.
- Aviña, Rafael. *Tierra brava. El campo visto por el cine mexicano*, Distrito Federal: IMCINE / Compañía Nacional de Subsistencias Populares, 1999.
- Aviña, Rafael. *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*, Distrito Federal: Océano, 2004.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Ayala Blanco, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano*, Ciudad de México: CUEC, UNAM, 2017.
- Bartra, Roger. *El mito del salvaje*, Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Bartra, Roger. *Los salvajes en el cine*, Ciudad de México: FCE / INAH / La Jaula Abierta, 2018.
- Bellver, Pilar. "El desierto habitado: Bajo California, de Carlos Bolado, y la redefinición del paisaje fronterizo en el cine mexicano contemporáneo", en *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 2015, 16(1):65–85.
- Bernal-García, María Elena. "Reclaiming Tlatilco's Figurines from Biased Analysis", en: McIntyre Kellen Kee, Phillips Richard E (eds.) *Woman and Art in Early Modern Latin America*. Países Bajos: Brill, 2007, 149–180.

- Bloch, Catherine (coord.). *Premios Internacionales del Cine Mexicano 1938-2008*, México: Cineteca Nacional, 2009.
- Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It*, Estados Unidos: University of California Press, 2006.
- Bousé, Derek. *Wildlife Films*, Pennsylvania: University of Pennsylvania, 2000.
- Brereton, Pat. *Environmental Ethics and Film*, Nueva York: Earthscan from Routledge, 2016.
- Brereton, Pat. *Hollywood Utopia*, Portland: Intellect Books, 2005.
- Brisset, Demetrio E. *Análisis filmico y audiovisual*, Barcelona: Editorial UOC, 2011.
- Buijs, Arjen. *Public Natures. Social Representations of Nature and Local Practices*, Wageningen: Wageningen University & Research, 2009.
- Burch, Noël. *Praxis del cine*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1985.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Cancino, Rita et al. "Ideas, imágenes y actitudes ante la naturaleza: Europa, los Estados Unidos y América Latina", en *Sociedad y Discurso*, 2017, 31:1–18.
- Carretero Pasín, Ángel Enrique. "Repensar la ideología desde lo imaginario", en *Sociológica*, 2004, 5:101–125.
- Carretero Pasín, Ángel. "Para una tipología de las 'representaciones sociales'. Una lectura de sus implicaciones epistemológicas", en *EMPIRIA Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 2010, 20:87–108.
- Castellanos Cerda, Vicente. "¿Qué no explica del cine la semiótica cinematográfica?", en *Intersemiótica: la circulación del significado*, 2008, 1:31–42.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires: Tusquets, 2007.
- Chevalier, Jean. (coord.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Cinema Planeta, FICMA MX. Base de datos, [En línea] <<https://cinemaplaneta.org> >, [Consultada en noviembre de 2018].
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos, España: Editorial Labor, 1992*.
- Ciuk, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*, México: CONACULTA / Cineteca Nacional, 2000.
- Constitución Dogmática sobre la Iglesia. Lumen gentium*, 1964, [En línea], <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_sp.html> [Consultado el 20 de septiembre de 2018].
- Contra el Silencio Todas las Voces. Base de datos de los Encuentros hispanoamericanos de cine y video documental independiente. [En línea] <<http://www.contraelsilencio.org> > [Consultada en noviembre de 2018].
- Costa, Paola. *La "apertura" cinematográfica: México, 1970-1976*, Puebla: BUAP, 1988.
- Criollo, Raúl et al. *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*, Ciudad de México: Filmoteca / Dirección General de Actividades Cinematográficas / Coordinación de Difusión Cultural / Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM, 2016.

- Culloty, Eileen *et al.* "Eco-film and the Audience: Making Ecological Sense of National Cultural Narratives", en *Applied Environmental Education & Communication*, 2017, 0(0):1–10.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. "Roberto Gavaldón: apuntes biofilmográficos", en: Océano / CONACULTA / Cineteca Nacional (eds.) *Roberto Gavaldón. Director de Cine*, Ciudad de México, 2005, 17–81.
- De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.
- EcoFilm Festival. Base de datos, [En línea] < <https://ecofilmfestival.org> > [Consultada en noviembre de 2018]
- Estenssoro Saavedra, Fernando. *Historia del debate ambiental en la política mundial 1945-1992. La perspectiva latinoamericana*, Chile: Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, 2014.
- Fabbri, Paolo. *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa Editorial, 2000.
- Festival Internacional Cine en el Campo. Base de datos, [En línea] <<http://www.cinecampo.org>> [Consultado en noviembre de 2018].
- Filipe, Daniel. *A Invenção do Amor e uotros poemas*, Lisboa: Sagitário, 1961.
- Foladori, Guillermo. *Controversias sobre sustentabilidad. La coevolución sociedad-naturaleza*, Ciudad de México: Universidad Autónoma de Zacatecas y Miguel Ángel Porrúa, 2001.
- García Benítez, Carlos. "La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2010.
- García Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, Ciudad de México: Ediciones Mapa, 2002.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano 1953-1954*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco / CONACULTA / IMCINE, 1993: t.7.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano 1964-1965*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco / CONACULTA / IMCINE, 1993: t.712.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano 1970-1971*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco / CONACULTA / IMCINE, 1993:t. 15.
- Garforth, Lisa. "Ideal Nature: Utopias of Landscape and Loss", en *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, 2006, 3:5–26.
- Gervais, Marie-Claude. *Social Representations of Nature. The Case of the Braer Oil Spill in Shetland*, Tesis para obtener el título de doctor en Filosofía por la Universidad de Londres, Reino Unido, London School of Economics and Political Science, 1997.
- Giménez Amaya, José Manuel. "La fragmentación y 'compartimentalización' del saber según Alasdair MacIntyre", en: Pérez de Laborda, Miguel. (ed.) *Sapienza e libertà. Studi in onore del prof. Lluís Clavell*, Roma: EDUSC, 2012. [En línea] < <http://www.unav.edu/web/ciencia-razon-y-fe/la-fragmentacion-y-compartimentalizacion-del-saber-segun-alasdair-macintyre> > [Consultado 25 de marzo de 2018].

- Giménez Montiel, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura*, Ciudad de México: CONACULTA / ICOCULT, 2005:v. 1).
- Girard, R. *La violencia y lo sagrado*, Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Glotfelty, Cheryl et al. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Georgia: University Georgia Press, 1996.
- Gómez, Pedro Arturo. "Imaginario sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad", en *Cuadernos FHYCS-UNJu*, 2001, 17:195–209.
- González Ambriz, Marco et al. *Mostrología del cine mexicano*, Ciudad de México: CONACULTA / La Caja de Cerillos, 2015.
- González-Oreja, José Antonio. "La ética y el medio ambiente", en *Ciencias*, 2008, 1(91):5–15.
- Gran Enciclopedia Larousse*, Barcelona: Editorial Planeta, 1969:v.7.
- Grodal, Torben. *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Nueva York: Oxford University Press, 2009.
- Gudynas, Eduardo. "Imágenes, ideas y conceptos sobre la naturaleza en América Latina", en: *Cultura y Naturaleza*. Bogotá: Jardín Botánico J. C. Mutis, 2010, 267–292.
- Heise, Ursula. "The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism", en *PMLA*, 2006, 121(2):503–516.
- Hernández Flores, Fabiola. "Torre Lationamericana: 50 años. Restauración de un testigo", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2011, 33(98):201–234.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Editorial Gredos, 1971.
- Hochman, Johan. *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory*, Idaho: University of Idaho Press, 1998.
- Imbert, Gerard. "Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales", en: Camarero Gómez Gloria (coord.) *La mirada que habla: Cine e ideologías*, España: Akal, 2002, 89–97.
- Imbert, Gerard. "Construcción de la realidad e imaginarios sociales en los mass medias: la hipervisibilidad moderna", en: *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de Investigación en Ciencias Sociales*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, 605–624.
- Imbert, Gerard. "Por una semiótica figurativa de los discursos sociales (Imágenes / imaginarios de la postmodernidad)", en *Anthropos*, 1999, 186:73–80.
- Imbert, Gerard. *Cine e imaginarios sociales*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía). Catálogo de películas mexicanas producidas con apoyo del IMCINE, [En línea] <<https://www.imcine.gob.mx/peliculas>> [Consultado en diciembre de 2018.]
- Ingram, David. "Emotion and Affect in Eco-films. Cognitive and Phenomenological Approaches", en: Weik von Mossner Alexa (ed.) *Moving Environment. Affect, Emotion, Ecology, and Film*, Wilfrid Laurier University Press: Canadá, 2014.
- Ingram, David. "Rethinking Eco-Film Studies", en: Garrad Greg (ed.) *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, Nueva York: Oxford University Press, 2014, 549–474.
- Ingram, David. *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*, Exeter: University of Exeter Press, 2000.
- Ivakhiv, Adrian. "Green Film Criticism and Its Future", en *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 2008, 15(2):1–28.

- Jáuregui, Jesús. "Una comparación estructural del ritual del volador", en *Antropología Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 2013, 95:17-51.
- Joskowicz, Alfredo. "Sobre las películas *Crates* y *El cambio*". Cuadernillo del DVD de *El cambio*, Filmoteca, UNAM, 2007.
- Leder, Arie C. "The Coherence of Exodus Narrative Unity and Meaning", en *Calvin Theological Journal*, 2001, 36:251–269.
- León Olivares, León. "El origen de *Syntex*, una enseñanza histórica en la ciencia mexicana", en *ContactoS*, 2000, 38:5–9.
- Levinas, Leonardo *et al.* "La noción de 'horizonte' como reflejo de las disputas astronómicas en torno a la posición de la Tierra (1440-1624)", en *Scientiæ Studia*, 2013, 11(4):763–784.
- López Caballero, Paula. "De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos", en: Escalante Gonzalbo, Pablo (ed.). *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural. O de cómo hemos llegado a valorar y celebrar ciertas cosas nuestras*, Ciudad de México: CONACULTA, 2010, 137–152.
- Lovelock, James. *Gaia, una nueva visión de la vida sobre la tierra*, Barcelona: Ediciones Orbis, 1985.
- MacDonald, Scott. *The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films about Place*, Los Ángeles / Londres: University of California Press, 2001.
- Maldonado, Víctor Alfonso. "Gabriel Figueroa. Un hacedor de paisaje", en *Nickel Odeon*, 2003, 31:98–101.
- Merchant, Carolyn. *Reinventing Eden. The fate of Nature in Western Culture*, Nueva York: Routledge, 2005.
- Mino Gracia, Fernando. *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*, Ciudad de México: UNAM, 2007.
- Mino Gracia, Fernando. *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, Distrito Federal: Cineteca Nacional / IMCINE, 2011.
- Miranda López, Raúl. *Del quinto poder al séptimo arte. La producción filmica de Televisa*, Distrito Federal: CONACULTA / Cineteca Nacional, 2006.
- Mitman, Gregg. *Reel Nature: America's Romance with wildlife on film*, Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Mitry, Jean. *La semiología en tela de juicio*, Madrid: Akal, 1991.
- Molina Ramírez, Tania. "Ignoro dónde está lo que filmé el 2 de octubre del 68 en Tlatelolco", [En línea] <<http://www.jornada.unam.mx/2007/08/22/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp>>. [Publicado el 22 de agosto de 2007].
- Moscovici, Serge. *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, París: Flammarion, 1968.
- Muñoz, Alma E. "Cancela AMLO mina de oro Los Cardones en BCS", *La Jornada*, 3 de marzo de 2019. [En línea], <<https://www.jornada.com.mx/ultimas/2019/03/03/cancela-amlo-mina-de-oro-los-cardones-en-bcs-5466.html>> [Consultad el 19 de marzo de 2019].
- Murray, Robin *et al.* *Ecology and Popular Film. Cinema on the Edge*, Nueva York: State University of New York Press, 2009.

- Nava Escudero, César. *Ciencia, ambiente y derecho*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2013.
- Navarrete, Federico. "Ruinas y Estado: arqueología de una simbiosis mexicana", en: Gnecco, Cristóbal y Ayala Rocabado, Patricia (eds.) *Pueblos Indígenas y Arqueología en América Latina*, Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales Banco de la República y CESO, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, 2009, 65–82.
- Pelayo, Alejandro. *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta*, Distrito Federal: CONACULTA, 2012.
- Peredo Castro, Francisco. "Entre tradición y modernidad. El cine mexicano en su evolución y contradicciones discursivas (1896-1956)", en: *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*, Ciudad de México: CUEC, UNAM, 2016.
- Peredo Castro, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica*, Ciudad de México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM, 2011.
- Peredo, Francisco et al. *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*, Ciudad de México: UNAM, 2015.
- Peregrín, Fernando. "El pensamiento ecológico I. Ciencia, ética, estética y mitología", en *Tercera cultura*, 2011:1–22.
- Pérez Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, 1988.
- Pick, Anat et al. *Screening Nature. Cinema beyond the Human*, Nueva York / Oxford: Berghan Books, 2013.
- Pintos, Juan Luis. "Algunas precisiones sobre el concepto de imaginarios sociales", en *Revista Latina de Sociología*, 2014, (4):1–11.
- PNUMA / ORPALC. *Legislación ambiental en América Latina y el Caribe*, México: PNUMA / ORPALC, 1984.
- Podalsky, Laura. "Landscapes of Subjectivity in Contemporary Mexican Cinema", en *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 2012, 9(2–3):161–182.
- Prince, Stephen. *Classical Film Violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, Estados Unidos: Rutgers University Press, 2003.
- Quezada, Mario A. (Comp.). *Diccionario del cine mexicano 1970-2000*, Ciudad de México: UNAM, 2005.
- Ramírez Beltrán, Rafael Tonatiuh et al. *Cine y educación ambiental*, Jalisco: La Zonámbula, 2015.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, [En línea] <<https://dle.rae.es/>> [Consultado en febrero de 2019].
- Room, Adrian. *Dictionary of Pseudonyms*, Carolina del Norte: McFarland & Company, 2010.
- Rose, Gillian. *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Material*, Gran Bretaña: Sage Publications, 2012.
- Ruffinelli, Jorge. "Trenes revolucionarios. La mitología del tren en el imaginario de la Revolución", en *Revista Mexicana de Sociología*, 1989, 51(2):285–303.
- Ruiz Abreu, Álvaro. "Revueltas, el ángel caído", en *Revista Nexos*, 2014, [En línea], <<https://www.nexos.com.mx/?p=22691>> [Consultado el 29 de abril de 2018].

- Ruiz Torre, Jonathan. "Instrucciones para destruir la naturaleza", *El Financiero*, 2 de abril de 2019. [En línea], <<https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/jonathan-ruiz/instrucciones-para-destruir-la-naturaleza>> [Consultado el 5 de mayo de 2019].
- Rust, Stephen *et al.* *Ecocinema Theory and Practice*, Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013.
- Sánchez, Vicente *et al.* *Glosario de términos sobre medio ambiente*, Santiago de Chile: UNESCO, 1989.
- Santa Biblia Reina-Valera*, Utah: Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, 2009.
- Santos, Antonio. *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine*, Madrid: Cátedra, 2017.
- Sargent, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited", en *Utopian Studies*, 1994, (1):1–37.
- Simonian, Lane. *La defensa de la tierra del jaguar*, Ciudad de México: SEMARNAP / CONABIO / IMERNAR, 1999.
- Sullivan, Tom. R. *Cowboys and Caudillos: Frontier Ideology of the Americas*, Estados Unidos: Bowling Green State University Popular Press, 1990.
- Taylor Hansen, Lawrence Douglas. "La transformación de Baja California en estado, 1931-1952", en *Estudios Fronterizos*, 2000, 1(1):47–87.
- Tena Núñez, Ricardo A. "Teorías, métodos y modelos de interpretación y análisis sociocultural", en: *Ciudad, cultura y urbanización sociocultural. Conceptos y métodos de análisis urbano*, Distrito Federal: Plaza y Valdés, 2007, 329–333.
- Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, Distrito Federal: UAM, Unidad Xochimilco, 2002.
- Toledo Almada, Aleste *et al.* "La producción del sentido: semiosis social", en *Razón y palabra Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*, 88:1–20.
- Toledo, Víctor Manuel. "Intercambio ecológico e intercambio económico en el proceso productivo primario", en: Leff, Enrique (coord.). *Biosociología y Articulación de Las Ciencias*, México: UNAM, 1981, 115–147.
- Tuñón, Julia. "Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los íconos de nación en México: apuntes para un debate", en *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH*, 2006, 65:41–60.
- Tuñón, Julia. "El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la Edad de Oro y en Los olvidados de Buñuel", en *Iberoamericana*, 2003, 11:129–44.
- Tuñón, Julia. "La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955)", en *Historias Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH*, 27:189–198.
- Tuñón, Julia. *Los rostros de un mito: personajes femeninos en las películas de Emilio "Indio" Fernández*, Ciudad de México: CONACULTA / IMCINE / Dgp, 2000.
- Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, Ciudad de México: El Colegio de México e Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- Ulloa, Astrid. "Pensando verde: el surgimiento y desarrollo de la conciencia ambiental global", en: Palacio Germán, Ulloa Astrid (eds.). *Repensando la naturaleza. Encuentros y desencuentros disciplinarios en torno a lo ambiental*. Colombia:

- Universidad Nacional de Colombia - Sede Leticia / Instituto amazónico de Investigaciones (Imani) / Instituto Colombiano de Antropología e Historia / Colciencias, 2002.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, en: *El cine súper 8 en México. 1970-1989*, Ciudad de México: Fimoteca, UNAM, 2012.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, Distrito Federal: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2005.
- Vieira, Fátima. "The concept of utopia", en: Claeys, Gregory (ed.) *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 3–27.
- Villegas, Rafael. *Monstruos de laboratorio. La ciencia imaginada por el cine mexicano*, Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 2014.
- Viñas, Moisés. *Índice general del cine mexicano*, Ciudad de México: CONACULTA / IMCINE, 2005.
- Weik von Mossner, Alexa (ed.). *Moving Environments. Affect, Emotion, Ecology, and Film*, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2014.
- White Jr., Lynn. "The Historical Roots of Our Ecologic Crisis", en *Science*, 1967, 155(3767):1203–1207.
- Williams, Raymond. "Ideas of Nature", en: *Problems in Materialism and Culture*, Londres: Verso, 1980, 67–85.
- Willoquet-Maricondi, Paula (ed.). *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*, Virginia: University of Virginia Press, 2010.
- Wolpert, Lewis. *The Unnatural Nature of Science*, Massachusetts: Harvard University Press, 1994.
- Wright, Will. *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, Estados Unidos: University of California Press, 1975.
- Wright, Will. *The Wild West*, Londres: Sage Publications, 2001.
- Zavala, Lauro et al. "Un mapa general de las teorías del cine", prólogo al libro: *Teoría del cine desde Latinoamérica*, Nueva York: Peter Lang (en prensa).
- Zavala, Lauro. "Análisis de la forma fílmica", presentación para el curso Análisis de la Forma Fílmica, UIA, Otoño, 2018.
- Zavala, Lauro. "Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones", en *Razón y Palabra Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, 2010, 15(71), 1-14.
- Zavala, Lauro. "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica", en *Casa del tiempo*, 2010, 30:65–69.
- Zavala, Lauro. "Elementos para el análisis de la intertextualidad", en *La Colmena*, 1996, 9:4–15.
- Zavala, Lauro. "La representación de la violencia física en el cine de ficción", en *Versión Estudios de Comunicación y Política*, 2012, Nueva Época (29):2–13.
- Zavala, Lauro. "La tendencia transdisciplinaria en los estudios culturales", en *Folios Revista de la Facultad de Humanidades*, 2001, 14:2–10.

- Zavala, Lauro. "Las fórmulas narrativas en cine y literatura: una propuesta paradigmática", en *Comunicación y Medios*, 2016, 34:70–81.
- Zavala, Lauro. "Una glosemática narrativa para la traducción intersemiótica", en: *Tercer Encuentro del Seminario de Estudios Cinematográficos (SEC)*. Puebla: BUAP, 2016, [EN PRENSA].
- Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*, Distrito Federal: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005.
- Zavala, Lauro. *Manual de análisis narrativo literario, cinematografía, intertextual*, Ciudad de México: Editorial Trillas, 2007.
- Zavala, Lauro. *Permanencia voluntaria*, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1997.
- Zavala, Lauro. *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas*, Estado de México: Fondo Editorial Estado de México, 2014.
- Zavala, Lauro. *Teoría y práctica del análisis cinematográfico. La seducción luminosa*, Ciudad de México: Editorial Trillas, 2010.
- Zent, Egleé L. "Ecogonía I. Desovillando la noción de naturaleza en la tradición occidental", en *Etnoecología*, 2014, 10(3):88–100.
- Zunzunegui, Santos. *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona: Paidós, 1996.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Relaciones transdisciplinarias de los Estudios Ecofílmicos. Elaboración propia.....	20
Figura 2. Niveles de actuación de los imaginarios sociales. Tomado de Carretero Pasín (2010).	28
Figura 3. Planos de la acción simbólica. Versión simplificada a partir del esquema de Gómez (2001).	31
Figura 4. Lingüística estructural de Saussure (1919). Tomado de Zavala (2016).	37
Figura 5. Glosemática lingüística de Hjelmslev (1943). Tomado de Zavala (2016).	37
Figura 6. Glosemática Narrativa de Lauro Zavala (2016). Tomado de Zavala (2016).	38
Figura 7. Glosemática Narrativa Cinematográfica. Adaptado de Lauro Zavala (2016).	40
Figura 8. Modelo socio-semiótico glosemático con tipos de análisis cinematográfico de Zavala. Adaptado de Lauro Zavala (2016).	40
Figura 9. Fases de la hermenéutica profunda de Thompson (2002) y su correlación con los tipos de análisis cinematográfico de Zavala (2016).	47
Figura 10. Relación entre las tres fases del círculo hermenéutico de Thompson (2002), los tipos de análisis cinematográfico de Zavala (2016) y el modelo de construcción de la realidad de Gómez (2001). A partir de Gómez (2001).	47
Figura 11. Imágenes bucólicas que se muestran mientras Jorge Bueno canta 'O sole mio y lleva a Rosario en un recorrido por paisajes campiranos en <i>Dos tipos de cuidado</i> (Ismael Rodríguez, 1953).	61
Figura 12. Aurelio, Paloma y Felipe a contraluz al pie de los míticos volcanes: Popocatepetl e Iztaccíhuatl. Fotogramas de <i>Pueblerina</i> (Emilio Fernández, 1949).	63
Figura 13. Tin Tan declamando al llegar a una localidad rural en <i>Soy charro de levita</i> (Gilberto Martínez Solares, 1949).	63
Figura 14. Primeros cuatro planos del paisaje arcádico en el que está enclavada la hacienda en <i>Allá en el Rancho Grande</i> (Fernando de Fuentes, 1936).	65
Figura 15. Fotogramas de a) <i>Al filo de los machetes</i> (José Luis Urquieta, 1980) y b) <i>Los cinco halcones</i> (Miguel M. Delgado, 1962).	66
Figura 16. Fotogramas de <i>¿La tierra prometida? (Dulce esperanza)</i> (Roberto G. Rivera, 1986). a) En plano holandés, la milpa improductiva por falta de agua y b) Serafín Mora presionado por un cártel de la droga para sembrar marihuana.	66
Figura 17. Fotograma de los créditos iniciales de <i>Maldita ciudad (Un drama cómico)</i> (Ismael Rodríguez, 1954), dibujados por Nicolás Rueda Jr.	67
Figura 18. Fotograma de los créditos del documental <i>Petróleo (¡La sangre del mundo!)</i> (Fernando de Fuentes, 1936). El título aparece sobre una serie de elementos referentes a la modernidad y el progreso: una fábrica, torres petroleras, un tren, un avión, un barco.	70
Figura 19. Fotogramas del epílogo de <i>En la palma de tu mano</i> (Roberto Gavaldón, 1950) en que se ilustran avances científicos hasta llegar a la bomba atómica.	74
Figura 20. Fotograma de <i>Aventura al centro de la Tierra</i> (Alfredo B. Crevenna, 1965) en el que aparece el texto introductorio a la película donde se describen a los animales como feroces y monstruosos y a la naturaleza como fuerzas desatadas en cataclismos y erupciones.	77
Figura 21. Fotogramas de <i>Crepúsculo</i> (Julio Bracho, 1945). La locura progresiva del protagonista, expresada visualmente a través de imágenes de la naturaleza. a) El inicio del ocaso, b) una milpa cubierta por neblina, c) árboles cuyas ramas no tienen hojas, y d) el final del ocaso y la llegada de la oscuridad nocturna.	78
Figura 22. El fuego y la lluvia como teofanías. Fotogramas de <i>El bello durmiente</i> (Gilberto Martínez Solares, 1952).	79
Figura 23. Deseada queda en el camino del viento negro de la desgracia en <i>Deseada</i> (Roberto Gavaldón, 1951).	81
Figura 24. Fotogramas de <i>Deseada</i> (Roberto Gavaldón, 1951) que muestran el viento del oeste como augurio de desgracias.	83
Figura 25. Carteles publicitarios de siete películas en que la naturaleza encarna en el mito del salvaje. a) <i>El monstruo de los volcanes</i> (Jaime Salvador, 1963); b) <i>Rarotonga</i> (Raúl Ramírez, 1978); c) <i>Barú, el hombre de la selva</i> (Vicente Oraná, 1962); d) <i>Tintansón Cruzoe</i> (Gilberto Martínez Solares, 1965); e)	

Zindy, el niño de los pantanos (René Cardona Jr., 1973); f) <i>El monstruo resucitado (Doctor Crimen)</i> (Chano Urueta, 1953) y g) <i>El hombre y la bestia</i> (Julián Soler, 1973).	87
Figura 26. Aurelio observa su pueblo mientras una voz femenina le da la bienvenida y equipara la tierra a la figura materna. Fotograma de Pueblerina (Emilio Fernández, 1949).	89
Figura 27. La naturaleza como poética de sustitución del acto sexual en <i>La tercera palabra</i> (Julián Soler, 1956). a) Pablo y Margarita se besan; b-d) paneo diagonal a la derecha y abajo; e) el agua escurriendo sobre la tierra en sustitución del acto sexual; disolvencia elíptica a f) la tierra seca después de la tormenta y; g-i) paneo a la izquierda que muestra a Pablo y Margarita recostados bajo un árbol.	91
Figura 28. La naturaleza como poética de sustitución de la muerte de Alejandro. a) Plano fijo de Alejandro en el puente frente a la cascada; b) primer plano fijo de Alejandro; c) plano detalle fijo de los pies de Alejandro; d) plano fijo del puente vacío; e) gran plano general fijo de la cascada y f) plano fijo de un tronco flotando en el arroyo evocando el cadáver de Alejandro. Fotogramas de <i>Crepúsculo</i>	92
Figura 29. El médico y sus conocimientos técnico-científicos lo ubican compositivamente por encima de las mujeres del pueblo. Fotograma de Pueblerina (Ismael Rodríguez, 1949).	95
Figura 30. La alfabetización civilizatoria del buen salvaje como metáfora de la domesticación de la naturaleza. a) Margarita leyendo a Pablo un fragmento de <i>Hojas de hierba</i> de Walt Whitman, escritor perteneciente al Transcendentalismo, corriente literaria que exaltaba una estrecha relación entre el hombre y la naturaleza. Fotograma de <i>La tercera palabra</i> (Julián Soler, 1956). b) La arqueóloga Yolanda enseña a leer al prehistórico Triquitrán, quien durmió en una cueva durante 10 mil años. Fotograma de <i>El bello durmiente</i> (Gilberto Martínez Solares, 1952).	95
Figura 31. La explotación de la naturaleza como consecuencia de la explotación de los seres humanos por otros seres humanos se traduce visualmente en <i>Y Dios la llamó Tierra</i> (Carlos Toussaint, 1961), cinta en que la condición de prisionera en que el terrateniente mantiene a su hija se plantea como equivalente al acaparamiento que hace de la tierra. a). La cortina de semillas genera un patrón compositivo vertical que insinúa los barrotes de la prisión que retienen a Martha, la hija del acaparador de tierras. b) Sebastián, el jefe de los agraristas le declara su amor a Martha a través de los barrotes de semillas de su prisión.	97
Figura 32. El ingeniero Efrén contempla las tierras que reparte para cumplir con la voluntad de Dios... y el mandato del presidente de la República. Fotograma de <i>Y Dios la llamó Tierra</i> (Carlos Toussaint, 1961).	98
Figura 33. Adán le muestra a Eva la vastedad de la creación de la que es dueño en <i>El pecado de Adán y Eva</i> (Miguel Zacarías, 1969).	99
Figura 34. Ultraviolencia espectacularizada contra los animales en <i>Chanoc. Aventuras de mar y selva</i> (Rogelio A. González, 1967). Sucesión de fotogramas que forman parte de un montaje rápido y por saltos de una multiplicidad de puntos de vista de la matanza de un tiburón.	101
Figura 35. Adán y Eva se alejan del Paraíso Terrenal cruzando un agreste paisaje desértico que, sin embargo, tiene el potencial de transformarse en un paraíso. Fotograma de <i>Adán y Eva</i> (Alberto Gout, 1956)..	108
Figura 36. Don Susanita Lluve o Truene frente a la gran utopía metropolitana de recuperación del paraíso que es la Ciudad de México en <i>Del can can al mambo</i>	109
Figura 37. Carteles de a) <i>El año de la peste</i> y b) <i>¿La tierra prometida? (Dulce esperanza)</i> , filmes críticos de la utopía metropolitana vinculada a la trama progresiva de recuperación del paraíso.	111
Figura 38. Las condiciones insalubres de la ciudad de México en fotogramas de <i>El año de la peste</i>	112
Figura 39. Las abejas invaden la ciudad y buscan destruir a los seres humanos para evitar que estos acaben con el planeta en <i>Las abejas (The bees / Abejas asesinas)</i>	127
Figura 40. Fotogramas de <i>Chapopote (Historia de petróleo, derroche y mugre)</i> (Carlos Mendoza, 1979), documental que utiliza la ironía como recurso didáctico para mover a la conciencia ecológica. En las imágenes se ve como el rótulo "... y PEMEX sigue su marcha" es cambiado por un "... y PEMEX sigue su mancha".	128
Figura 41. Dos fotogramas de <i>Laguna de dos tiempos</i>	128
Figura 42. Fotogramas de <i>Huicholes y plaguicidas</i> (Patricia Díaz Romo, 1994)	131
Figura 43. Carteles de películas mexicanas con temática medioambiental. a) Versión para Estados Unidos del Cartel de <i>El ataque de los pájaros</i> , b) la caótica ciudad de México en el cartel de <i>Hoy no circula</i> y c) la icónica mariposa monarca en el cartel de <i>Una maestra con ángel</i>	132

Figura 44. Fotogramas de <i>Utopía 7</i> . a) La ciudad distópica controlada por la supercomputadora <i>Utopía 7</i> . b) Las nubes negras que cubrían la ciudad se disipan cuando la supercomputadora es destruida. c) Tras la explosión de la supercomputadora brilla nuevamente el sol y la vida vegetal renace.	132
Figura 45. Fotogramas de <i>En un clarooscuro de la luna</i> (Sergio Olhovich, 1999) y <i>Wakan Tanka. El gran espíritu permanente y estable</i> (Marco Antonio Díaz León, 2001).	133
Figura 46. Festivales especializados en la exhibición de cine con temas medioambientales. a) Cartel de la sexta edición del <i>ECOFILM, Festival Internacional de Cortometrajes Ambientales</i> . b) Cartel de los 10 años de <i>Cinema Planeta, Festival Internacional de Cine y Medio Ambiente de México</i>	136
Figura 47. Cartel del 10° Festival Internacional Cine en el Campo.	137
Figura 48. a) Cartel del largometraje de ficción <i>Bacalar</i> sobre el tráfico ilegal de especies en peligro. b) Cartel del largometraje documental <i>H₂Omx</i> sobre el problema del agua en la ciudad de México c) Fotograma del cortometraje de animación <i>Eskimal</i> sobre la destrucción de la capa de ozono en los polos. d) Fotograma del cortometraje documental <i>Axolote</i> sobre los esfuerzos de conservación de dicho anfibio endémico de Xochimilco.	139
Figura 49. Materiales publicitarios de <i>Sombra verde</i> . a) Cartel publicitario para México de <i>Sombra verde</i> , ilustración de Josep Renau. b) Publicidad para la película <i>Sombra verde</i> . en Estados Unidos, donde se le tituló <i>Untouched</i> (Intocado/a). En esta publicidad, la cinta se promovía como una historia de amor extraño y tierno en un lugar olvidado por Dios, donde los hombres son violentos y la naturaleza es cruel.	147
Figura 50. Correlación de la estructura narrativa de <i>Sombra verde</i> (hipertexto) con la estructura de El Purgatorio de la <i>Divina comedia</i> (hipotexto). Modificación del dibujo de Massimo Tosi.	156
Figura 51. El ritual del Volador en fotogramas de <i>Sombra verde</i>	157
Figura 52. Algunos elementos intertextuales entre <i>Sombra verde</i> y la <i>Divina Comedia</i> . a) Fotograma de <i>Sombra verde</i> en el que aparece Santos empuñando su machete para cortar el puente colgante e impedirle a Federico llegar a el Paraíso, a semejanza del ángel que custodia la entrada al Purgatorio blandiendo una espada de fuego en la <i>Divina comedia</i> . b) El puma que acecha a Pedro y Federico antes de llegar a Paraíso es equivalente a las bestias que cierran el camino a Dante en el Canto I del Infierno de la <i>Divina comedia</i>	158
Figura 53. Fotogramas de la secuencia de créditos de <i>Sombra verde</i>	165
Figura 54. Fotogramas de <i>Sombra verde</i> . a) Pedro, en el acantilado, buscando un camino para salir de la selva (punto de vista objetivo) b) Toma subjetiva de lo que mira Pedro desde el acantilado.	165
Figura 55. Fotogramas de los créditos de <i>Sombra verde</i>	167
Figura 56. Comparativa de un fotograma del plano inicial del prólogo de <i>Sombra verde</i> y fotografía área de la misma zona del Distrito Federal en 1952. a) Fotograma de <i>Sombra verde</i> . Vista aérea del Centro del Distrito Federal en 1954 desde la Torre Anáhuac: el Monumento a la Revolución a la izquierda y al fondo al centro el Frontón México. Durante este plano, la cámara panea a la derecha hasta llegar a la antigua Embajada de Estados Unidos, en el cruce con Lafragua. b) Vista aérea del Paseo de la Reforma en 1952: el Monumento a la Revolución al fondo a la izquierda; al frente a la izquierda, la entonces Secretaría de Recursos Hidráulicos; a la derecha, el edificio de la Embajada de Estados Unidos; al centro, entre la secretaría y la embajada, el terreno donde se construyó la Torre Anáhuac, desde donde se filmó el prólogo de <i>Sombra verde</i> . Fuente: Compañía Mexicana Aerofoto, S.A.	170
Figura 57. Comparativa del fotograma del prólogo de <i>Sombra verde</i> y de una fotografía de la Glorieta de Colón en 1956. a) Fotograma de <i>Sombra verde</i> : La Glorieta de Colón: a la derecha la Secretaría de Recurso Hidráulicos en 1954. b) Fotografía de la misma glorieta en 1956: en el centro al fondo el Monumento a la Revolución; a su derecha la Secretaría de Recursos Hidráulicos y en obra negra la Torre Anáhuac. Fuente: Colección Peter van der Krogt, consultada en: http://columbus.vanderkrogt.net/ , el 3 de abril de 2018.	171
Figura 58. Comparativa de un fotograma de <i>Sombra verde</i> y fotografía de la Torre Latinoamericana en construcción. a) Fotograma de la secuencia inicial de <i>Sombra verde</i> . En el ventanal, al fondo, la Torre Latinoamericana en construcción en 1954. b) Fotografía de Juan Guzmán de la estructura de la Torre Latinoamericana en 1952. Fuente: Fondo Juan Guzmán-Archivo Fotográfico IIE-UNAM. Cortesía del Museo Mirador Torre Latinoamericana.	173
Figura 59. Yáscara asimilada al cuerpo de agua y las diferentes formas que éste toma: río, cascada, lago.	174

Figura 60. a) Yáscara en contrapicado desciende por las rocas y luego por el tronco hasta llegar al lago. b) Planos anteriores al descenso de Yáscara, que muestran un perro ubicarse y seguir el mismo trayecto que después seguirá la protagonista. Fotogramas de <i>Sombra verde</i>	175
Figura 61. Primer corte de censura en la versión comercial de <i>Sombra verde</i> . a) Fotograma del fragmento censurado, que se obtuvo de la copia en 16 mm no mutilada que resguarda la Filmoteca de la UNAM. b) Foto fija de Raúl Argumedo, tomada durante el rodaje de la secuencia en el lago. En ella se observa con mayor claridad el cuerpo de Yáscara, a través de la ropa mojada.	177
Figura 62. Segundo corte de censura en la versión comercial de <i>Sombra verde</i> . a) Plano previo al corte. Toma subjetiva de Yáscara mostrándole a Federico las figuras de arcilla que ha creado. b) Fotograma del fragmento censurado. Yáscara junta las figurillas. c) Fotograma del fragmento censurado. Yáscara amasa juntas las figuras. d) Plano posterior al corte. Federico y Yáscara se besan junto al tocón.	178
Figura 63. El personaje de Yáscara presentada por la edición por saltos como la cascada. Fotogramas de <i>Sombra verde</i>	181
Figura 64. La caligrafía de los créditos asociada a la forma de la caída de agua. Fotograma de <i>Sombra verde</i>	181
Figura 65. ¿Yáscara o Patricia?, ¿matria o patria?, ¿naturaleza o sociedad? a) Yáscara, con el río al fondo, en el plano 506 de la secuencia 21; b) disolvenca cruzada entre la secuencia 21 y la 22 que muestra enfrentadas a Yáscara y Patricia; escrito en la hoja mi vida y la disyuntiva ética representada por el rostro de ambas mujeres y c) La fotografía de Patricia en el plano 507, secuencia 22. Fotogramas de <i>Sombra verde</i>	185
Figura 66. Yáscara dual: apacible e impetuosa / lago o cascada. a) Columna que muestra fotogramas de Yáscara apacible, vinculada al agua en reposo; y b) columna que muestra fotogramas de Yáscara tempestuosa, enmarcada por la cascada o vinculada a ella. Fotogramas de <i>Sombra verde</i>	187
Figura 67. Fotogramas de Juanita y Yáscara vinculadas visualmente a través del montaje y la puesta en escena con las flores de vainilla. a) Juanita embarazada y rodeada de las flores de vainilla que está fecundando. b) Yáscara con un vestido estampado con pequeñas flores blancas. Fotogramas de <i>Sombra verde</i>	189
Figura 68. Carteles publicitarios de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).	199
Figura 69. Los obreros del riel en a) ropa de domingo y b) ropa de trabajo. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).	213
Figura 70. Vestimenta formal de funcionarios gubernamentales e ingenieros en la Ciudad de México. a) Funcionario de la S.C.O.P. otorgando a Manuel Iglesias la placa que lo inviste como Jefe de Cuadrillas de la División Sur. b) Funcionarios gubernamentales e ingenieros aplaudiendo el nombramiento de Manuel Iglesias. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).	214
Figura 71. Ingenieros de la Patrulla de Trazo en ropa de trabajo. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).	214
Figura 72. La vestimenta femenina. a) Mujeres indígenas con rebozos a la cabeza b) Prostitutas de "El Oasis". Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).	214
Figura 73. De indígena a obrero. La transformación social del rarámuri Ulalio a través de su vestimenta. a) Ulalio al inicio de la película. b) Ulalio en la última secuencia de la película. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).	216
Figura 74. De indígena a obrero. La transformación social del pequeño Juanjo a través de su vestimenta. a) Juanjo al inicio de la película. b) Juanjo en la última secuencia de la película. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).	216
Figura 75. La vestimenta de Manuel Iglesias y sus similitudes iconográficas con el <i>cowboy</i> del género <i>Western</i> . a) Dos fotogramas de Manuel en <i>Viento negro</i> (1965). b) Fotograma del alguacil Matt Dillon en el <i>Western</i> televisivo más longevo y exitoso en la historia de los Estados Unidos, <i>Gunsmoke</i> (1955-1975). Nótese la placa prendida en el lado derecho del pecho en los tres fotogramas.	217
Figura 76. La metáfora visual del hombre imponiéndose tecnológicamente sobre la naturaleza. a) El gran sol desértico sobre el que aparece en pequeño "A todos los trabajadores del riel" y b) el sol empequeñecido detrás de la leyenda agrandada. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).	223

Figura 77. En el plano a) la flecha indica al héroe que emerge del desierto como un punto diminuto; mientras que en el plano b) Manuel se presenta en un contrastante primer plano. El contraplano c) muestra el desierto de Altar como el oponente de Manuel Iglesias con un <i>zoom back</i> que empieza en c.1) y termina en c.2). A partir del plano d), que regresa a un primer plano de Manuel, este fragmento de la secuencia presenta una simetría especular que remata en el plano e) con el héroe internándose de nuevo en el desierto. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).....	224
Figura 78. Los fotogramas (a-d) de la primera columna y su relación gráfica y narrativa con los fotogramas (1-8) de la segunda y tercera columna. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).	227
Figura 79. La camioneta de la patrulla de trazo en el desierto. a) La pequeñez humana en el desierto inconmensurable; b) La llanta de la camioneta que avanza sobre un tablón para evitar hundirse en la arena del desierto. c) La camioneta, dirigida por Picuy, avanza sobre tablonces que asemejan rieles; d) En una secuencia previa, una locomotora avanza sobre los rieles, dirigida por Manuel. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).....	231
Figura 80. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965) que muestran el montaje al mismo tiempo repetitivo y contrastante en el momento previo a la explosión de la camioneta. El patrón de montaje corresponde a la manera en que se construye la tensión en los momentos previos al tiroteo en los duelos en películas del Oeste, de manera que patrulleros de trazo y desierto (sol) se presentan como contrincantes de un duelo ente el ser humano y la naturaleza.....	235
Figura 81. Montaje alternado entre la reacción de los miembros de la patrulla de trazo y la pérdida de la radio, los alimentos y el agua tras la explosión de la camioneta. Los planos cerrados enfatizan la dimensión humana del drama. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).....	236
Figura 82. Antonio aplastado por el sol que se aleja después de haber derrotado a los miembros de la patrulla de trazo. a) <i>Dolly in</i> a Antonio y b) <i>Zoom out</i> del sol. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).	237
Figura 83. La patrulla de trazo desde una toma cenital. El ángulo de la cámara y un <i>zoom in</i> sugieren un punto de vista de la naturaleza que se cierne amenazante sobre los patrulleros y los espía. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).....	238
Figura 84. Planos especulares entre hijo y padre. a) El hijo se pierde en el desierto que lo aplasta y b) el padre se agranda ante el desierto. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).....	240
Figura 85. El triunfo sobre el desierto. a) La partición del desierto, b) el progreso nacional y c) el sacrificio patriótico. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).	242
Figura 86. a) Jorge esperando a su padre en el kilometro 178 de la vía inconclusa y b) Juanjo abrazando la señal del kilometro 326 donde se unen los trazos norte y sur de la vía ferroviaria; y Manuel, cabizbajo, más adelante. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).	243
Figura 87. a) Manuel, de negro, se aleja de la celebración, rumbo al furgón y b) Juanjo, de blanco, sigue sus pasos, literal y metafóricamente. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).....	244
Figura 88. Como la figura del vaquero en el <i>Western</i> , Manuel debe decidir si integrarse a la nueva sociedad (el tren) o regresar al estado de naturaleza del que proviene (el desierto). Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).	245
Figura 89. a) Manuel en toma subjetiva de Juanjo; b) Manuel toca con sus manos de obrero la cara del niño; c) la placa de Jefe de Cuadrillas prendida en la camisa de Juanjo y; d) la especularidad compositiva entre Manuel y Juanjo. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).....	247
Figura 90. Montaje de primeros planos y planos detalles de Manuel y Juanjo corriendo para finalmente alcanzar y subirse al tren del progreso mexicano posrevolucionario. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).	248
Figura 91. a) El desierto domesticado a través de la técnica. b) El homenaje al sacrificio patriótico de los trabajadores del riel. c) El desierto domesticado a través de la cámara de Servando González. Fotogramas de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).....	250
Figura 92. a) Fotograma de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965) en que aparece la pintura "El Progreso" de Carlos Coppedé. b) Fotografía de la pintura "El Progreso" de Carlos Coppedé que se encuentra en el plafón del Salón de Recepciones del actual Museo Nacional de las Artes (MUNAL). Se indican sobre la obra las figuras alegóricas que contiene.....	255

Figura 93. Las mujeres sin rostro de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965) hacen de la madre, la esposa, la mujer indígena y la prostituta la misma cosa: el arquetipo femenino asociado a la caída del hombre y la naturaleza, es decir, Eva.....	258
Figura 94. Cartel publicitario de <i>El cambio</i> (Joskowicz, 1974) como aparece en la portada de la versión en DVD.	265
Figura 95. Fotogramas de <i>Aquí, allá, en todas partes</i> (Sergio García y María Eugenia Anaya, 1971) que muestran el viaje de la ciudad a una isla paradisíaca en consonancia con la idea jipi del retorno a la naturaleza.	271
Figura 96. Comparativa gráfica entre a) <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974) y b) <i>Redes</i> (Emilio Gómez Muriel, 1936).	274
Figura 97. Comparativa de fotogramas de a) <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974) y b) <i>Los cuatrocientos golpes</i> (François Truffaut, 1959).	276
Figura 98. Los seis llamados a la conciencia ecológica en <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974).....	283
Figura 99. Secuencia de créditos de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color dominante, elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.	285
Figura 100. Contrastes entre campo y ciudad en la escena Alfredo 1 de la secuencia inicial de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1975). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color dominante. La línea roja punteada indica el momento en que Alfredo deja el campo y se adentra en la ciudad. Elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.	287
Figura 101. Escena Jorge 1 de la secuencia inicial de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1975). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color promedio, elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.	289
Figura 102. Escena Alfredo 2 de la secuencia inicial de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1975). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color promedio, elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.	290
Figura 103. Escena Jorge 2 de la secuencia inicial de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1975). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color promedio, elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.	291
Figura 104. Escena Alfredo 3 de la secuencia inicial de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1975). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color promedio, elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.	292
Figura 105. Escena Jorge 3 de la secuencia inicial de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1975). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color promedio, elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.	293
Figura 106. Escena Alfredo 4 de la secuencia inicial de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1975). a) Fotogramas, b) banda sonora y c) código de barras de color promedio, elaborado con IMJ: Visual Culture Analytics.	295
Figura 107. Pintas en las paredes del departamento de Jorge que hacen referencia a la frase "Dios ha muerto" de Nietzsche. Fotogramas de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974).....	296
Figura 108. Chacuacos fabriles y la denuncia de la contaminación del aire de la ciudad de México en fotogramas de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974).	297
Figura 109. Combinación de paneo y travelling que muestra la paradisíaca playa que constituye el Paraíso jipiteca de Alfredo y Jorge en <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974).	298
Figura 110. Código de barra del color promedio de la secuencia 4 de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974).	300
Figura 111. Alfredo y Jorge (¿dos Adánes?) chapoteando en el Paraíso. Fotogramas de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974).	301
Figura 112. Las aguas contaminadas del paraíso en <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974).	302
Figura 113. La playa paradisíaca convertida en campo de batalla en <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974).	303
Figura 114. Comparativa entre fotogramas finales de <i>Los cuatrocientos golpes</i> (François Truffaut, 1959) y de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974).....	304
Figura 115. Paneo con <i>travelling</i> que va de los cuerpos inertes de Jorge y Alfredo a la playa llena de basura en <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974).....	305
Figura 116. Comparativa de fotogramas finales de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974) y <i>Redes</i> (Emilio Gómez Muriel, 1936).	307
Figura 117. Un movimiento de cámara revela el lado sucio (tuberías para el drenaje de aguas negras) del progreso representado por el ingeniero de la fábrica. Fotograma de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974).	309
Figura 118. La personificación del discurso modernizador posrevolucionario y la develación de su lado oscuro. Fotograma de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974).....	312

Figura 119. a) Jorge y Alfredo inmersos en la naturaleza y b) los dos jóvenes expulsados de la experiencia inmersiva después de descubrir que el agua está contaminada. Fotograma de *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974). 314

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Tipos de análisis cinematográfico. Elaborador a partir de Zavala (2014).	42
Tabla 2. Número de cortometrajes y largometrajes mexicanos exhibidos en el FICMA MX de 2009 al 2017.	134
Tabla 3. Número de cortometrajes por año y por categoría exhibidos por el <i>EcoFilm Festival, Festival Internacional de Cortometrajes Ambientales</i>	135
Tabla 4. Temas por año del <i>Festival Cine en el Campo</i>	136
Tabla 5. Número de producciones mexicanas verdes por década y por año entre 1970 y 2018.	140
Tabla 6. Propuesta de correlación entre las locaciones de <i>Sombra verde</i> y algunos lugares de la Divina Comedia.	¡Error! Marcador no definido.
Tabla 7. La estructura narrativa de <i>Sombra verde</i> en secuencias y actos en correlación con la propuesta de Joseph Campbell del monomito del viaje del héroe y con la estructura de El Purgatorio dantesco. ...	161
Tabla 8. Imaginarios de la naturaleza que cristalizan en <i>Sombra verde</i> por locación.	183
Tabla 9. Correlación entre la metáfora monárquica de Leder, la estructura narrativa del Éxodo bíblico y <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965).	206
Tabla 10. Correlación entre los pasos del viaje del héroe (Campbell), la estructura narrativa del <i>Western</i> clásico (Wright) y la estructura en actos y secuencias de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965). ..	209
Tabla 11. Correlación entre las secuencias y actos de <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974) con los pasos del viaje del héroe (Campbell y Vogler).	277
Tabla 12. Comparativa entre el poema "Basta" de Daniel Filipe (1961) y la letra de la canción "Basta" interpretada en <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974).	298

ÍNDICE DE GRÁFICAS

Gráfica 1. Porcentaje de cintas rurales y urbanas producidas en México entre 1941 y 1970. Elaborada con base en García Riera.	118
Gráfica 2. Número de producciones mexicanas verdes por año entre 1974-2018.	141
Gráfica 3. Tamaños de plano de la secuencia del lago en <i>Sombra verde</i> . Los rombos marcan cada cambio en el tamaño de plano. La línea continua indica que el cambio de tamaño es resultado de un corte de edición. Los rectángulos rojos delimitados por líneas punteadas indican los fragmentados censurados de esta secuencia.	190
Gráfica 4. Tamaños de plano de la secuencia inicial de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965). Manera en que el contraste en los tamaños de plano de la secuencia inicial de <i>Viento negro</i> construye la oposición entre la inmensidad desértica y la pequeñez humana (y animal). Los rombos marcan cada cambio en el tamaño de plano. La línea continua indica que el cambio de tamaño es resultado de un corte de edición; mientras que la línea punteada señala que el cambio de tamaño se produjo dentro de un mismo plano como resultado del uso de un <i>zoom</i> . Los fotogramas ubicados en la parte superior de la gráfica son una muestra de algunos de los planos más cerrados de la secuencia; mientras que los fotogramas localizados por debajo de ésta corresponden a algunos de los planos más abiertos.	228
Gráfica 5. Tamaños de plano de la secuencia 26 de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965). Los rombos marcan cada cambio en el tamaño de plano. La línea continua indica que el cambio de tamaño es resultado de un corte de edición; mientras que la línea punteada señala que el cambio de tamaño se produjo dentro de un mismo plano como resultado del uso de un <i>zoom</i> . Los fotogramas ubicados en la parte superior de la gráfica son una muestra de algunos de los planos más cerrados de la secuencia; mientras que los fotogramas localizados por debajo de ésta corresponden a algunos de los planos más abiertos.	233
Gráfica 6. Ritmo del montaje de la secuencia 26 de <i>Viento negro</i> (Servando González, 1965) en que la naturaleza desata su poder contra el ser humano. La línea continua muestra la variación en la duración (segundos) de cada plano. La línea punteada muestra la tendencia rítmica del montaje que se acelera hacia la parte media y desacelera nuevamente para el remate de la secuencia, siguiendo un patrón típico para la construcción de un momento climático que es precedido por una tensión <i>in crescendo</i> y seguido por un momento de distensión.	234

ANEXO I. PELÍCULAS MEXICANAS AMBIENTALISTAS O "VERDES"

El enlistado que a continuación se presenta incluye producciones y coproducciones mexicanas, largos, medios y cortometrajes, documentales y de ficción, abiertamente medioambientalistas o que abordan temas próximos a las preocupaciones medioambientalistas. Esta relación de películas se elaboró a partir de la consulta de *El índice general del cine mexicano*³⁵⁶, el catálogo de datos del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)³⁵⁷, la *Cartelera cinematográfica digital 1912-1989*³⁵⁸, el catálogo *Del quinto poder al séptimo arte. La producción fílmica de Televisa*³⁵⁹, el *Diccionario del cine mexicano 1970-2000*³⁶⁰ y los catálogos de *Cinema Planeta*, *Festival Internacional de Cine y Medio Ambiente de México*³⁶¹; *EcoFilm Festival*, *Festival Internacional de Cortometrajes Ambientales*³⁶²; *Festival Internacional Cine en el Campo* y la base de datos de las diferentes ediciones del *Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente Contra el Silencio Todas las Voces*. Los metrajes enlistados se presentan ordenados cronológicamente a partir del año 1971, fecha en que se inaugura en nuestro país el género de cine ambientalista o "verde". Junto a cada año se indica entre paréntesis el número de producciones totales registradas para ese periodo.

³⁵⁶ Viñas, Moisés. *Índice general del cine mexicano*, Ciudad de México: CONACULTA / IMCINE, 2005.

³⁵⁷ El catálogo de IMCINE se puede consultar en: <https://www.imcine.gob.mx/peliculas>.

³⁵⁸ Amador, María Luisa et al. *Cartelera cinematográfica digital 1912-1989*, Ciudad de México: CUEC, UNAM, 2011.

³⁵⁹ Miranda López, Raúl. *Del quinto poder al séptimo arte. La producción fílmica de Televisa*, Distrito Federal: CONACULTA / Cineteca Nacional, 2006.

³⁶⁰ Quezada, Mario A. (comp.). *Diccionario del cine mexicano 1970-2000*, Ciudad de México: UNAM, 2005.

³⁶¹ Disponible en: <https://cinemaplaneta.org>

³⁶² <https://ecofilmfestival.org/>

1974 (1)

- *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974)

1976 (2)

- *Erosión* (Alfredo Joskowicz, 1976)
- *Valle de México* (Rubén Gámez, 1976)

1978 (1)

- *Las abejas (The bees / Abejas asesinas)* (Alfredo Zacarías, 1978)

1979 (1)

- *Chapopote (Historia de petróleo, derroche y mugre)* (Carlos Mendoza, 1979)

1980 (1)

- *En el país de los pies ligeros (Niño rarámuri)* (Marcela Fernández Violante, 1980)

1981 (1)

- *Patricio* (José Luis García Agraz, 1981)

1983 (1)

- *Laguna de dos tiempos* (Eduardo Maldonado, 1983)

1986 (1)

- *El ataque de los pájaros (Birds of Prey / Beaks: The Movie)* (René Cardona h., 1986)

1987 (1)

- *Tejiendo mar y viento. La vida de una familia Ikood* (Teófila Palafox y Luis Lupone, 1987)

1988 (2)

- *Días difíciles* (Alejandro Pelayo, 1988)
- *Esperanza* (Sergio Olhovich, 1988)

1990 (2)

- *Keiko en peligro* (René Cardona, 1990)
- *Pueblo de madera* (Juan Antonio de la Riva, 1990)

1991 (1)

- *Marea suave* (Juan Manuel Domínguez González, 1991)

1992 (2)

- *A propósito del humo, la contaminación y esas cosas* (Ángeles Sánchez y Claudio Valdez Kuri, 1992)
- *Pidiendo vida* (Guillermo Monteforte, 1992)

1993 (2)

- *Ecología y grupos étnicos* (Eduardo Barrón y Óscar Pastor Ojeda, 1993)
- *Hoy no circula* (Rafael Montero, 1993)

1994 (3)

- *Huicholes y plaguicidas* (Patricia Díaz Romo, 1994)
- *Las aguas del mal* (Eduardo González Ibarra, 1994-1995)
- *Una maestra con ángel* (Juan Antonio de la Riva, 1994)

1995 (2)

- *Utopía 7* (Leopoldo Laborde, 1995)
- *El señor de los cuatro costados* (Carlos García Aguilar, 1995)

1998 (3)

- *El retorno del berrendo* (Eduardo Herrera, 1998)
- *Guía Toó. Montaña poderosa* (Crisanto Manzano, 1998)
- *Los Tuxtlas, riqueza natural* (Pedro Sierra Romero, 1998)

1999 (6)

- *Atrévete. Lugar: Benito Juárez Lachatao, Oaxaca* (Verónica Arlet Victoria Velasco, 1999)
- *Cosecha de agua* (Haidé Jiménez Martínez, Abigail Juárez Rivero, Arturo Vieira Flores y Mónica Villalobos González, 1999)
- *En un claroscuro de la luna* (Sergio Olhovich, 1999)

- *Maíz transgénico* (Marco A. Díaz León, 1999)
- *Museo del Desierto: "Rocas y minerales"* (Judith Alanis Figueroa, 1999)
- *Tu basura es mi riqueza* (Rocío Salas, 1999)

2000 (10)

- *... y sólo tengo 5 años* (Andrés Almitán, 2000)
- *Defender los bosques: La lucha de los campesinos ecologistas de Guerrero* (Carlos Efraín Pérez Rojas y Alejandro Halkin, 2000)
- *Ecología* (María Luisa Virginia Oropeza Sainz, 2000)
- *El manglar* (Óscar Jiménez, Aurelio Pámanes y Rubén Silva, 2000)
- *Energía solar* (Manuel Martínez Velázquez, 2000)
- *La milpa sin quema: el cultivo sin callejón* (José Luis Martínez Ruiz, 2000)
- *Los aires y los aguafiestas de Tejalpa, Morelos* (Gregory Berger, Víctor Hugo Sánchez, Esteban Pinedas, Estela Kempis y Efraín Santa Cruz, 2000)
- *Patsecuaru: El lugar de la negrura* (César Ramírez, 2000)
- *Un mundo sin sol* (Verónica Arlet Victoria Velasco, 2000)
- *Voces del monte. Experiencias comunitarias para el manejo sustentable de los bosques* (Marco Antonio Díaz León y Grupo Estudios Ambientales, A.C, 2000)

2001 (7)

- *Boca Barra* (Bruno Varela Rodríguez, 2001)
- *Chapala a secas* (Salvador Peniche Camps, 2001)
- *Fogón de barro sin humo. ¡Una alternativa para reducir el consumo de leña!* (José Luis Martínez y Roberto Menéndez, 2001)
- *La selva de los Chimalapas, su gente y sus problemas. Conflictos de frontera entre Oaxaca y Chiapas* (Emanuel Gómez Martínez, 2001)
- *Trazando senderos, sembrando futuro* (Guadalupe García González y Jorge Ortiz Leroux, 2001)
- *Vivir con la selva* (Martín Boege y Eckart Boege, 2001)
- *Wakan Tanka. El gran espíritu permanente y estable* (Marco Antonio Díaz León, 2001)

2002 (3)

- *El huerto de Zapata* (Moisés, 2002)
- *Fuga defeña* (Roberto Canales, 2002)
- *Ocean Oasis (Oasis Marino)* (Soames Summerhays, 2002)

2003 (2)

- *Aquí nació la mera mata* (Martín Boege y Eckhart Boege, 2003)
- *Bajo Arcediano* (Diego Vox, 2003-2004)

2004 (3)

- *Dulce convivencia* (Filoteo Gómez, 2004)
- *El día menos pensado* (Rodrigo Ordoñez, 2004)
- *Tierra de maíz* (Pablo Gleason González, 2004)

2005 (2)

- *Calakmul, huellas del presente* (Jorge Barbosa Benítez, 2005)
- *La casa ecológica* (Aristani Álvarez López, 2005)

2006 (5)

- *Basurero tóxico en territorio Pápago* (Nicolás Défossé, 2006)
- *Cuerpo, Casa, Madre Tierra* (Lily Wolfensberger Scherz, 2006)
- *El jaguar. Señor de las selvas mayas* (Eduardo Herrera Fernández, 2006)
- *Todos somos agua. Atltzatzilziltli: petición de lluvias* (Marco Antonio Díaz León, 2006)
- *Voces de la selva* (Noé Pineda Arredondo, 2006)

2007 (7)

- *¡Vamos al grano! Cuidado con el maíz transgénico* (Marco Antonio Díaz León, 2007)
- *Ciudad de agua* (Karla Ahidé López Salgado, 2007)
- *La mutilación de San Pedro, según San Xavier* (Olivia Portillo Rangel, 2007)
- *La palabra de la tierra* (Palmiro Mauricio Schroeder Herrera, 2007)
- *Oxtoyahualco. Un pueblo recuperando el agua perdida* (Marco Antonio Díaz León, 2007)
- *Sontecomapan, la casa del agua* (Emmanuel Solís y Luisa Dorbecker, 2007)
- *Viento rojo. El huracán Dean* (Eduardo Herrera Fernández, 2007)

2008 (11)

- *13 Pueblos en defensa del agua el aire y la tierra* (Francesco Taboada Tabone, 2008)
- *40° a la sombra* (Flavio González Mello, 2008)
- *Bosque ce agua, cuna de vida* (Lilia Soto, 2008)
- *Desde adentro* (Rafael Macazaga, 2008)
- *El ciruelo* (Emiliano Altuna y Carlos Rossini, 2008)
- *El llanto de la tierra* (Lucio Olmos, 2008)
- *La Yerbabuena, comunidad en resistencia* (Nicolás Defossé, 2008)
- *Manantial* (Gabriel Govela y Federico Novelo, 2008)

- *México, el último país mágico* (Demetrio Bilbatúa, 2008)
- *Tierra y pan* (Carlos Armella, 2008)
- *Voces en el Lacabtún. Ecos de la Lacandona* (Gabriel Herrera, 2008)

2009 (18)

- *¿Y el agua?* (Dominique Jonard, 2009)
- *A vuelo de pájaro* (Patricia Henríquez, 2009)
- *Agua de lluvia* (Dominique Jonard, 2009)
- *Agua sí, casas no* (Daniella Querol, 2009)
- *Alamar* (Pedro González Rubio, 2009)
- *Atl* (Alberto Becerril Montekio, 2009)
- *Bienvenido a nuestras playas* (Emma de Aquino Reyes, 2009)
- *Esto pensamos desde el corazón* (Fernanda Rivero, 2009)
- *Flores en el desierto* (José Álvarez, 2009)
- *Fumé* (Hugo Gutiérrez, 2009)
- *Galápagos, futuro sostenible* (José Roberto Levy Álvarez y Enrique Antonio Martínez López, 2009)
- *La sirena y el buzo* (Mercedes Moncada, 2009)
- *Oda al bosque* (Lilia Soto, 2009)
- *Pueblos unidos* (Felipe Casanova y Miguel Ángel Díaz, 2009)
- *Rehje* (Anaïs Huerta, 2009)
- *Sequía* (Miguel Ángel Sánchez Macías, 2009)
- *Sierra de Huautla, orgullo de Morelos* (Lilia Soto, 2009)
- *Venado* (Pablo Fulgueira, 2009)

2010 (46)

- *2042* (Emiliano Castro, 2010)
- *28 días sin agua* (Belén Cisneros, 2010)
- *Agua para todo* (M. Alberto Román, 2010)
- *Agua=vida* (Carlos Vargas, 2010)
- *Ahorrando para mi futuro* (Julio César Vega, 2010)
- *Algo está sucediendo* (Javier Yazp, 2010)
- *Amatlán* (Simon Gerbaud, 2010)
- *Baño* (María de los Ángeles Cruz, 2010)
- *De adentro hacia afuera* (Mariel Alejandra Buenfil Blánquez, 2010)
- *El ABC de la agricultura orgánica* (Mauricio Novelo, 2010)
- *El agua no es tan clara como el mensaje* (Sergio Fera, 2010)

- *El agua que gastas* (Mariano Rentería, 2010)
- *El botecillo valiente* (Guillermo Peña, 2010)
- *El gran viaje del agua* (Octavio Juárez, 2010)
- *El viaje del cometa* (Ivonne Fuentes, 2010)
- *Felicidades...* (Omar Verdiguél, 2010)
- *Hombres que vienen de las nubes* (Julio César Errejón Gómez, 2010)
- *Hydros* (Fernanda Morales, 2010)
- *Imitaasi* (Samuel Romero y José Ramón Torres, 2010)
- *La aventura de Monochoa* (Fernanda Rivero, 2010)
- *La fábrica de agua* (Jan Suter, 2010)
- *La palabra agua no moja* (Pablo Pazzi, 2010)
- *La vida inagotable. Sayabkuxtal* (Erika Araujo, 2010)
- *Las buenas hierbas* (María Novaro, 2010)
- *Lucha Verde / Súper Verde VS* (Cesar Amigó, 2010)
- *Luna* (Raúl Cárdenas y Rafael Cárdenas, 2010)
- *Maguey* (Francesco Taboada, 2010)
- *Máscaras mojadas* (Hiram Guzmán, 2010)
- *Me hice pipí en el pie Arath* (Said Saucedo, 2010)
- *Naica, viaje a la cueva de los cristales* (Gonzalo Infante, 2010)
- *Nayeri su'umuavika. Semana santa cora* (Omar Osiris Ponce Nava y Beatriz Betsabé Bautista, 2010)
- *Ni una gota más* (Jonathan Israel y Antonio Garcés, 2010)
- *No hay por donde huir* (Eduardo Parra, 2010)
- *Noches de Tungsteno* (María Torres, 2010)
- *Ópera de regadera* (Pablo León, 2010)
- *Pnaacoj Ancoj* (Caminando entre los mangles) (Imelda Morales, Romelia Barnett y Eunice Barnett, 2010)
- *Prende tu foco* (Andrea Alcaráz, 2010)
- *Redes* (Román Jiménez Hernández y Emmanuel Noriega Hernández, 2010)
- *Río Lerma* (Esteban Arrangoiz, 2010)
- *Salvador* (Lariza Melo, 2010)
- *Sequía* (Nuria Menchaca, 2010)
- *Tan sólo una gota* (Javier Quijano, 2010)
- *Todos ConAgua* (Marusia Estrada, 2010)
- *Tú mamá* (Sara Arath Talamante, 2010)
- *Voces del subterráneo* (Boris Goldenblank, 2010)
- *Y el río sigue corriendo* (Carlos Pérez Rojas, 2010)

2011 (466)

- *...Con agua* (José de Jesús Camacho, 2011)
- *...Me acuerdo mucho de ti* (Rubén Rojas, 2011)

- *¡Agua! “elixir de vida”* (Juan C. Flores Umaña, 2011)
- *¡Aguas!* (Omar Verdiguél, 2011)
- *¡Ciéeeerrale!* (Carolina Rodríguez, 2011)
- *¡Comadre, el agua!* (Héctor Pérez, 2011)
- *¡Cuidala!* (Roberto A. Padilla, 2011)
- *¡Esto se Acabó!* (Jehú Sánchez, 2011)
- *¡No te quejes! ¡actúa!* (Valeria Sumano, 2011)
- *¡Una gota, si importa!* (José Gutiérrez, 2011)
- *¡Va! Por el agua* (Eduardo Umaña, 2011)
- *¡Viva el Agua!* (Patricia Gómez, 2011)
- *¡Ya no la reguemos!* (Carlos Leybón, 2011)
- *¿A dónde va Juventina?* (José Serda, 2011)
- *¿A qué sabe?* (Yain Rodríguez, 2011)
- *¿Apostamos?* (Juan Manuel Rivera, 2011)
- *¿Cómo sueñas tú sin agua?* (José J. Martínez "Toto Mtz", 2011)
- *¿Crees que es simple?* (Carlos Reyes, 2011)
- *¿Cuánto tiempo más?* (David Zamora, 2011)
- *¿Desechable!?* (Oscar Amezcua, 2011)
- *¿Eres de piedra?* (Mariana Gómez, 2011)
- *¿Realidad o pesadilla?* (Helena Luna, 2011)
- *¿Te hizo falta?* (Alan Casillas, 2011)
- *¿Tú también quieres jugar?* (Claudia Muñoz, 2011)
- *¿Verdad que si la necesitamos?* (Alfonso Coronel, 2011)
- *¿Y tú que le dirías?* (Marcos Vargas, 2011)
- *1, 2, 3 por el agua que está...* (Martha Morales, 2011)
- *1000 mil* (José Trinidad Arias, 2011)
- *2013 ¿Queda tiempo?* (José J. Martínez "Toto Mtz", 2011)
- *2020* (Juan Pacheco, 2011)
- *3ra guerra mundial* (Daniel Barrientos, 2011)
- *A nosotros nos va a faltar* (Bruno Mora Becerra, 2011)
- *A quien corresponda:* (Daniel Méndez, 2011)
- *A secas* (Andreas “La Mandrágora” Papacostas, 2011)
- *A Tlaloc* (Enrique Ramirez Bernal, 2011)
- *Ache2no* (Eduardo Villaseñor, 2011)
- *Actúa* (Manolo Guízar, 2011)
- *Actúa hoy para que los niños disfruten el agua* (Alejandra Ortiz, 2011)
- *Adictos* (Alberto Zeni, 2011)
- *Advertencia esta podría ser tu historia* (Irving Dublin Andrade, 2011)
- *Afterefecto* (Antonio Hamet, 2011)
- *Agente 00-Tiradero: Aguadrilo no la rieguas* (Antonio Kosturakis Moreno, 2011)
- *Agua* (Ulíanov Salcido, 2011)
- *Agua ¿Estás ahí?* (Karen Martínez Hinojosa, 2011)

- *Agua de sandía* (Lorena Cervantes, 2011)
- *Agua en México* (Alejandra Ortiz, 2011)
- *Agua en peligro* (Enrique Heredia, 2011)
- *Agua pa' fresco* (Esteban Salazar, 2011)
- *Agua para viajeros* (Pepe Valle, 2011)
- *Agua pasa por mi casa* (Rogelio G. Carballido, 2011)
- *Agua pasa por mi casa, cate de mi corazón* (Fernanda Rivero, 2011)
- *Agua pasaba por mi casa* (Norma G. Ramírez, 2011)
- *Agua por favor* (Ivett Martínez, 2011)
- *Agua que aquí has de beber* (Rudgar Palomino, 2011)
- *Agua somos* (Roberto Israel Tirado, 2011)
- *Agua, ya no pasa por mi casa* (Josué Briseño, 2011)
- *Agua: Dadora de vida* (Jorge Zerecero, 2011)
- *Aguamex* (Andrea Maciel, 2011)
- *Aguantar* (Ángel Garduño, 2011)
- *Aguas con el agua* (Mariana González, 2011)
- *Aguas con el Chan* (Misael Barbosa, 2011)
- *Aguas con el payaso* (Alonso Oliveros, 2011)*
- *Aguas con el payaso* (José Eleazar Muñoz Ocampo, 2011)*
- *Aguas con las ranas* (Dafne Macías, 2011)
- *Agüita* (Luis López, 2011)
- *Ahora* (Martín Aldana, 2011)
- *Al azar* (Gustavo Hernández, 2011)
- *Amor líquido* (Miguel Ángel Maya, 2011)
- *Anima mundi* (Rodrigo Pérez-Grovas, 2011)
- *Antes había un pez* (Moisés Navarro, 2011)
- *Aqua* (Joshua Huitrón, 2011)
- *Aqua espiral* (Martin Hernández, 2011)
- *Aquazombie* (Alejandra Mozo, 2011)
- *Aquos* (Davso Mitre, 2011)
- *Arrójale agua a los patos* (Daniela Navarro, 2011)
- *Atl (agua)* (Oscar Romero, 2011)*
- *Atl* (Einar Reyes, 2011)*
- *Atlán* (Ricardo Ostos, 2011)
- *Atomizamor* (Mariano Rentería, 2011)
- *Aurora* (Alejandra Escalante, 2011)
- *Autopreservación* (Alejandro Márquez, 2011)
- *Ave, Madre Tierra* (Osarahi Ramírez, 2011)
- *Ay veces que nada el pato* (Celedonio Núñez, 2011)
- *Azul* (Hugo Arismeni, 2011)
- *Azul violeta* (Epigmenio Saldaña, 2011)
- *Bacalar* (Patricia Arriaga-Jordán, 2011)

- *Bitácora* (Juan Paulín, 2011)
- *Bluetongue* (David Becerra, 2011)
- *Breve diccionario de las tribus* (Mario Alberto Román, 2011)
- *Breve historia del agua en la Cd. México* (Jorge S. C. Pérez Grovas, 2011)
- *Cambiantes* (Gabriela Mayte Aguilar, 2011)
- *Canícula* (José Álvarez, 2011)
- *Capital en crecimiento* (Fermín Valenzuela, 2011)
- *Caso omiso* (Alan Casillas, 2011)
- *Causa / Efecto* (César González, 2011)*
- *Causa y efecto* (Miguel Ángel Paredes, 2011)*
- *Causa y efecto* (Roberto López, 2011)*
- *Cero mililitros* (Mario Ventura, 2011)
- *Cielito Lindo* (Melissa Michel, 2011)
- *Cierra la llave* (Efrén González, 2011)*
- *Cierra la llave* (Sergio Téllez, 2011)*
- *Ciudad rural* (Roberto Canales Sánchez León, 2011)
- *Creatividad* (Marco Sáenz, 2011)
- *Con los días contados* (Alejandro Hunab Molina Vázquez, 2011)
- *Contaminación suicida* (Alberto Burgos, 2011)
- *Conversaciones en el Paraíso* (Carlos A. Rodríguez, 2011)
- *Cosechando agua* (Ximena Urrutia, 2011)
- *Crudo* (Gabriel Aldasoro Said, 2011)
- *Cuanajillo: la historia sin agua* (Stefan Guzmán Sotelo, 2011)
- *Cuando se agota se acaba* (Colberdt Cortés, 2011)
- *Cuarto sueño* (Aline Daniela Ordaz, 2011)
- *Cuates de Australia* (Everardo González, 2011)
- *Cuento de hadas* (Luis Fernando Chávez, 2011)
- *Cuestión de tiempo* (Antonio Cárdenas, 2011)
- *Cuida el agua* (Fanny Axotla, 2011)*
- *Cuida el agua* (Miguel Cisneros, 2011)*
- *Cuida el agua hoy* (Felipe Camargo, 2011)
- *Cuida el agua, no seas zombie* (Tania H. Luna, 2011)
- *Cuidala* (Antonio Cano, 2011)
- *Cuidemos el agua* (Fanny Axotla, 2011)*
- *Cuidemos el agua* (Juan Carlos Uribe, 2011)*
- *Datos curiosos* (Gisela Hernández, 2011)
- *De chorro a gota* (María Guadalupe Villa, 2011)
- *De sangre azul* (Luis E. García, 2011)
- *De vida o muerte* (Omar Linares Coronado, 2011)
- *Delirio de gota una última* (Brenda Ramírez Ríos, 2011)
- *Derrame del caos* (Xul Cristians, 2011)
- *Descansa en Paz* (Julio Cesar Vega Aguilar, 2011)

- *Diálogos del agua* (Teódulo Fernández Ríos, 2011)
- *Días de gloria* (Josué Mancilla, 2011)
- *Dibujando esperanza* (Miguel Atzn Oropeza, 2011)
- *Diluvio universal* (Ramón Coelho, 2011)
- *Disparo magnético* (Juan Pablo Aguirre, 2011)
- *Don Agotón* (Ana Morán, 2011)
- *Donde sopla el viento...* (John Dickie, 2011)
- *Drenapura* (Diego Monroy, 2011)
- *Evolución* (Arantxa Araujo, 2011)
- *Eclipse* (? , 2011)
- *Eccoss* (Alejandro Romo, 2011)
- *Efectivo fresco* (Iván David Mondragón, 2011)
- *Efímero* (Angélica Carrillo, 2011)
- *El abrazo* (Harry Montiel, 2011)
- *El agua* (Francisco Feregrino, 2011)
- *El agua caía del cielo* (Julio Geiger, 2011)
- *El agua de la tierra* (Pedro Narváez, 2011)
- *El agua es parte del mundo, es parte de ti* (Mariana Aranda, 2011)
- *El agua es vida y es amor* (David Alarcón, 2011)
- *El agua se va* (Rigoberto González, 2011)
- *El agua también se acaba* (Ivett Bonilla, 2011)
- *El agua tiene ritmo* (Katia Ruelas, 2011)
- *El agua y la vida* (Hugo Villegas, 2011)
- *El agua y yo!!* (Elías López, 2011)
- *El anuncio!* (Héctor Negrete, 2011)
- *El camino es muy largo* (Fernando Gutiérrez, 2011)
- *El cofre* (Fabián Pérez Ramírez, 2011)
- *El despilfarro* (Armando Plascencia, 2011)
- *El día en que ella desapareció* (Braulio Sánchez, 2011)
- *El estanque* (Jorge Hernández, 2011)
- *El examen* (Miguel Chávez, 2011)
- *El fin* (Abel Saavedra, 2011)
- *El Golfo de México* (Andrea Bel.Arruti, 2011)
- *El guardián* (Sergio Aguilar, 2011)
- *El lugar más pequeño* (Tatiana Huevo, 2011)
- *El mejor regalo* (Miguel Anaya, 2011)
- *El mensaje de la lluvia* (Alfredo Estrada, 2011)
- *El origen* (Rodrigo Álvarez, 2011)
- *El paraguas* (Grace Lugo, 2011)
- *El sentido del agua* (Jorge Carlos Sánchez, 2011)
- *El sueño del gigante* (Andrés Peralta, 2011)
- *El tesoro* (David F. Ballesteros, 2011)

- *El tesoro más grande* (Liliana Bravo, 2011)
- *El tiempo se agota* (Germán Martínez Alcántara y Josué González Zaldívar, 2011)
- *El último jinete del apocalipsis* (Eda Edna Vázquez ,2011)
- *El último trago* (James Lucas, 2011)
- *El único reflejo* (Montserrat L. Guevara, 2011)
- *El valor del agua* (Julio Berthely, 2011)
- *Elemental* (Raúl López, 2011)
- *Elixir* (María del mar Herrerías, 2011)*
- *Elixir* (Mónica Romero, 2011)*
- *eMe* (Héctor Ruíz, 2011)
- *En aquél pequeño río* (Jorge Peralta, 2011)
- *En busca del tesoro* (Rogelio Rosado, 2011)
- *En el principio fue el agua* (Andre Caballero, 2011)
- *En la orilla* (Luis Donald Cornellio, 2011)
- *En un futuro* (Manuel Trinidad, 2011)
- *Entelechiam* (Khristian Elizabeth Castellanos, 2011)
- *Ernesto* (Miguel Pacheco, 2011)
- *Errante* (Augusto E. Martínez, 2011)
- *Es de todos* (Rubén Rivera, 2011)
- *Es H2Ora* (Carlos R. Hernández, 2011)
- *Es importante* (Martha Merino, 2011)
- *Es tu compromiso* (Carlos Chablé, 2011)
- *Ese día aprendí* (Mayra Huerta, 2011)
- *Eskimal* (Homero Ramírez Tena, 2011)
- *Espejismo* (Jessica Asunción Macías Ponce, 2011)
- *Espejo* (Gustavo Montalvo, 2011)
- *Esperanza de vida* (Esteban Flores, 2011)
- *Esperanzas contaminadas* (Luis Correa, 2011)
- *Está en tus manos* (Gisela Hernández, 2011)
- *Estado crítico* (Carlos Aníbal Reyes, 2011)
- *Extraño rumor de la tierra cuando se abre un surco* (Juan Manuel Sepúlveda, 2011)
- *Felicitas* (Érika Araujo, 2012)
- *Feliz cumpleaños* (Zeus López, 2011)
- *Flatline* (Lina Anguiano, 2011)
- *Gota* (Christopher A. Casillas, 2011)
- *Gota a gota* (Alberto Burgos, 2011)*
- *Gota a gota* (Hill Díaz, 2011)*
- *Gota de vida* (Edwin Escoto, 2011)
- *Goteo* (Yupi Segura, 2011)
- *Gotita* (Fabio Mendoza, 2011)
- *Granicero* (Gustavo Gamou, 2011)

- Grupo tortuguero (Romelia Barnett, Eunice Barnett, Samuel Romero y José Ramón Torres, 2011)
- *Guardia del agua* (Esteban Flores, 2011)
- *Guerreros lobos* (Martín A. Tadeo Gutiérrez, 2011)
- *Guerritas de agua* (Ivanov Marmolejo, 2011)
- *H2O50* (Luis Alberto González, 2011)
- *H2NO* (Erika Pérez Gómez, 2011)*
- *H2nO* (Guinduri Arroyo, 2011)*
- *H2-nO* (Luis Ángel Rodríguez, 2011)*
- *H2O* (Antonio Carrillo Bolea, 2011)*
- *H2o* (Emiliano Castro, 2011)*
- *Había agua...* (Alejandro Aguilera, 2011)
- *Hammurabi* (Alonso Hernández, 2011)
- *Hasta cuándo* (Gemma Galo, 2011)
- *Hasta la última gota* (Edgar Raúl Ramírez Zárate, 2011)*
- *Hasta la última gota* (Hiram Cid Parra, 2011)*
- *Hasta para lamentarnos la necesitamos* (Jessica Macías, 2011)
- *Hay veces que nada el pato* (Celedonio Núñez, 2011)
- *Hidrosapiens* (Daniel Melo, 2011)
- *Higiene turbia* (Argelia Puga, 2011)
- *Hijos de agua, hijos de tierra* (Julio Cesar Zúñiga, 2011)
- *Hombres del mar* (Berenice Morales, Imelda Morales, Victoria Valenzuela, Eusebia Flores, Adolfo Fierro y Raymundo Aguirre, 2011)
- *Hoy no hay agua* (David Alvarado, 2011)
- *Humo, Agua, Cabello* (Ricardo Morales, 2011)
- *Idealístico y fantástico* (Héctor Flores, 2011)
- *Ilusión* (Raúl Zavala, 2011)
- *Impotente* (Alex Soltero, 2011)
- *Inevitable* (Josué De la Cruz, 2011)
- *Inmente* (Giancarlo Escobar Barba, 2011)
- *Insaciable* (Eder Sánchez Medina, 2011)
- *Insonora* (Jorge Iván Morales, 2011)
- *Interferencia* (Alejandro Moya, 2011)
- *Interpretación melancólica de la frase* (Pablo H. Cobián, 2011)
- *Inverso, 3 y media vueltas en posición C* (Carlos Lenin Treviño, 2011)
- *Involución* (Sairy Romero, 2011)
- *Itsí* (Celia M. Rosas, 2011)
- *Itz una gota de paseo* (José Regalado, 2011)
- *Jardín en el mar* (Thomas Riedelsheimer, 2011)
- *Karma tsunami* (Julián Gleizer, 2011)
- *La colindancia* (Bruno Varela, 2011)
- *La cuenca... Ríos vivos* (Zaydé Castañeda, 2011)

- *La era del agua* (Carlos A. Ricárdez, 2011)
- *La gota* (Janía Alarcón, 2011)
- *La historia del hombre* (Sergio Askins, 2011)
- *La indiferencia mata* (Eder Padrón, 2011)
- *La llave de la vida* (Francisco Javier Cervantes, 2011)
- *La niña y el lago* (Juan Christopher Becerra, 2011)
- *La oscilación eterna* (Luis Alberto Beltrán, 2011)
- *La pesadilla* (Celina Dolecsek, 2011)
- *La propiedad del agua* (Ángel Linares, 2011)
- *La rata* (Karen Acosta, 2011)
- *La salvación* (Alfonso Meléndez, 2011)
- *La sequía* (Andrea Leal, 2011)
- *La soledad y el olvido* (Coizta Grecko, 2011)
- *La sombra del agua* (Héctor Negrete, 2011)
- *La tina* (Hizay Carrillo de la Rocha, 2011)
- *La tormenta* (Juan Diego Covarrubias, 2011)
- *La última* (Miriam Rivera, 2011)
- *La última gota* (Fernando Ibarra, 2011)*
- *La última gota* (Jesús Adrian Hernández, 2011)*
- *La última gota* (Karla Paola Fernández, 2011)*
- *La última gota* (Manuel O. Bravo, 2011)*
- *La última gota* (Xavier Velasco Du Solier, 2011)*
- *La última gota de agua del desierto* (Berenice González, 2011)
- *La vas a necesitar* (José Ramírez Arvidez, 2011)
- *La verdad irónica del agua* (Alejandro Brito, 2011)
- *Las bombas del agua* (Alfonso Suárez, 2011)
- *Las futuras generaciones* (Eduardo Castañeda, 2011)
- *Las palabras del agua!* (Elías López, 2011)
- *Life drop* (Marco A. Molina, 2011)
- *Líquidos vitales* (Luis Alberto Callejas, 2011)
- *Litro cero* (Francisco E. Martínez, 2011)
- *Llamando lluvia* (Fernando Cabello, 2011)
- *Lluvia* (Diego Ramos, 2011)
- *Lo mismo de siempre* (Edgar Moreno, 2011)
- *Lo que dejamos ir* (José Abel Saavedra, 2011)
- *Los guardianes del agua* (Erika Beltrán, 2011)
- *Los otros californios* (César Talamantes, 2011)
- *Lupe el de la vaca* (Blanca X. Aguerre, 2011)
- *Mala educación* (Diana Arriola Paniagua, 2011)
- *Mamá agua* (Noé Padilla, 2011)
- *Mamila* (Vanessa Ranecis, 2011)
- *Más allá de la roca* (Gilberto Aviña, 2011)

- *Matarile* (Freddy Salas Mejía, 2011)
- *Maxtitlán* (Rodrigo Salom Freixas y Alberto Santos González, 2011)
- *Me lleva la inconsciencia* (Alejandro Zambrano, 2011)
- *Mea culpa* (Vanessa Ranecis, 2011)
- *Mejor cuídala, no lo dejes para después* (Juan Rubio Izquierdo, 2011)
- *Memoria murmurante* (Gabriela Pech, 2011)
- *México Julio 2011* (Juan Carlos Luna, 2011)
- *Microlitros* (Marco Rodríguez, 2011)
- *Milagro azul* (Vanessa Maytorena, 2011)
- *Mlp* (Marissa Lepe, 2011)
- *Monarca* (Víctor René Ramírez Madrigal y Arturo Tornero Aceves, 2011)
- *Mundo de agua* (Juan Carlos Campos, 2011)
- *Mundo imperfecto* (Erika Pérez, 2011)
- *Mutando* (Bernardo Orduña, 2011)
- *Nativo México* (Julio Adams, 2011)
- *Necesario o indispensable* (Ivett Bonilla, 2011)
- *Necesidad desperdiciada* (Nallely A. Medina, 2011)
- *Ni una gota más* (Felipe Camargo, 2011)
- *Nikaj ni'ñun'hio'óo (Nuestra tierra sagrada)* (Emilia López y José Arteaga, 2011)
- *Niña lista* (Luis Raidón, 2011)
- *No agua No vida* (Carlos Reyes, 2011)
- *No es demasiado tarde* (Vanessa Maytorena, 2011)
- *No es justo* (Jozequiel L. Cobián, 2011)
- *No guarde ni tantita* (Ángel Darío Hernández, 2011)
- *No hicimos nada* (Pablo Alberti, 2011)
- *No la dejes ir* (Miryam Hernández, 2011)
- *No me quiero rapar* (Ricardo Morales, 2011)
- *No murió, el agua cambió...* (Daniel Rosales, 2011)
- *No puedo vivir sin ti* (Héctori Hernández, 2011)
- *No te engañes* (Israel Godínez, 2011)
- *No te hagas ciérrale* (Oswaldo García, 2011)
- *No te vayas* (Melissa Rojas, 2011)
- *No vas a llevar el payaso* (Julio Peña, 2011)
- *Nómada* (Andrea Alcaraz, 2011)
- *Nostalgia húmeda* (Jesús Hernández, 2011)
- *Nubes plásticas* (Sergio Nolasco, 2011)
- *Nuestra Herencia* (Bryan Ochoa León, 2011)
- *Nuestra huella en el mundo* (Bayron Santoveña, 2011)
- *Nuestro líquido* (Enrique Sánchez, 2011)
- *Nunca pensé* (Braulio Sánchez, 2011)
- *Otra forma de cuidar el agua* (Pablo Zavala, 2011)
- *Otra oportunidad* (Jesús Adrián Hernández, 2011)

- *Papalotes en el cielo* (Jesús Manuel Rivas, 2011)
- *Para nada* (Carlos Vallejo, 2011)
- *Pasos sobre agua* (Lizzeth Sánchez, 2011)*
- *Pasos sobre el agua* (Alfredo Ruíz, 2011)*
- *Piedritas secas* (Eva Ortiz, 2011)
- *Piensa en azul* (Erika Guerrero, 2011)
- *Poemas desde el hogar* (Jorge García, 2011)
- *Polvo* (Javier Vázquez, 2011)
- *Poniente-Oriente* (Andrés Pulido, 2011)
- *Por sentido común* (Juan Carlos Flores, 2011)
- *Por un uso racional del agua* (Orestes Ochoa, 2011)
- *Porque el agua es de todos* (José Luis Arce Roa, 2011)
- *Porque la necesitas, cuídala* (Odra Pérez-Salas, 2011)
- *Psychosis* (Roberto I. Tirado, 2011)
- *Puzzle* (Carlos Isael, 2011)
- *Quiere agua* (Arturo Cho, 2011)
- *Quiero soñar* (Erick Iván Morales, 2011)
- *Reacciona nos estamos secando* (Ramiro Nava, 2011)
- *Realidad paralela* (Guadalupe Mendoza, 2011)
- *Realidad que no cambia* (Fernando A. Velázquez, 2011)
- *Recuerda* (Juan Ortiz, 2011)
- *Recuerdos* (Gabriela Juárez, 2011)*
- *Recuerdos* (José Antonio Perdomo, 2011)*
- *Recuerdos del pájaro de agua* (Ricardo Castro, 2011)
- *Reencuentro* (Nallieli Fortuny, 2011)
- *Reflejo* (Jeziel Meléndez, 2011)
- *Reflexión* (Hugo Cesar Villegas, 2011)
- *Regalo del cielo* (Miguel Espinosa, 2011)
- *Relatos de vida y muerte: Relato de la tierra* (Alejandro Cortez, 2011)
- *Relatos de vida y muerte: Relato del caos* (Alejandro Cortez, 2011)
- *Respeto* (Urzula Barba, 2011)
- *Restos de esperanza* (Domingo A. Álvarez, 2011)
- *Retoño* (Karen Acosta, 2011)
- *Retroceso* (Gerardo Hernández, 2011)
- *Ríete* (Angélica Martínez, 2011)
- *Río Lerma* (Esteban Arrangoiz, 2011)
- *Ritmo Líquido* (Jorge Aguirre, 2011)
- *Rocío a secas* (Erika Pérez, 2011)
- *Rosa tu sueño sea* (Javier Ortíz, 2011)
- *Ruleta rusa* (Erika Beltrán, 2011)
- *S.O.S.* (Salvador Guerrero, 2011)
- *Salvar agua* (Ramón Coelho, 2011)

- *Salvemos el agua* (Enrique Sánchez, 2011)
- *Sandrop* (Irving Méndez, 2011)
- *Sangre por agua* (Ángel Caballero, 2011)
- *Sauco* (Vladimir Montes, 2011)
- *Se acaba, va en serio* (Ubaldo de León, 2011)
- *Se puede repetir la canción mas no el agua* (Nalleli Marin, 2011)
- *Secos* (Víctor Ramírez, 2011)
- *Sed* (Alÿs Kamaki, 2011)*
- *Sed* (Diego Dávila, 2011)*
- *Sed* (J. Ángel Larrieta, 2011)*
- *Sed* (Mauricio Talamantes, 2011)*
- *Sed de vida* (Raquel Peralta Flores, 2011)
- *Sembrando vida. Cosecha de agua en el Citlatépetl* (Arturo Alejandro Pérez Velasco, 2011)
- *Si el mundo fuera un vaso...* (María Fernanda Herrera Morales, 2011)
- *Sigue sin llover* (Eric Coy, 2011)
- *Síguele* (Jack Zagha y Yossy Zagha, 2011)
- *Silvestre Pantaleón* (Roberto Olivares Ruiz y Jonathan D. Amith, 2011)
- *Sin agua* (Ana Maribel Rojas, 2011)
- *Sin agua, sin vida* (Lizzeth Sánchez Solís, 2011)
- *Sin control* (Daniel Cruz, 2011)
- *Sin ella* (Thomas Dueñas, 2011)
- *Sin pensar en el futuro* (Eduardo Méndez, 2011)
- *Sin reserva* (Alex Sánchez, 2011)
- *Sin una gota* (Julio Díaz, 2011)
- *Sinfonía acuática* (Violeta Pérez Sour, 2011)*
- *Sinfonía aquatica* (Fabián Del Valle, 2011)*
- *Sociedad incolora, inodora, insípida Isidro* (J. Tapia, 2011)
- *Solo en sueños* (Erika Guerrero, 2011)
- *Sólo los vaqueros viven en el desierto* (Shareni García, 2011)
- *Solo una gota de agua* (Raúl Prado, 2011)
- *Somos 75% agua* (Martín E. Gutiérrez, 2011)
- *Sotap / Patos* (Ángel Linares, 2011)
- *Soy yo* (Fernando López, 2011)
- *Sudor* (Sajid Fonseca, 2011)
- *Suelo roto* (Carolina González, 2011)
- *SueñAgua* (Pablo Gómez, 2011)
- *Sueños húmedos* (José Eleazar Muñoz, 2011)
- *Supervivencia* (Alfonso Meléndez, 2011)
- *Suspiro hídrico* (Paulina García, 2011)
- *Tan solo una hora* (Arturo Contreras, 2011)
- *Tarde* (Regine Clemenceau, 2011)

- *Tarde o temprano* (Jonathan Sanabria, 2011)
- *Te la estas acabando* (José Ramírez Arvidez, 2011)
- *Te quiero y quiero conservarte* (Raúl Eduardo Muñoz, 2011)
- *Tecnoflu* (Mariana Lino Cortés, 2011)
- *Tierra brillante* (José Luis Figueroa, 2011)
- *Tijuana y la cultura del agua* (Roy Calderón, 2011)
- *Timy vs el desperdicio del agua en el siglo XXI* (Daniel Silva, 2011)
- *Tirlarla no es un juego* (Nelly Carrillo, 2011)
- *Tlaloc* (Edgardo Betancourt, 2011)
- *Tlamanaly* (La Ofrenda) (Aarón Ibaraky Ruíz, 2011)
- *Todo es mejor* (Pablo León, 2011)
- *Todos somos agua* (Marco Rodríguez, 2011)
- *TÓMAtelo en serio* (Isaías Rivera, 2011)
- *Travesía* (Andrea Oliva, 2011)
- *Trazos de imaginación* (Jonathan Zamora, 2011)
- *Tres días* (Jorge Alejandro García, 2011)*
- *Tres días* (Nayely Barrera, 2011)*
- *Triste historia de una novia ambientalista* (Luis Eduardo Luna, 2011)
- *Tú* (Miguel Ángel Rivera, 2011)
- *Tú agua* (Oscar López, 2011)
- *Tu legado* (Manuel Hernández, 2011)
- *Tu sudor...Tu agua* (Luis Rolando Callejas, 2011)
- *Tv Guater* (Arnulfo Cruz, 2011)
- *Última estación* (Mikel García, 2011)
- *Un arma más efectiva* (Zeus López, 2011)
- *Un buen vino* (Pablo Castañeda, 2011)
- *Un día cualquiera* (Esteban Salazar, 2011)
- *Un día de pesca* (Sandra Chávez Donato, 2011)
- *Un día sin ella* (Alejandro González, 2011)
- *Un fin del mundo* (Ricardo Sánchez, 2011)
- *Un futuro desierto* (Miguel Atzn Oropeza, 2011)
- *Un mundo infeliz* (Miguel Salinas, 2011)
- *Una cubetita...por favor* (Elizabeth de la Cruz, 2011)
- *Una pieza cambia al mundo* (Marisol Montiel, 2011)
- *Uso racional del agua* (Orestes Ochoa, 2011)
- *Valeria* (Oscar Zavala, 2011)
- *Vamos a cuidar nuestro líquido vital Francisco* (Arturo Martínez, 2011)
- *Venecia, Sinaloa* (Betzabé García Galindo, 2011)
- *Vida* (Eduardo Yael González, 2011)*
- *Vida* (Tonatzin Domínguez, 2011)*
- *Virus* (José Silva, 2011)
- *Vital* (Sofía Pimentel, 2011)

- *Vivo en ti y tu de mi* (Jorge Domínguez, 2011)
- *Y...* (José Santiago Sosa, 2011)
- *Ya es hora...* (Gerardo L. Cenicerros, 2011)
- *Ya no hay tiempo... cuidemos el agua* (Ivett Bonilla, 2011)
- *Yo* (Humberto Sánchez, 2011)
- *Yo amo el agua* (Horacio Cuevas, 2011)

2012 (59)

- *¡Out al derroche!* (Joan Cordovés, 2012)
- *Adaptación* (Sofía Carrillo, 2012)
- *Aquí y allá (Here and There)* (Antonio Méndez Esparza, 2012)
- *Azul intangible* (Eréndira Valle Padilla, 2012)
- *Bienvenido a la tierra* (José Alberto Saborit, 2012) *
- *Bienvenido a la tierra* (Sebastián Albachten Bernal, 2012)*
- *Buenos días* (Marco Antonio Sáenz García, 2012)
- *Calli totonki* (Gabriel Villegas, 2012)
- *Circular* (Aranzazu Zamora y Alexandra Castellanos, 2012)
- *Colapsos. Retos y alternativas a la crisis económica y ecológica* (Víctor Manuel Méndez Villanueva, 2012)
- *Con toda la energía del mundo* (Bárbara Balsategui Tovar, 2012)
- *Cotidiano de un trabajador petrolero* (Pablo Ramírez Durón, 2012)
- *Corazón del cielo. Corazón de la tierra* (Eric Black y Frauke Sandigm 2012)
- *Cupatizio, el río que canta* (Antonio Zirión y Rodrigo Martínez, 2012)
- *Dale cuerda* (Aureo Manuel Mondragón Loza, 2012)
- *Donde sopla el viento* (John Dickie, 2012)
- *Donde vive Jobito* (Luis Gabriel González (Gedovius), 2012)
- *Don't Blow It* (Adielenah Pérez, 2012)
- *El árbol* (Darinel del Carmen Domínguez y Daniel García, 2012)
- *El árbol* (Gastón Andrade, 2012)
- *El disfraz del cielo* (Javier Marco, 2012)
- *El niño y el viento* (Luis Téllez, 2012)
- *El pez de los deseos* (Gorka Vázquez e Iván Oneka, 2012)
- *El vuelo de las mariposas* (Michael Slee, 2012)
- *El sueño de San Juan (Dream of San Juan)* (Joaquín del Paso y Jan Pawel Trzaska, 2012)
- *En camino. Taan u xiimbal. Una video excavación* (Christiane Burkhard, 2012)
- *Energía humana* (Carlos Pérez Osorio, 2012)
- *En Laguna Nenúfares* (Yair Ponce, 2012)
- *Equilátero* (Juan Pablo R. Valadez, 2012)
- *Espantapájaros* (Ricardo del Conde, 2012)
- *Fe de ciegos* (Fabiola parra, 2012)

- *GHL* (Lotte Shreiber, 2012)
- *Ginger Ninjas, rodando México* (Sergio Morkin, 2012)
- *Gira: la tierra por un bosque más* (Manfred Meiners y Claudio Orozco, 2012)
- *Jalmá* (Fernando de la Rosa, 2012)
- *Laja, la vida en el valle* (Mariela Martínez, 2012)
- *Luciano* (Rodrigo Álvarez Flores, 2012)
- *Luminance* (Fabiola Parra, 2012)
- *Luminancia* (Israel Rojas Martínez, 2012)
- *Mëët Naax (Con la tierra)* (Yovegami Ascona, 2012)
- *Micro ondas* (Juan Francisco Arias Flores, 2012)
- *Never Give Up (Compassión en acción)* (James Gritz y Fernando Rivero, 2012)
- *No hay lugar lejano* (Michelle Ibaven, 2012)
- *No te manches* (Daniel Galileo Álvarez Beltrán y Arturo López Padierna, 2012)*
- *Off* (Francisco Daniel Cabrera Guzmán, 2012)
- *Ometepe* (Carlos Gerardo García, 2012)
- *Paal* (Christoph Müller y Víctor Vargas, 2012)
- *Paradero norte* (Daniel Ulacia, 2012)
- *Pequeños grandes cambios* (Eder Arturo Palomino Domínguez, 2012)*
- *Pequeños grandes cambios* (Pablo Antonio Tonatiuh Álvarez Reyes, 2012)*
- *Renovar* (Emma Guadalupe López Hechem, 2012)
- *Shui* (Bárbara Balsategui, 2012)
- *Si lo pierdo en el camino* (Michelle Ibaven, 2012)
- *Taú* (Daniel Castro Zimbrón, 2012)
- *Terrafeni* (Pablo Chavarría, 2012)
- *Un atajo, un camino* (Mariana Flores Villalba, 2012)
- *Un ojo* (Lorenza Manrique, 2012)
- *Un salto de vida* (Eugenio Polgovsky, 2012)
- *Un suelo* (Ximena Urrutia Partida, 2012)

2013 (62)

- *A que le tiras...* (Alejandro Macías Díaz, 2013)
- *Acciones comunes* (Isaac Ávila, 2013)
- *Animal* (Gerardo Cotera y Homero Ramírez, 2013)
- *Axolote* (Andrés Pulido, Abdel Cuauhtli, Olivia Portillo, Tomomi Tamaki y Adriana Chávez, 2013)
- *Ayuda* (Efrén Del Rosal, 2013)
- *Blood, Sea, Film* (Andrés García Franco, 2013)
- *Borrando huellas* (Armando Camero Treviño, 2013)
- *Calle López* (Gerardo Barroso, 2013)
- *Caparazón de tortuga* (Alexanderson Bolaño de la Lanza, 2013)
- *Carrera de obstáculos* (Guillermo González García, 2013)

- *Chak-moól* (Daniel Oliveras de Ita, 2013)
- *Cuatrociénegas* (Diana Ramírez Hernández, 2013)
- *Día de reyes* (Luis Hernán Landivar, 2013)
- *Dreams from the bin* (Stefano Ricci, 2013)
- *Economía solidaria. Túmin* (Melissa Elizondo, 2013)
- *El fruto* (Diego Topete, 2013)
- *El funeral de don Jején* (Ruy Fernando Estrada Rivera, 2013)
- *El gigante* (Daniel Torres Cupa, 2013)
- *El ogro* (Luis Téllez, 2013)
- *El triunfo bosque de niebla* (Iván Castaneira, 2013)
- *El último aullido del lobo mexicano* (Óscar Moctezuma, 2013)
- *En un ser vivo* (Ana Cruz, 2013)
- *Exploración en las venas de los gigantes* (Oliver Velázquez, 2013)
- *Fosca liebre* (Adrián Ronquillo Vázquez, 2013)
- *Frack U. México* (Greg "Gringoyo" Berger, 2013)
- *Funtom* (Miroslav Jobic, 2013)
- *Gigante* (Marco Sáenz, 2013)
- *Gira la Tierra* (Manfred Meiners y J. Claudio Orozco, 2013)
- *Gotita por favor* (Beatriz Herrera, 2013)
- *H₂Omx* (José Cohen y Lorenzo Hagerman, 2013)
- *Hombres de madera* (Sergio Pedro Ros y Eric Ramírez, 2013)
- *Kauyumari / El venado azul* (Arnold Abadle y Sofía López, 2013)
- *La misma bala* (Anthony Martínez, 2013)
- *La piedra ausente* (Sandra Rozental y Jesse Lerner, 2013)
- *La tierra de Lorenzo* (Adriana Canto, 2013)
- *Lluvia en los ojos* (Rita Basulto, 2013)
- *Lobos* (Rod Ugalde, 2013)
- *Ma forêt* (Sébastien Pins, 2013)
- *Manos grandes* (Roberto Olivares, 2013)
- *Meniscus* (María Elena Doyle, 2013)
- *Milpa intercalada con árboles frutales* (Eric Zentmyer, 2013)
- *Moskina* (Beatriz Herrera, 2013)
- *Motorville* (Patrick Jean, 2013)
- *Nuestra tierra sagrada* (José Arteaga y Emilia López, 2011)
- *Pantí K'áax - Los pantí y la selva* (José Miguel González Ortiz, 2013)
- *Patente sobre la vida: el caso del maíz transgénico en México* (Berenice Fernández Mateos, 2013)
- *Pieza clave* (Pablo Antonio Tonatiuh Álvarez, 2013)
- *Play with the Future* (Philippe Chanet, 2013)
- *Protejamos nuestros bosques* (Moisés Romeo Guzmán, 2013)
- *Retorno* (Jorge Mencos, 2013)
- *Río* (Alejandro Velare y Kethedr González, 2013)

- *Ruach* (Mauricio Pampin, 2013)
- *Solo* (Alfonso Ochoa y Valeria Gallo, 2013)
- *Son duros los días sin nada* (Laura Salas y Laura Herrero, 2013)
- *Último aullido del lobo mexicano* (Tania Escobar Orihuela, 2013)
- *Verde que entra* (Juan Maruri, 2013)
- *Vital* (Luis Ángel Uribe, 2013)
- *Wiinik xiim* (Mario Braga Miranda, 2013)
- *World Killer* (Perla Peralta, 2013)
- *Y tú que ves?* (Fernando Sepúlveda, 2013)
- *Yaakun áak (alche)* (Aída Manón Traconis, 2013)
- *Zumbido* (Karen Oetling Corvera, 2013)

2014 (44)

- *¡Oh qué lata, oh qué la canción! Orquesta Basura* (José Fernando López Rodríguez, 2014)
- *¿De qué están hechos tus sueños?* (Diego Bolaños, 2014)
- *¿Qué pasa con todo el alimento que se desperdicia en México?* (Alejandra Ballina Villaseñor, 2014)
- *2148* (Francisco García Guarneros, 2014)
- *Carga trasera* (Gabriela Chávez Alatorre, 2014)
- *Casita de barro* (Sin director en créditos, 2014)
- *Cena para pocos* (Nassos Vakalis, 2014)
- *Cicla y recicla* (Jacobo Moreno Flores, 2014)
- *Coadyuvar* (Rubén Zuriel Castro Molina, 2014)
- *Codex* (Fernando Sepúlveda, 2014)
- *Conciencia natural* (Itzel Miranda y Siggí Noé González, 2014)
- *Eco constructores Oaxaca* (Uriel López Salazar, 2014)
- *El poder está en tus manos* (Areli Castañeda Morales, 2014)
- *El último trapiche* (Gonzalo Juárez, 2014)
- *Equilibrio* (Arturo T. Hernández, 2014)
- *Era* (Mario Arturo Gordillo Loarca, 2014)
- *Fosca liebre* (Adriana Ronquillo y Victoria Karmin, 2014)
- *Gotitas* (Daniela Montaña, 2014)
- *Historia diaria* (Roberto Martínez Báez, 2014)
- *Hokuspokus* (Marco Sáenz, 2014)
- *Jerminación* (Paul Gómez López, 2014)
- *Juntos pero separados* (Alejandro Brito Balzaretto, 2014)
- *La contaminación no es un cuento, es una historia de terror* (Jetze Romero, 2014)
- *La máquina* (René David Reyes García, 2014)
- *La misma canción* (Ricardo Tostado Arévalo, 2014)
- *Las palabras mágicas* (Erick Ramírez Miguel, 2014)

- *Lata* (Luis Rodrigo Raudón Sánchez, 2014)
- *Los artilugios del Señor Tlacuache* (Tayde Vargas, 2014)
- *México pelágico* (Jerónimo Prieto, 2014)
- *Máquina de Papel* (Isaac Zuren, 2014)
- *Minero fui* (Edgar Omar Alejandro Gutiérrez Neri, 2014)
- *Náufrago* (Edson Castro García, 2014)
- *No es Basura* (Oscar Enrique Guerrero; 2014)
- *Nü* (Daniel Ulacia, 2014)
- *Orgánico: El Campo y la Ciudad* (Juan Pablo Rojas, 2014)
- *Paredes de Caucho* (Mónica Blumen, 2014)
- *PETer Plastik* (Arnold Abadie, 2014)
- *Pozo del jaguar* (Gerardo Reyna, 2014)
- *Re Si Dúo: Sol y Do* (Raúl Agapito Escutia Alonso, 2014)
- *Reconquista* (Juan Walle, 2014)
- *Superficial* (Alejandro Brito, 2014)
- *Temauki* (Aldo Plouganou, 2014)
- *Una gota* (Joss Sánchez, 2014)
- *Una historia de cavernícolas* (Daniel Ruiz Vargas, 2014)

2015 (110)

- *#salvalatierra* (Erick Daniel Virgen Carbajal, 2015)
- *¿Cómo se llamó la obra?* (Sergio Mariscal, 2015)
- *7 sabios* (Arnold Abadie, 2015)
- *A tiempo* (Luis Fernando Cacho Arce, 2015)
- *Aceite de cocina: De desecho a energía* (Snejina Latev, 2015)
- *Alborada* (Juan Manuel Erazo, 2015)
- *Antropogénico* (Jorge Alejandro Bito Balzaretto, 2015)
- *Atrapaluz* (Rodrigo Martínez, 2015)
- *Bajo el sol* (Edgar Olvera "Gary", 2015)
- *Bastó con un sueño* (Mónica Edith Velasco García, 2015)
- *B-Glitch* (Marco Antonio Garfias Herrera, 2015)
- *Bosques: aliados contra el cambio climático* (Manfred Meiners, 2015)
- *C.* (Adrián Regnier Chávez, 2015)
- *Canícula* (José Luis Alanis Martínez, 2015)
- *Cansado de esperar* (Natalia Pájaro, 2015)
- *Cielo abierto* (Iván Rodríguez, 2015)
- *Cielo despejado* (Erick Aarón Arguello Ramos, 2015)
- *Ciencia absurda* (Guillermo Palafox, 2015)
- *Comprando Celsius* (Miguel Angel Valdés Arenas, 2015)
- *Cosechadores de agua* (Roberto Olivares Ruíz, 2015)
- *Cuando todos se vayan en su nave espacial* (Ivonne Ramírez, 2015)

- *Cuetlaxochitl, historia de una melodía* (Luis Códice, 2015)
- *Descompresión* (Víctor Rejón Cruz y María Tzuc Dzib, 2015)
- *Efecto invernadero* (Diana Angélica Jiménez Dávila, 2015)
- *El buzo* (Esteban Arrangoiz, 2015)
- *El calor de la tierra* (Roberto Hernández González, 2015)
- *El derrumbe; impactos del cambio climático* (Alberto Torres, 2015)
- *El efecto invernadero* (Alejandro Brito Balzaretti, 2015)
- *El fin* (Eduardo Alejandro González González, 2015)
- *El milenario* (Raúl Fernando Colin Roque, 2015)
- *El tráiler de tu película* (Jheremayn Téllez, 2015)
- *El último jaguar* (Miguel Anaya Borja, 2015)
- *El último pájaro* (Azeneth Farah, 2015)
- *El viaje* (Christoph Müller, 2015)
- *El viraje de Jacinto* (Nower López, 2015)
- *Entre líneas* (Magali H. Espinosa, 2015)
- *Entre tule y agua* (Diego Fuentes Juárez, 2015)
- *Es una vez mi mundo* (Mayra Rivera y Natalia Plascencia, 2015)
- *Esferanza* (Aylin Arroyo Juárez, 2015)
- *Gardenia* (Germán Velasco, 2015)
- *Gira gira* (Francisco Daniel Cabrera Guzmán, 2015)
- *Homeostasis* (Pamela Velázquez, 2015)
- *Humanol plus* (Gabo Gedovius, 2015)
- *Indiferencia* (Ere Amor, 2015)
- *Isaías 1: 25* (María Conchita Díaz, 2015)
- *Isla Planeta* (Tonatiuh Moreno, 2015)
- *Islas en el cielo* (Luis Miguel García Jasso Juárez, 2015)
- *La casa más grande del mundo* (Ana V. Bojórquez, 2015)
- *La casa viva* (María José Arizti Bonilla, 2015)
- *La elección del cambio* (Paola Gómez y Gerardo Ramírez, 2015)
- *La historia de Santiago* (Roberto Gallegos Pérez, 2015)
- *La máquina* (Ren David Reyes Garca, 2015)
- *La mentira* (Sergio E. Avilés, 2015)
- *La piedra es real* (Alejandro Guzmán Aguado, 2015)
- *La raíz* (Juan Manuel Blendl Murguía, 2015)
- *La revolución de la cuchara* (Mauricio Bernádez, 2015)
- *La última* (Alba Sandoval Andrade, 2015)
- *La última señal* (Rubén Zuriel Castro Molina, 2015)
- *Las aventuras de Itzel y Sonia: en busca de los guardianes del agua* (Fernando Rivero, 2015)
- *Las pequeñas cosas* (Iñigo Eguren, 2015)
- *Las semillas de don Cipriano* (Axel Noguez, 2015)
- *Ligeramente tóxico* (Sara Oliveros López, 2015)

- *Llamada de emergencia* (Iker Acha Rubalcava, 2015)
- *Lo extraordinario* (Sofía Auza Sierra, 2015)
- *Los charros ya no floran* (Abraham Robert, 2015)
- *Los reyes de un pueblo que no existe* (Betzabé García, 2015)
- *Los últimos* (Alfonso Méndez Vargas, 2015)
- *Lotería* (Adolfo Leyva, 2015)
- *Madre Tierra* (Helio Nieto, 2015)
- *Mensaje animal* (Manfred Meiners, 2015)
- *México biodiverso: selva baja caducifolia* (Canal 49 Morelos, 2015)
- *Mi carro es un mosquito* (David Schneider, 2015)
- *Mi reflejo* (Daniel Ayala Larracilla, 2015)
- *Morelos líquido* (Mauricio Mendoza Flores, 2015)
- *Mover un río* (Alba Herrera Rivas, 2015)
- *Naturaleza muerta* (Daniel E. Chávez Ontiveros, 2015)
- *Nieve de limón* (Sergio Solís, 2015)
- *Ñuu Andaya, Mitlatongo* (Uriel López Salazar, 2015)
- *O2* (Santiago Aguirre, 2015)
- *Olas del cielo* (Gildardo Santoyo del Castillo, 2015)
- *Paradise* (David Rodríguez Jaramillo, 2015)
- *Paraíso* (David Rodríguez Jaramillo, 2015)
- *Pensar diferente* (Pablo A. Tonatiuh Álvarez Reyes, 2015)
- *Planeta ajeno* (Juan Walle, 2015)
- *Plantae* (Rafael Altamira, 2015)
- *Pregúntale a Lucho* (Luis Antonio Aguilar Orozco, 2015)
- *Renacer* (Nancy Arizpe, 2015)
- *REPSA* (José Miguel Lino, 2015)*
- *Retroceso* (Alberto Rosas Sierra, 2015)
- *Rojo* (Eduardo Antonio Contreras López, 2015)
- *San Francisco Oxtotilpan* (Juan Pablo Ortiz Tallavas, 2015)
- *Seed* (Javier Halley, 2015)
- *Semillas* (Gabriel Herrera, 2015)
- *Señor Crudo y el cambio climático* (Javier Ángeles, 2015)
- *Serendipia* (Perla Tatiana Peralta Viguerras, 2015)
- *Si los árboles pudieran...* (Josefina Mata Zetina, 2015)
- *Sigamos soñando* (Juan Pablo Guadarrama Orozco, 2015)
- *Split* (Luis Alberto Patiño Arellano, 2015)
- *Sunú* (Teresa Camou Guerrero, 2015)
- *Sureste cambiante* (Mario Braga Miranda, 2015)
- *Temperatura* (Romeo Alfredo De Paz Flores, 2015)
- *Tierra de nadie* (Ana Sofía Domínguez Zurutuza, 2015)
- *Tlalocan: paraíso del agua* (Andrés Pulido Esteva, 2015)
- *Todos podemos* (José Daniel Aviña Barrientos, 2015)

- *Transitorios* (Mónica Reyes Olvera, 2015)
- *Travesía* (Aranzazu Zamora Arceo, 2015)
- *Un mundo dividido en dos colores* (Gabriela Martínez Garza y Jon Ferlop, 2015)
- *V612* (Jhasua Medina Pineda, 2015)
- *Versus* (Fredy Sosa, 2015)
- *Wirikuta: La lucha por un legado* (Héctor Manuel Álvarez Jiménez, 2015)

2016 (137)

- *1 en 10* (Celsa Calderoni Reyes y Jorge Hasbun Hasbun , 2016)
- *Abejizate* (Víctor Luna Lomelí, 2016)
- *Almas del Mar Bermejo: En búsqueda de la vaquita marina* (Sean Bogle, 2016)
- *Amanecer* (Cesar Montes Figueroa, 2016)
- *Amorfus plantae* (Sociedad Fantasma, 2016)
- *Anastasia* (Ane Rodríguez y Lore Monteiro, 2016)
- *Antes que se tire la sal* (Natalia Armienta Oikawa, 2016)
- *Archipiélago* (Diego Antonio Acevedo Aguilar, 2016)
- *Atl Tlachinolli* (Alexander Hick, 2016)
- *Atoyac, agua que sueña* (Mariana Mastretta, 2016)
- *Aún hay tiempo* (Herzen Pereda, 2016)
- *Bailey* (Miguel Anaya Borja, 2016)
- *Brigadistas* (Carolina Corral Paredes, 2016)
- *Bzzz* (Anna Cetti y Güicho Núñez, 2016)
- *Cabeza verde* (José Espinosa Acevedo, 2016)
- *Cabo Pulmo. Una historia de éxito* (Tania Escobar, 2016)
- *Cachorro* (Oscar García Chávez, 2016)
- *Camino al andar* (Mario Arturo Gordillo Loarca, 2016)
- *Canto de la naturaleza* (Eduardo Benjamín Gutiérrez Múgica, 2016)
- *Cãsucka* (Dalia Huerta Cano e Iván Puig, 2016)
- *Chacahuita* (Juana Reyes, 2016)
- *Chankin* (Brenda Isabel Guillén Ventura, 2016)
- *Cirilo* (Mar Guerin, 2016)
- *Ciudad grande* (Diego Antonio Acevedo Aguilar, 2016)
- *Clara & Justina* (Jorge Mencos Guzmán, 2016)
- *Coatlícue* (Luis Hernández, 2016)
- *Cobá esperanza, una historia de sustentabilidad* (Fernando Colin Roque, 2016)
- *Collage* (Eduardo Altamirano, 2016)
- *Conexión sustentable* (Mariana Martínez Pinzón, 2016)
- *CONTRAFUEGO. Una mirada al combate y prevención de incendios en Baja California* (Carlos G. Simental Ramírez, 2016)
- *Costa Chica* (Nicolás Segovia, 2016)
- *De la tierra, la vida* (Andrea Palacio Juárez, 2016)

- *Derecho a la playa* (Jorge Díaz Sánchez, 2016)
- *Don Isidro - Una vida pastoreando* (Idzin Xaca Avedaño, 2016)
- *El artífice de las flores* (Daniel Alejandro Padilla Burr, 2016)
- *El dragón de los bosques* (Javier Eduardo Rodríguez Escobar, 2016)
- *El jardín de las delicias* (Alejandro García, 2016)
- *El juego* (Rafael José Altamira Carbajal, 2016)
- *El maíz en tiempos de guerra* (Alberto Cortés, 2016)
- *El meyolote* (Francesco Taboada Tabone, 2016)
- *El pescador* (Ernesto Arenas, 2016)
- *El remolino* (Laura Herrero, 2016)
- *El señor de las palomas* (Maly Victoria Díaz Domínguez, 2016)
- *El silencio del agua* (María Di Castro y Pedro Güereca Ga, 2016)
- *El sueño del Mara'akame* (Federico Cecchetti, 2016)
- *Elemento* (Nina Paola Marn Daz, 2016)
- *Ella es mía* (Alberto Rosas Sierra, 2016)
- *En nuestra boca* (Edson Castro, 2016)
- *Equilibrio – Desequilibrio (no hay tiempo)* (Daniel Ayala Larracilla, 2016)
- *Erosión* (Carlos Unterwood y Sergio Santiago, 2016)
- *Es personal* (Lorenza Manrique Mansour, 2016)
- *Escúchame* (Víctor Emmanuelle Muñiz Uribe, 2016)
- *Esperanza* (Fernando Colín Roque, 2016)
- *Esto es la naturaleza* (Pablo Antonio Tonatiuh Álvarez Reyes, 2016)
- *Esto podría suceder* (Beto Basilio, 2016)
- *Fénix* (Sylvie Castellanos, 2016)
- *Fertilidad de la tierra* (Lila Avilés Solís, 2016)
- *Gente de mar y viento* (Ingrid Eunice Fabián González, 2016)
- *Gigantes de Revillagigedo* (Eréndira Valle Padilla, 2016)
- *Guachimontones, los límites del hombre y la naturaleza* (Mayte Aguilar, 2016)
- *Guardianes* (Christian Alain Vázquez Carrasco, 2016)
- *Hazlo hábito* (María Fernanda Regalado Sánchez, 2016)
- *Hecatombe* (Ilse Azlin Pérez Bastida, 2016)
- *Helena* (Germán Raúl De Nova Castañeda, 2016)
- *Hombre gordo* (Astrid Alquicira Flores, 2016)
- *Homo demens* (Emanuel Andrés Toledo Moguel, 2016)
- *Homo faber* (Ana Sofía Domínguez Zurutuza, 2016)
- *Ibi* (Francisco Daniel Cabrera Guzmán, 2016)
- *Iniciativa Langer* (Jorge Hernán, 2016)
- *Juan Perros* (Rodrigo Ímaz, 2016)
- *Klave* (Rossina Guigui, 2016)
- *Kurucha Urapiti* (Humberto Nevraumont Silva "Robin", 2016)
- *La alacena de la tierra* (Gerardo Ramírez y Paola Gómez, 2016)
- *La batalla de las cacerolas* (Itandehuy Castañeda, 2016)

- *La casita ecológica* (Mario Orozco Fernández, 2016)
- *La esquina del mundo* (Mariano Rentería Garnica, 2016)
- *La fertilidad de la tierra* (Lila Avilés Solís, 2016)
- *La laguna* (Aaron Schock, 2016)
- *La secta de los insectos* (Pablo Calvillo, 2016)
- *La tortuga primordial* (Eduardo Quiroz, 2016)
- *Lima* (Regis Casillas, 2016)
- *Los árboles de Tere* (Efrén Del Rosal, 2016)
- *Los árboles no dejan ver el bosque* (Gastón Andrade Juárez, 2016)
- *Los colores del Quetzal* (Daniela Torres Grajales, 2016)
- *Los hijos del manglar* (Abraham Escobedo Salas, 2016)
- *Manglar* (Andrea Shameipsen Quintana Nevarez, 2016)
- *Mejor Vida* (Tayde Vargas, 2016)
- *Menú* (Carmen Nahayeli López Guerrero, 2016)
- *Mercenario* (José Gerardo Reyna Ramos, 2016)
- *Metamorfosis* (Adrián Arce, 2016)
- *México* (Enrique García Molina, 2016)
- *Mi resurgir* (Juan Francisco Aguilar Madariaga, 2016)
- *Mixcóatl* (Isaac Montecillo Veloz, 2016)
- *Nahui Ollin. Sol de movimiento* (Antonino Isordia, Carlos Armella, Gustavo M. Ballesté, Eleonora Isunza, Michelle Ibaven, Sergio Blanco y Teresa Camou, 2017)
- *Natura Art* (Josué Hernández de la Cruz, 2016)
- *Naturaleza infantil* (Rodrigo Beltrán Soria, 2016)
- *Nisado' Banni, Mar Profundo* (Uriel López Salazar, 2016)
- *No es juego* (José Daniel Aviña Barrientos, 2016)
- *Ollin 85* (Carlos Gamboa, 2016)
- *Pasos sustentables* (Héctor Silverio Torres Gámez, 2016)
- *Pesca* (P. Moco, 2016)
- *Pig-lution* (Guillermo Eduardo González Alfaro, 2016)
- *Planos* (Daniel Becerril, 2016)
- *Pozolli* (David Schneider, 2016)
- *Presa del Lirio* (Manfred Meiners, 2016)
- *Protocolo de rescate* (Andrea Alejandra Vallarta Barajas, 2016)
- *Quetzalli* (Pic-Vid Studios, 2016)
- *Radix* (Jacopo Fontana, 2016)
- *Reflexión* (Rodolfo Lionel Salinas Roca, 2016)
- *REPSA: Rescatemos nuestro hábitat* (Héctor Hachmeister Castro, 2016)
- *Restauración de la ensenada* (Alejandro Rivas Sánchez, 2016)
- *Resurrección* (Eugenio Polgovsky, 2016)
- *Ritmo natural* (Anais Velázquez Sánchez, 2016)
- *S.A.I.A.* (Guillermo Herrera y Rodrigo Herrera, 2016)
- *Semilla* (Javier Halley Morales Valdés, 2016)*

- *Semilla* (Indira Santos, 2016)*
- *Semilla verdadera* (Edgar Giovanni Olvera Olvera, 2016)
- *Semilleros de vida* (Roberto Clynes Lara, 2016)
- *Si corre o vuela... a la cazuela* (Salomón Morales Olvera, 2016)
- *Silenciosa* (Sofría Medrano, 2016)
- *Somos de la selva* (Eréndira Hernández García, 2016)
- *Somos ella* (Eduardo Diego Sánchez Rosales, 2016)
- *Sustentabili What?* (Mónica Blumen, 2016)
- *Tecuani, hombre jaguar* (Nelson Aldape, 2016)
- *Temporada de bichos* (Franco Pane Naranjo, 2016)
- *Temporada de pitayas* (Adriana Vázquez, 2016)
- *Temporal* (Andrea Natalia Arriaga Pájaro, 2016)
- *Territorio Interior* (Ussiel Madera Ferragut, 2016)
- *Through the Wall* (Tim Nackashi, 2016)
- *Todos ponen* (Astrid Alquicira Flores, 2016)
- *Un mar de esperanza* (Tania Escobar Orihuela, 2016)
- *U'Pixam Kax - El corazón de la selva* (Julio Silva Montealegre, 2016)
- *Urgente como agua en ebullición* (Lucía Artigas, 2016)
- *Usawa* (Adrián García Pascalín, 2016)
- *Voces del mar* (Daniela Patricia Paasch Adame, 2016)
- *Y si yo* (Jorge Corpi, 2016)
- *Ya'axché* (Karla Martínez Castillo, 2016)

2017 (126)

- *#AlimentaciónSustentableHoy* (Ricardo Rodríguez Arroyo, 2017)
- *¡Buen Provecho!* (Mario Arturo Gordillo Loarca, 2017)
- *¿Desperdicias?* (Víctor Emmanuelle Muñiz Uribe, 2017)
- *¿Qué es la alimentación sustentable?* (Tonatiuh Moreno, 2017)
- *Adentro y afuera* (Uri Yael López Ramírez, 2017)
- *Adomanía* (Mariana Lizet Sánchez González, 2017)
- *Alga de vida* (Manuel Alejandro De la Rosa Arriaga, 2017)
- *AlimentAcción* (Alejandro Cons y Adrián Arce, 2017)
- *All You Can Eat* (Manuel Pérez y Paulina Galindo, 2017)
- *Almas del Mar Bermejo* (Sean Bogle, 2017)
- *Alquimistas de la tierra* (Franco Pane Naranjo, 2017)
- *Alwua' tlakuali: Path towards sustainable food* (Pablo Melgoza Navarro, 2017)
- *Amaranto Huixcazhdhá* (Ramiro Ruiz Sánchez, 2017)
- *Antes de* (Luis Carlos Delgado Galván, 2017)
- *Archipiélago* (Diego Antonio Acevedo Aguilar, 2017)
- *Artemio* (Sandra Luz López Barroso, 2017)
- *Atl-Chipactli (Agua pura)* (Luis Enrique Cruz Trujillo, 2017)
- *Ayúdame a ayudar* (Tanya García Olavarrieta, 2017)

- *Basura rápida* (Rodrigo Domínguez López, 2017)
- *Bosque de niebla* (Mónica Álvarez Franco, 2017)
- *Biósfera 2.25 años después* (Tiahoga Ruge, 2017)
- *Buen provecho* (Pablo Pérez Lombardini, 2017)
- *Buena moringa abeja feliz* (Talit María José León Mantecón, 2017)
- *Cambia de canal* (Luis Borbón, 2017)
- *Campo* (Jorge Luis Hernández Rosas, 2017)
- *Cañadas* (Alan Morgado, 2017)
- *Casa de maíz* (Ana Lilia Hernández Escobar, 2017)
- *Chacahuita* (Juana Reyes Díaz, 2017)
- *Chinampa* (Rodolfo Lionel Salinas Roca, 2017)
- *Ciento ochenta kilos* (Juan Pablo Rojas, 2017)
- *Coamil* (Uri Espinosa Cueto, 2017)
- *Comedor rodante* (César Alfredo Merino Gómez, 2017)
- *Comiéndonos* (Ana Carolina Orozco López, 2017)
- *Con el Tiempo* (Nicole Vanden Broeck, 2017)
- *Cultiva ciudad, una historia de urbanismo agrario* (Isabel Cristina Fregoso Centeno, 2017)
- *Cultivando a lo chilango* (Benjamín Romero Aragón, 2017)
- *Damián* (Alex B. Balzaretto, 2017)
- *De familia* (Adrián Pallares, 2017)
- *De la tierra* (Jorge Carbajal López, 2017)
- *Del huerto a la cocina* (Roberto Acosta, 2017)
- *Desafortunadamente* (Idalia López Castañeda, 2017)
- *Descubrí* (Jorge Mencos Guzmán, 2017)
- *Desechos de unos tesoro de otros* (Enrique Mata, 2017)
- *Don't Wasty (No Desperdicias)* (Carlos Bernal Valle y Rodrigo Herrera Niembro, 2017)
- *Dr. Desperdicio* (Soulmate, René Olaf Pérez Durán, 2017)
- *El corazón de la chinampa* (Yoali Wright, 2017)
- *El mundo* (Jorge Enrique Pérez Flores, 2017)
- *El mundo que nutre* (Celsa Calderoni Reyes, 2017)
- *El origen del sabor* (Marcela Moreno González, 2017)
- *El reflejo del mamífero* (Flavia Martínez, 2017)
- *El taco Mazahua, entre el oro verde y la monarca* (Juan Pablo Ortiz Tallavas, 2017)
- *El tecolote* (Jaime Rogel Román, 2017)
- *El viaje* (Jorge Ledezma, 2017)
- *El viejo y la isla* (Paul Coronel, 2017)
- *En 1 minuto* (Roger Gómez, 2017)
- *Epítome de un microcosmos* (Guillermina García Ávila, 2017)
- *Esperanza* (Virgilio De Mier Castro, 2017)
- *Exceso* (Paola Gómez y Gerardo Ramírez, 2017)

- *Felsine* (Francisco Daniel Cabrera Guzmán, 2017)
- *Fooder* (Javier Halley, 2017)
- *Germán* (Rubén Delgado Roque, 2017)
- *Hábitos sustentables* (Daniel Galileo Álvarez, 2017)
- *Hairat* (Jessica Beshir, 2017)
- *Historias de pescadores: Bahía Magdalena* (Alejandro Rivas Sánchez, 2017)
- *Hombre y alimento* (Gerardo Niavez, 2017)
- *Huitzitzilin* (Emilio Téllez, 2017)
- *Imperfecciones* (Rodrigo Herrera Rojas, 2017)
- *Inevitable* (Arnold Abadie, 2017)
- *Inopia* (Juan Pablo Arroyo García, 2017)
- *Jager* (Manuel Ortiz Hunger, 2017)
- *Joaquín, el pequeño tomate* (Elisa Alejandra Real Novo, 2017)
- *La ciudad hundida* (Axel Noguez, 2017)
- *La comida del pasado: Un mockumental del futuro* (Diego Iván Villafuerte Posadas, 2017)
- *La manzana* (Juan Alejandro Méndez González, 2017)
- *La Querencia Cooperativa* (Rafael Barragán Horn, 2017)
- *La renuncia* (Carlos Soto Tommasi, 2017)
- *Las fresas también lloran* (Miriam Masso, 2017)
- *Las Hayas* (Fernando Sabaiz, 2017)
- *Llámalo por su nombre* (Christ Matamoros , 2017)
- *Lo que importa es lo de adentro* (Eduardo Altamirano, 2017)
- *Lo que queda* (Daniel Campos, 2017)
- *Los hijos del maíz* (Tania Vianey Huereca López, 2017)
- *Manos a la huerta* (Federico Pardo López, 2017)
- *Manos a la tierra* (Erick Ulises Moncayo Aldana, 2017)
- *Máquina* (Juan Daniel González Trujillo, 2017)
- *Melocotón* (Germán De Nova Castañeda, 2017)
- *Memo* (Alejandro Torres Kennedy, 2017)
- *Micorrizas* (Agustín Lira Díaz, 2017)
- *Mili* (Juan Carlos Meza Gómez, 2017)
- *Moravilla* (Rodrigo Cuadriello Garza, 2017)
- *Morelos salvaje* (Mauricio Mendoza Flores, 2017)
- *Nahui Ollin, Sol de movimiento* (Carlos Armella, 2017)
- *Niños conscientes* (Alejandro Parra, 2017)
- *No solo es comida* (Daniel Becerril Rodríguez, 2017)
- *No todo es basura* (Alberto Martínez, 2017)
- *Nos vamos juntos* (Gustavo Pontón, 2017)
- *Octubre otra vez* (Sofía Auza Sierra, 2017)
- *Oportunidad* (Sebastián Guigui, 2017)
- *Piensa* (Humberto Muñoz, 2017)

- *Pizzas Anam* (Daniel Vota Echávarri, 2017)
- *Por el futuro* (Hari Sinn, 2017)
- *Prejuicios* (Alex B. Balzaretti, 2017)
- *Quílitl, la comida que olvidamos* (Jorge Daniel Piña Rupit, 2017)
- *Rancho 314: cultivar, compartir y respetar* (Uriel López Salazar, 2017)
- *Recolectando un mundo mejor* (Juan Barrera Ruiz y Ana Mary Ramos, 2017)
- *Recuperado el Paraíso* (José Arteaga y Rafael Camacho, 2017)
- *REPSA* (Xavier Rodríguez Treviño, 2017)*
- *Revolución silenciosa* (Cecilia Vargas y Jonjo Harrington, 2017)
- *Rompiendo esquemas* (Matt Anderson, 2017)
- *Rush Hour* (Luciana Kaplan, 2017)
- *Sembrar en casa es posible* (Regís Casillas Martínez, 2017)
- *Semilla* (Ernesto Alejandro Villegas Salazar, 2017)*
- *Semilla* (José Martín Perruccio, 2017)*
- *Servicio a domicilio* (Evelyn Marlene Chávez González, 2017)
- *Sigue siendo comida* (Ismael Villaseñor Valencia, 2017)
- *Somos lo que comemos* (José Antonio Takano Yamashiro, 2017)
- *Sphere of Life* (Rodolfo Juárez Olvera, 2017)
- *Sr. Green* (Mario Orozco, 2017)
- *Sustentando vida las manos que nos alimentan* (Pedro Damián Arenas Norman, 2017)
- *Ticho* (Adriana Ronquillo, 2017)
- *Todos somos tierra* (Esteban Meléndez, 2017)
- *Toma la decisión... consume productos de la región* (Orlando Alvarado Galván, 2017)
- *Tormentero* (Rubén Imaz Castro, 2017)
- *Transmisión* (Diego Romero Avilés, 2017)
- *Tuligtic* (Geovanny Mota Ruíz, 2017)
- *Una pequeña, gran idea* (Alex B. Balzaretti, 2017)

2018 (43)

- *#PedaleaPorTuVIDA* (Paola Gómez y Gerardo Ramírez, 2018)
- *5 buenas razones para compartir tu coche (#HazPool)* (Sarquiz García Kuthy, 2018)
- *9400 Kilómetros* (Jorge Alberto Beltrán Requena, 2018)
- *A patín* (Andrea Sánchez, Tamara Cruz, Valeria Anaya, Andrea Esponda)
- *Abril, y la isla del tiburón ballena* (Isabel Cárdenas Cortés, 2018)
- *Alter-Eco* (Adolfo Díaz, 2018)
- *ÁNI* (David Rodríguez Jaramillo y Miryam Igreind Medina Martínez, 2018)
- *Café y Avena* (Marcelino Calzada, 2018)
- *Cambio de modelo* (Idary Aguilar Alarcón, Gilberto Martínez Aguilar y Francisco Montoya López, 2018)
- *Camila* (Héctor Torres, Alejandro Muñoz y Andrés Vogel, 2018)

- *Cholula: El pueblo ciclista* (Rodrigo Vive y Pablo Luna, 2018)
- *Ciudades Humanas* (Juan Pablo Rojas, 2018)
- *Colectivo Insolente* (Jorge Alejandro Farías López, 2018)
- *Conjugándonos* (Diana Angélica Ramírez Hernández, 2018)
- *Crónica de una ciudad* (Cristóbal González Camarena, 2018)
- *Cuatro Ciénegas* (David Jaramillo, 2018)
- *DCBC* (Montserrat Mateos Rodríguez, 2018)
- *De camino al futuro con Sujeto X* (Fernanda Muñoz Niembro, 2018)
- *El ahora* (Janett Solís, 2018)
- *El arca en ruedas* (Juan Barreda Ruiz y Ana Mary Ramos, 2018)
- *El hada de la cleta* (Gerardo Merino, 2018)
- *Excusas* (Alex B. Balzaretto, 2018)
- *Heroes with no cloak* (Tania Huereca, 2018)
- *Juntos* (Edson Castro, 2018)
- *La bicicleta en la CDMX a 200 años de su existencia* (Tiahoga Ruge, 2018)
- *Locomovil* (Adrián Acosta García, 2018)
- *Los privilegiados (The privileged)* (Inés Alveano Aguerreberre, 2018)
- *Mad Era* (Rodrigo Beltrán Soria, 2018)
- *Manos de metate* (Eugenia Varela y Bruno Varela, 2018)
- *Manual para educar a papá* (David Sanchez, 2018)
- *Mr. Guapérismo presenta* (Rodolfo Lionel Salinas Roca, 2018)
- *Mujeres en tránsito* (Carlos Rodríguez Aristizábal, 2018)
- *No te pases de la raya* (Greta Garrett, 2018)
- *Oasis* (Carolina Nevarez, Patricia Ortiz y Claudia Becerril, 2018)
- *Oxitocity* (Camilla Uboldi, 2018)
- *The Bridge* (Rafael Cámara, 2018)
- *The Journey of the Oil (El viaje del aceite)* (Marco Eduardo Casillas Jácquez, 2018)
- *The Juggler* (Iuri Moreno, 2018)
- *Un nuevo camino* (Istán Guzmán, 2018)
- *Unguy* (Eduardo Altamirano, 2018)
- *Uno de cada cinco* (Juan Antonio Bobadilla Plata y Santiago Peralta Weckmann, 2018)
- *Video animado movilidad sustentable* (Wladimir Palacios Haro, 2018)
- *What If...? (Y si primero...?)* (José Samuel Oseguera Martínez, 2018)

2019

- *Titixe* (Tania Hernández Velasco, 2019)
- *La cuenca de los ríos de piedra* (Pablo Nieto, 2019)

*Títulos homónimo(s) o similares pero adjudicados a directores distintos, lo que pudiera deberse, en algunos casos, a errores en las bases de datos consultadas.

ANEXO II. SOMBRA VERDE

a) Ficha técnica

***Sombra verde* (México, 1954, 85 min.)**

Director: Roberto Gavaldón. Guion: Luis Alcoriza, Rafael García Travesi, Roberto Gavaldón y José Revueltas basados en una novela de Ramiro Torres Septién. F en B/N: Alex Phillips.

Música: Antonio Díaz Conde. Edición: Gloria Schoemann. Con: Ricardo Montalbán (Federico Gascón), Ariadna Welter (Yáscara), Víctor Parra (Don Ignacio Santos), Jorge Martínez de Hoyos (Pedro González). Productor: Guillermo Calderón, Pedro A. Calderón.

b) Argumento


Sombra verde narra la historia de Federico, un ingeniero de la capital que viaja a la selva veracruzana comisionado por una compañía de productos químicos para buscar barbasco, planta cuya raíz es útil para sintetizar cortisona. Federico llega a Papantla durante las celebraciones de *Corpus Christi* y ve danzar a los voladores de Papantla. Se dirige a la agencia forestal para solicitar ayuda pero no encuentra al agente, entonces, le pide a Anselmo, capitán de los voladores, que sea su guía, pero éste rehúsa por tener el compromiso de danzar los siguientes días. Otro lugareño, de nombre Pedro, se ofrece a guiar a Federico en su expedición por la selva y éste acepta. Pedro consigue caballos y hace los preparativos para el viaje. Antes de adentrarse definitivamente en la selva hacen una parada en la tienda de un pueblo, donde Federico comienza a gestionar con el dueño la instalación de una planta moladora de barbasco. Finalmente los hombres se internan en la selva, pero pronto el guía pierde el camino. Cuando Federico descubre que están extraviados, la desesperación comienza a invadirlo. Durante una discusión, Pedro salva a

Federico de ser mordido por una serpiente. Continúan perdidos durante días, pero una noche un puma los acecha y en la confusión Pedro es mordido por una serpiente y muere. Federico se lleva consigo el cadáver de Pedro, pero avanza en círculos sin encontrar cómo salir de la selva. Justo cuando Federico pierde toda esperanza de salir con vida de tal trance, encuentra un lugar habitado. Para acceder a ese sitio debe cruzar un puente colgante, pero cuando se encuentra a la mitad de éste un hombre corta las cuerdas que lo sostienen. Federico cae al río y es arrastrado por la corriente hacia una cascada. Con dificultades logra llegar a la orilla, donde se desmaya. Cuando despierta se encuentra en una cabaña bajo el cuidado y la vigilancia de Máximo y Bernabé, subordinados del hombre que quiso matarlo, Ignacio Santos, quien le advierte que, en cuanto esté curada la pierna que se lastimó, debe abandonar "El Paraíso", como llaman a ese lugar escondido en medio de la selva. La hija de Santos, Yáscara, se enamora de Federico, le pide que se quede con ella y se olvide de su esposa. Federico se enamora también de Yáscara y cuando Santos se entera corre a Federico. Para impedir que éste último abandone El Paraíso Yáscara mata todos los caballos. Al enterarse de esto, Santos la golpea, pero Federico se interpone. Entonces se desata una pelea entre Santos y Federico, que termina cuando Yáscara logra separarlos. Santos se emborracha y le pide perdón a Yáscara por haberla tenido aislada en El Paraíso todos esos años. Entonces, Santos se va al monte y Federico lo sigue hasta una tumba. Santos le confiesa que es la tumba de su esposa, a quien asesinó tras descubrir que le era infiel con un piloto al que Ignacio había ayudado después de que su avión se estrellara en El Paraíso. Además, Santos le cuenta que Máximo fue quien mató al piloto cuando éste intentaba huir. Un destacamento militar se aproxima a El Paraíso, Santos cree




que vienen buscándolo a él y decide entregarse para pagar sus crímenes, pero los soldados llegan preguntando por Federico, a quien buscan para llevarlo de vuelta con su esposa que está esperándolo en Papantla. Al escuchar esto Yáscara huye al lago y Federico va a buscarla. Ella le ruega que no se vaya, pero él le explica que debe regresar a sus compromisos. Desesperada, Yáscara se va corriendo a la cascada. Cuando la joven está a punto de arrojarle por la caída de agua, recuerda lo que su padre le ha dicho: si Federico te quiere volverá. Federico se despide desde lejos de Yáscara, quien lo ve alejarse de El Paraíso.




c) *Decoupage* narrativo por secuencia




Tabla 1.1. Versión resumida del *decoupage* narrativo por secuencias de la película *Sombra verde*.




ACTOS	SECUENCIA	NARRACIÓN	FOTOGRAMA CLAVE
Créditos	1	Créditos. Recorrido de la cámara por la selva	




Acto I	2	<p>Las primeras planas de varios periódicos anuncian el descubrimiento de que la raíz del barbasco, abundante en el sureste mexicano, sirve para la producción de una nueva droga: la cortisona.</p>	
	3	<p>Una compañía de productos químicos asigna al ingeniero Federico la tarea de ir a la selva veracruzana en busca del barbasco. Le piden iniciar los preparativos para establecer una planta moledora en Veracruz y hacer los arreglos para transportar la planta desde la selva.</p>	
	4	<p>Federico llega a Papantla en medio de las fiestas populares de Corpus Christi. Conoce al lugareño Pedro, quien le carga las maletas. Busca al agente forestal, pero no lo encuentra en sus oficinas. Federico espera a que acabe la danza de los voladores de Papantla para hablar con el capitán de los danzantes, pues le han dicho que él podría ser su guía.</p>	




5	<p>El capitán de los voladores, Anselmo, se niega a ser guía de Federico, por estar comprometido a volar durante las fiestas. Pedro le ofrece a Federico ser su guía y Federico acepta.</p>	
6	<p>Hechos los preparativos para el viaje, los dos hombres se disponen a emprender el viaje. Pedro se despide de su esposa e hijos y los dos hombres parten a caballo.</p>	
7	<p>Los expedicionarios pasan por la zona arqueológica de Tajín y se internan por primera vez en la selva.</p>	


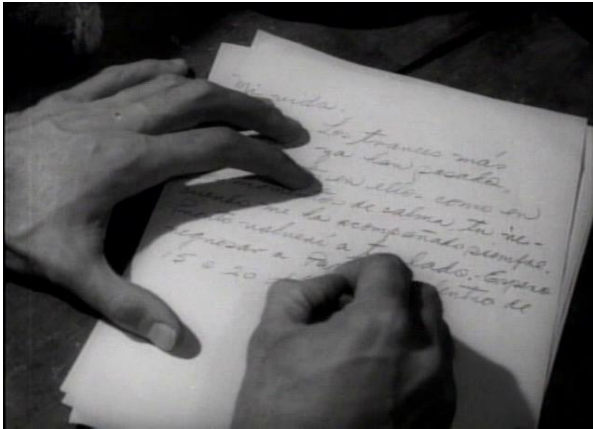

8	<p>Pedro y Federico llegan a un Pueblo. Uno de los lugareños, cuya tienda ostenta el rótulo "La Fe" ofrece a Federico su ayuda para instalar la planta moledora en ese lugar.</p>	
9	<p>Federico va al telégrafo, desde donde envía un telegrama a su esposa, Patricia.</p>	
10	<p>Pedro y Federico se internan definitivamente en la selva. Cabalgan por horas entre los árboles y Pedro le advierte que deben apresurarse antes de que caiga la noche.</p>	




11	<p>Al día siguiente, Pedro le confiesa a Federico que están perdidos. Hay un enfrentamiento verbal entre ambos. Finalmente deciden continuar el viaje, dejando que los caballos los guíen a algún poblado.</p>	
12	<p>Agotados de tanto caminar encuentran finalmente una charca y beben de su agua estancada.</p>	
13	<p>Pedro sigue sin encontrar un camino que los saque de la selva. Se ofrece a quitarle las garrapatas a Federico. Federico le reclama por no saber el camino, lo humilla y pateá. Pedro lo enfrenta y se abalanza sobre él machete en mano. Federico cree que Pedro quiere matarlo, pero Pedro le muestra que sólo ha evitado que lo mordiera una serpiente.</p>	




14	<p>Acampan por la noche, pero la angustia comienza a invadirlos. Hablan sobre la selva y sus peligros. Descubren que los acecha un puma.</p> <p>Pedro saca su machete para defenderse del animal, pero es mordido por una serpiente. Aunque Federico intenta salvarle la vida succionando el veneno de la pierna, Pedro termina muriendo.</p>	
15	<p>Federico intenta cavar una tumba para enterrar a Pedro, pero fracasa.</p> <p>Piensa por un momento en abandonar el cuerpo de Pedro, pero rectifica, lo amarra al caballo y sigue su camino por la selva.</p>	
16	<p>Se desata una terrible tormenta. Los relámpagos caen sobre los árboles, incendiándolos. Federico deambula toda la noche bajo la lluvia, llevando el cadáver de Pedro en uno de los caballos.</p>	


	17	<p>Después de caminar largas horas, Federico se da cuenta de que ha estado caminando en círculos. Los zopilotes comienzan a sobrevolar el cuerpo de Pedro. Federico los ahuyenta, disparando al aire. Completamente desesperanzado Federico se deja caer de agotamiento. Entonces cree escuchar los ladridos de un perro. Siguiendo el sonido, encuentra un río caudaloso y un puente para cruzarlo. Cuando Federico intenta pasar, un hombre (Ignacio Santos) corta las cuerdas del puente con un machete. Federico cae al río y es arrastrado por la corriente. Los caballos caen por una gran cascada y Federico se salva de morir al alcanzar la orilla. Se desmaya sobre las rocas.</p>	
Acto II	18	<p>Federico despierta en una choza, atado a una cama. Dos hombres (Máximo y Bernabé) le entablillan la pierna. Santos entra en la cabaña a supervisar la curación. Federico se desmaya.</p>	
	19	<p>Federico recupera la consciencia y se da cuenta que alguien lo observa a escondidas. Federico reclama a su cuidador, Máximo, y le pide ver a Santos. Cuando Máximo está a punto de golpearlo, aparece por la puerta una joven (Yáscara) que se lo impide. Después de esto, Yáscara se va corriendo.</p>	

20	<p>Máximo y Bernabé llegan con una camilla para trasladar a Federico. Entra Santos a la choza y Federico intenta abalanzarse sobre él, pero no logra incorporarse porque está amarrado. Santos le confiesa que intento matarlo, pero le dice que ahora lo llevará a su casa para curarlo, porque así lo quiere su hija Yáscara.</p>	
21	<p>Federico llega en camilla a una cabaña más grande. Santos le revisa la pierna, le notifica que acabará de sanar en 15 ó 20 días y que entonces podrá reunirse con su esposa en Papantla. Santos le sugiere a Federico que le escriba una carta a su esposa avisándole de su regreso. El hombre deja a Federico al cuidado del joven Bernabé y ve a su hija lavando la ropa del forastero en el río. Le prohíbe que hable con el recién llegado y le advierte que el forastero se irá lo antes posible.</p>	
22	<p>Federico comienza a escribir la carta a su esposa, pero lo interrumpe la joven Yáscara que llega para bañarlo. Federico se niega, pero le permite que le lave la cabeza. Yáscara le pide que se quede y le cuenta que ella lo sacó del río. Yáscara se va cuando le avisan que su padre la está buscando.</p>	

23	<p>Santos comienza la reparación del puente. Yáscara le lleva un espejo a Federico, quien se está bañando en el lago. La joven se sienta sobre un tocón que sale del agua y lo ve rasurarse. Yáscara le pregunta por su esposa y él le enseña su foto. Yáscara le pide que se olvide de su esposa y se quede con ella en El Paraíso. Mientras hablan Yáscara moldea con arcilla una figura de hombre y otra de mujer. Cuando Federico termina de rasurarse ella se zambulle en el agua. (CORTE DE CENSURA: Yáscara emerge de las aguas y le dice que ha dejado el retrato de su esposa en el fondo del lago) Yáscara le muestra a Federico las figuras de arcilla diciéndole que se trata de ellos dos. (CORTE CENSURA. Yáscara junta las figuras de arcilla) Federico la besa. Se abrazan. Yáscara se aleja de Federico nadando.</p>	
24	<p>Por la noche, Federico intenta retomar la escritura de la carta a su esposa, pero no lo logra.</p>	
25	<p>Santos y sus hombres continúan la reparación del puente. Federico le ofrece su ayuda, pero Santos lo rechaza y le hace prometer que se irá de El Paraíso sin decirle nada a Yáscara, pues ella se está enamorando de él.</p>	

Acto III	26	<p>Yáscara le explica a Federico la relación entre hombres y mujeres a través de analogías con la planta de la vainilla y algunos animales. Yáscara le confiesa a Federico que lo quiere y que sería terrible perderlo. Entonces, Yáscara encuentra una jaula con pájaros, que Bernabé ha capturado. Al intentar liberar a una de las aves se da cuenta que ésta no vuela porque tiene un ala rota. Federico besa apasionadamente a Yáscara y ella al apretar el puño mata al ave sin querer. La joven llora al darse cuenta de que lo ha hecho. Entonces cava un pequeño hoyo en la tierra para donde pone al animal muerto.</p>	
Acto IV	27	<p>Yáscara le explica a Federico que las noches de luna llena su padre se va al monte a estar solo. También le advierte que si su padre se opone a sus relaciones, ella se matará. El padre la escucha y la enfrenta diciéndole que el forastero tiene que irse. Federico le comunica a Santos que ama a Yáscara y éste lo expulsa de El Paraíso.</p>	
Acto IV	28	<p>Aparecen muertos los caballos con que Federico saldría de El Paraíso. Máximo culpa a Federico de haberlos matado, pero Yáscara confiesa que fue ella. Su padre la abofetea y Federico la defiende. Los hombres se enganchan en una pelea. Yáscara consigue separarlos y protege a Federico.</p>	

29	<p>Santos se emborracha y le pide perdón a Yáscara por haber sido egoísta y mantenerla aislada de todo.</p>	
30	<p>Federico ve a Santos alejarse y decide seguirlo al monte, donde descubre su secreto: en la montaña está enterrada Irene, la que fuera esposa de Santos. Ignacio le cuenta a Federico que el padre de Irene se opuso a sus relaciones y el robó un dinero para huir con ella. Después descubrió que Irene lo engañaba con un piloto que se había accidentado en la zona y al que Ignacio había ayudado. Santos también confiesa que Máximo mató al amante de Irene y que después se levantaron en armas contra el caciquismo de la región.</p>	
31	<p>Un destacamento militar se aproxima al Paraíso. Ignacio piensa que van a llevarlo preso. Santos se despide de Yáscara, pero los militares anuncian que vienen en busca de Federico. Al escuchar esto Yáscara huye al lago y tira las dos figuras de arcilla al agua. Federico la alcanza para explicarle que debe regresar a su mundo, con su esposa. Ella le ruega que se quede, pero él se niega a pesar de que le confiesa que la quiere. Yáscara, llorando, se aleja rumbo a la cascada.</p>	

	32	<p>Federico se despide de todos y le agradece a Santos. Federico se aleja siguiendo al destacamento. Cuando Yáscara está a punto de arrojarse a la cascada, se detiene al recordar lo que su padre le dijo: "Yáscara, déjalo que se vaya, pero si te quiere de veras volverá. Qué regrese a su mundo, que viva otra vez el ambiente que siempre ha vivido. Si descubre que todo aquello es una mentira volverá a tu lado. Tenlo por seguro. Y ese sí será amor de verdad. Entonces lo recibiremos con los brazos abiertos." Desde lejos Federico se despide de ella y Yáscara le corresponde desde lo alto de la cascada.</p>	
--	----	--	--

d) *Decoupage* narrativo por planos (Ver)

e) *Decoupage* por planos microanálisis de secuencias

- Secuencia 1
- Secuencia 2
- Secuencia 3
- Secuencia 23
- Secuencia 33

ANEXO III. VIENTO NEGRO

a) Ficha técnica

Viento negro (México, 1965, 127 min.)




Director: Servando González. Guion: Rafael García Travesi y Servando González con base en la novela "El muro y la trocha" de Mario Martini. F en B/N: Agustín Jiménez y Alex Phillips. Música: Gustavo César Carrión. Edición: Jorge Busto. Con: David Reynoso (Manuel Iglesias), José Elías Moreno (Lorenzo Montes), Enrique Lizalde (Jorge Iglesias), Jorge Martínez de Hoyos (Ulalio), Fernando Luján (Ingeniero Julio), Rodolfo Landa (Ingeniero Fernández), Eleazar García "Chelelo" (Picuy), Enrique Aguilar (Ingeniero Antonio López).




Productor: César Santos Galindo




b) Argumento




Viento negro narra la historia de Manuel Iglesias, un hombre con estudios truncos en ingeniería que es nombrado jefe de cuadrillas de la División Sur de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas para las obras de tendido de vía de la línea ferroviaria Sonora-Baja California. Manuel debe enfrentarse a las inclemencias del desierto y a los vicios de los trabajadores del riel para lograr atravesar el Desierto de Altar. Un grupo de hombres encargados de determinar el trazo de la línea ferroviaria, entre los que se encuentra el hijo de Manuel, muere en el desierto al intentar cumplir con su misión. La información que deja el hijo de Manuel en su bitácora permite concluir las obras. Manuel toma bajo su cuidado a un niño indígena huérfano y juntos se suben al tren que finalmente logra cruzar el desierto.




c) *Decoupage* narrativo por secuencias




ACTOS	SECUENCIA	NARRACIÓN	FOTOGRAMA CLAVE
Acto I	1	<p>Manuel Iglesias amenaza al desierto con partirlo en dos. Se muestran los créditos sobre las imágenes de distintos animales desérticos. Manuel avanza por un campamento abandonado a orillas de un tendido de vías inconcluso. Anochece.</p>	
	2	<p>Manuel es nombrado Primer Jefe de Cuadrillas de la División Sur para la construcción de la línea la línea ferroviaria Sonora - Baja California.</p>	
	3	<p>La madre del hijo de Manuel le impide despedirse de él antes de que parta rumbo a Sonora.</p>	




ACTO II	4	<p>Manuel recluta a un grupo de indios Yaquis, Tohono O'otham ("Pimas y Pápagos") y Yoremes ("Mayos") para trabajar en la construcción de la línea ferroviaria.</p>	
	5	<p>Manuel llega al campamento Sur SCOP. El ingeniero Fernández le presenta a Pablo Penagos, al guía Nabor Camargo y al soldador Javier Santana "El Pequeño" y al jefe de estadaleros Picuy. Manuel detiene una pelea entre los indios y los choferes y pone el orden entre todos los trabajadores.</p>	
	6	<p>Manuel coordina los trabajos del tendido de la vía.</p>	




7	<p>El indio Ulalio llega al campamento para pedir trabajo. Mal aconsejado por "El pequeño", Ulalio llama a Manuel "Mayor" y este lo golpea, porque el apodo es una metonimia de "el mayor hijo de la chingada". Manuel le da el trabajo a Ulalio.</p>	
8	<p>Llega al campamento un hombre conocido como El Griego, quien instala en una barraca el salón de baile y prostíbulo "El Oasis".</p>	
9	<p>Llega al campamento Lorenzo Montes, viejo amigo de Manuel Iglesias y jefe de los trabajadores de maquinaria pesada.</p>	




10	<p>Los trabajadores bautizan la maquinaria y celebran en el "El Oasis", donde Lorenzo se reencuentra con la prostituta "La Venada".</p>	
11	<p>Llega la chancra con material para continuar el tendido, pero la locomotora patina por que se le chorrean los frenos. La máquina descarrila, Manuel logra bajar la presión de la máquina y los trabajadores logran apuntalarla. Las plataformas comienzan a voltearse y un riel cae sobre Tata Lupe, padrino del pequeño niño indígena Juanjo. Un trabajador desconocido evita que las plataformas se volteen cortando la muela, pero al hacerlo pierde los dedos.</p>	
12	<p>Lorenzo logra que Manuel tome bajo su cuidado al pequeño Juanjo, ahijado del herido Tata Lupe.</p>	



13	<p>Los trabajos en el campamento continúan.</p>	
14	<p>Llegan al campamento los ingenieros Julio, Antonio López, Carlos Jiménez y Jorge Iglesias Lamadrid, este último, hijo de Manuel.</p>	
15	<p>Jorge espera a su padre al costado de las vías para comunicarle que se incorporará a los trabajos de la división, pero Manuel lo trata hoscamente y duda de su hombría para desempeñarse en esas labores.</p>	

16	<p>El Griego busca a Manuel para contarle que uno de los trabajadores lleva tres días en "El Oasis". Manuel descubre que se trata de Ulalio, quien fue quien perdió los dedos al desenganchar las plataformas de la locomotora descarrilada.</p>	
17	<p>Jorge visita a Manuel en su barraca para entregarle su tesis, pero Manuel sigue tratándolo secamente. Discuten.</p>	
18	<p>Lorenzo y "El Pequeño" pelean por la venada en "El Oasis". Manuel corre a "La Venada", pero Lorenzo lo impide porque planea casarse con ella. Después, Lorenzo encuentra a "La Venada" con Jiménez y lo amenaza de muerte. Jiménez huye adentrándose en el desierto.</p>	

	19	<p>Durante los trabajos nocturnos se desata el viento negro (tormenta de arena). Manuel coordina a los trabajadores para que protejan la vía. Jorge intenta impedir que los trabajadores se queden ciegos por trabajar en esas condiciones, pero Manuel lo golpea. "El pequeño" se niega a colaborar y Manuel pelea con él para imponerse y lo quema con su soplete. Lorenzo le reclama a Manuel que haya golpeado a Jorge.</p>	
	20	<p>Lorenzo, borracho, busca a Manuel en su barraca para reclamarle su actitud con Jorge. Juanjo presencia todo.</p>	
ACTO III	21	<p>Julio, Antonio, Jorge, Picuy y Lorenzo son asignados a la patrulla de trazo que calculará el tendido de vía que conectará con el trazo de la división que avanza desde el norte. Jorge se ve impedido de unirse a la patrulla porque su madre solicitó al Ingeniero Fernández que no lo enviara a ninguna misión arriesgada. A pesar de ello, Manuel autoriza que Jorge vaya y le entrega una carta de su madre para que la analice.</p>	

22	<p>La patrulla de trazo se interna en el desierto. Jorge lee la carta de su madre y comprende que por vanidad desprecia a su padre por ser obrero y no un profesionista titulado.</p>	
23	<p>La patrulla comienza los trabajos de medición para el trazo. El Ingeniero López llama al campamento para saber si su esposa ya ha tenido al bebé que espera. La patrulla para los trabajos al mediodía para comer.</p>	
24	<p>Al atardecer la patrulla instala el campamento para pasar la noche. Charlan sobre sus preocupaciones y motivaciones.</p>	

25	<p>Continúan los trabajos de medición antes de lo planeado. Jorge propone continuar unas horas más.</p>	
26	<p>La camioneta se incendia porque un par de binoculares concentran la luz del sol en la tapicería. La camioneta estalla debido a los tanques con gasolina que lleva. Se destruyen la radio y se pierden los víveres y el agua. Jorge propone continuar hacia el campamento norte que está más cerca que el sur.</p>	
27	<p>Los cinco hombres comienzan a caminar por el desierto, pero los sorprende el viento negro. El agua comienza a escasear. Julio tiene un ataque de pánico. Deciden caminar también de noche.</p>	

28	<p>Al no poderse comunicar por radio con la patrulla de trazo, el Ingeniero Fernández le ordena a Manuel que organice una brigada de rescate. Manuel solicita voluntarios y sale la brigada a peinar el desierto.</p>	
29	<p>Los cinco hombres de la patrulla encuentran arbustos y duermen a su sombra. Julio queda ciego por el sol y creyendo que los demás lo abandonaron dispara el arma de Lorenzo y después se suicida. Una bala perdida hiere a Picuy, que finalmente muere. Los demás continúan, pero Antonio muere poco después. La brigada de rescate avanza y encuentra la camioneta incendiada. Se desata el viento negro. Lorenzo muere durante la noche. Jorge continúa, pero cuando la brigada de rescate finalmente lo encuentra está ya muerto. Manuel encuentra la bitácora donde Jorge apuntó para él las medidas para cortar el trazo de la vía.</p>	

ACTO IV	30	<p>Los trabajadores del campamento celebran el encuentro de trenes de la división del norte y del sur. Manuel se aparta de todos y al recordar que no tiene más razones para vivir decide internarse en el desierto y morir. Juanjo lo sigue para impedirlo y Manuel, conmovido, desiste. Ambos regresan y se suben al tren ya en marcha aparecen los nombres de los trabajadores que perdieron la vida en la construcción de la vía.</p>	
---------	----	---	--

d) *Découpage* narrativo por planos (Ver)

e) *Découpage* por planos microanálisis de secuencias

- Secuencia 1
- Secuencia 26
- Secuencia 29

ANEXO IV. EL CAMBIO

a) Ficha técnica

El cambio (México, 1974, 127 min.)

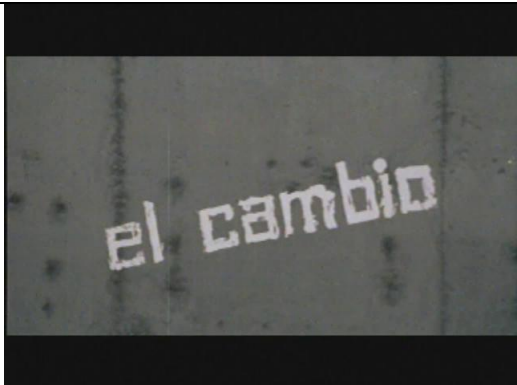

Director: Alfredo Joskowicz. Guion: Alfredo Joskowicz y Luis Carreón con base en el argumento de Leobardo López Arretché y Alfredo Joskowicz. F en C: Luc Toni Kuhn. Adaptación musical: Julio Estrada. Edición: Ramón Aupart. Con: Héctor Bonilla (Alfredo), Sergio Jiménez (Jorge), Ofelia Medina (Tania), Sofía Joskowicz (Luisa), Alfredo Rosas (don José), Héctor Andremar (Federico Alcocer del Valle), Sergio Olhovich (el de la rotativa) y León Singer (don Berna). Producción: Guillermo Díaz Palafox.




b) Argumento




Dos jóvenes artistas ciudadanos, Alfredo y Jorge, deciden abandonar la contaminada y ruidosa ciudad para ir a vivir a la playa. En la playa descubren que el agua está siendo contaminada por los desechos de una fábrica. El ingeniero Alcocer del Valle, en contubernio con don José el ayudante del presidente municipal decide aumentar el número de ductos para el drenaje de desechos de la fábrica. Tania y Luisa, parejas de Alfredo y Jorge, los alcanzan en la playa. El ingeniero y don José acuerdan ofrecer una fiesta para congraciarse con los habitantes del pueblo. Las dos parejas siguen sus vidas en la playa hasta que Luisa enferma a causa de la contaminación y deben internarla en un dispensario. Tania se queda con ella pero Jorge y Alfredo regresan al pueblo donde descubren que su choza ha sido derribada para construir la nueva colonia obrera para trabajadores de la fábrica. Alfredo y Jorge llenan cubetas con desechos de la fábrica y se la


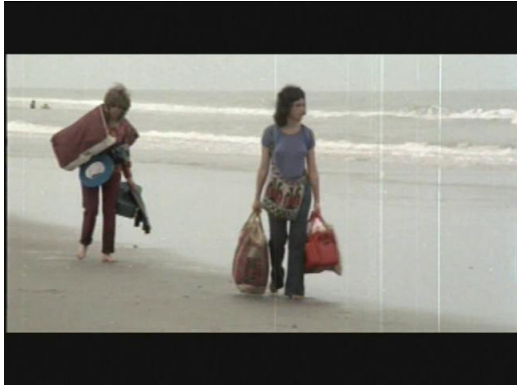

arrojan a la cara al ingeniero mientras da un discurso en la fiesta. La policía persigue a los jóvenes hasta la playa, donde los acribilla.




c) Decoupage narrativo por secuencias




ACTOS	SECUENCIA	NARRACIÓN	FOTOGRAMA CLAVE
ACTO I	1	Créditos iniciales	
	2	<p>Alfredo, fotógrafo, y Jorge, pintor, viven en la ciudad con sus fábricas contaminantes, su tráfico congestionado y sus estridentes lugares. Alfredo toma fotografías de las zonas barriales hasta que unos jóvenes le quitan su cámara y lo golpean. Mientras tanto Alfredo recorre en su vocho la ciudad para llegar a la rotativa donde intenta colocar sus diseños pero es rechazado. Alfredo recorre en camión y después a pie las calles de la ciudad. En una tienda de cámaras fotográficas contempla los aparadores. Jorge intenta vender un cuadro en un restaurante pero también es rechazado. Desde la ventana de su departamento Jorge contempla la ciudad: sus chacuacos humeantes y los autos que van y vienen en por las vías rápidas.</p>	

	3	<p>Jorge y Alfredo salen del cine y entran a una cantina a tomar una cerveza. Comentan entre sí que están hartos de la ciudad y Alfredo propone que se vayan a vivir a la playa. Jorge acepta.</p>	
ACTO II	4	<p>En la playa Jorge y Alfredo nadan desnudos en el mar hasta que se dan cuenta que hay una sustancia negra que los cubre. Sin saber de qué sustancia se trata, los jóvenes deciden construir una cabaña en un lugar de la costa aún más apartado.</p>	
	5	<p>El ingeniero Alcocer del Valle, representante de una fábrica recientemente instalada en la región, se reúne con el licenciado José, ayudante del presidente municipal. Discuten sobre las obras de la nueva colonia obrera y el ingeniero plantea la necesidad de colocar nuevos ductos de drenaje para los desechos de la fábrica. Don José le advierte al ingeniero que eso representará más problemas con los pescadores que ya se quejan de que los desechos están afectando la pesca, pero el ingeniero se empeña en que los nuevos ductos son necesarios y finalmente se arregla con el licenciado para que se permita su instalación.</p>	

6	<p>Jorge y Alfredo construyen una cabaña en la playa. Hablan sobre sus parejas, Luisa y Tania, que se reunirán con ellos en breve. Jorge planta un coco en la arena mientras habla de las posibilidades de criar hijos en ese lugar.</p>	
7	<p>Jorge y Alfredo van al pueblo para hacer unas compras. El tendero les explica que la sustancia en el agua son los desechos de la fábrica y les habla del ingeniero Alcocer del Valle y de don José.</p>	
8	<p>En su camino a la cabaña Jorge y Alfredo se topan con un grupo de pescadores que se burlan de ellos por su pelo largo y barbas largas. La pesca es mala.</p>	

ACTO III	9	<p>Tania y Luisa viajan en camión rumbo a Tecolutla. En el pueblo recorren algunos puestos en que se venden artesanías.</p>	
	10	<p>Jorge y Alfredo se cortan la barba y el pelo. Tania y Luisa caminan hasta la cabaña donde no encuentran a sus parejas, quienes llegan posteriormente. Alfredo y Jorge muestran la cabaña a las mujeres y luego comen con ellas en la playa junto a la fogata.</p>	
	11	<p>En un billar, el ingeniero Alcocer del Valle y don José acuerdan organizar una fiesta con motivo del inicio de la construcción de la colonia obrera y para congraciarse con la gente del pueblo.</p>	

	12	<p>Los jóvenes continúan con la vida cotidiana en la playa: recogen madera, limpian el terreno, lavan los trastes, asean la cabaña y pescan. Alfredo y Tania hacen el amor mientras Luisa y Jorge exploran la torre de una construcción abandonada.</p>	
ACTO IV	13	<p>Luisa comienza a sentirse mal durante la noche. Por la mañana la llevan al pueblo pero como en ese lugar no hay farmacia ni hospital, deben llevarla a un dispensario. Tania se queda con ella, quien parece que se ha enfermado debido a la contaminación, mientras Alfredo y Jorge regresan al pueblo por su ropa.</p>	
	14	<p>Al llegar al pueblo Jorge y Alfredo se enteran de la fiesta popular. En la playa descubren un <i>bulldozer</i> derrumbando su cabaña.</p>	

15	<p>Alfredo y Jorge llenan cubetas con los desechos de la fábrica y los arrojan a la cara del ingeniero Alcocer del Valle cuando se encuentra dando un discurso en la fiesta. La gente del pueblo se ríe del ingeniero. Jorge y Alfredo huyen. El ingeniero ordena a la policía que persigan a los jóvenes.</p>	
16	<p>Alfredo y Jorge huyen hacia la playa. La policía los busca por el pueblo y los alcanza en la playa.</p>	
17	<p>La policía asesina a Alfredo y luego a Jorge. Sus cuerpos quedan abandonados en la playa.</p>	

	18	Créditos finales	
--	----	------------------	--

d) *Découpage* narrativo por planos (Ver)

e) *Découpage* por planos microanálisis de secuencias

- Secuencia 1
- Secuencia 2
- Secuencia 4
- Secuencia 17

ÍNDICE DE PELÍCULAS CITADAS

1

13 pueblos en defensa del aire, el agua y la tierra, 138

A

A propósito del humo, la contaminación y esas cosas, 134, 371
abejas (The bees / Abejas asesinas), Las, 131, 132, 370
Adán y Eva, 109, 110, 111
Afuera de Tulancingo, 68
agua potable en la ciudad de México, El, 71
aguas del mal, Las, 135, 371
Aires y los aguafiestas de Tejalpa, Los, 137
ajolote mexicano, El, 75
Al filo de los machetes, 65, 66
Al son de la marimba, 7, 67
alacrán, El, 75
Alamar, 107, 374
Allá en el Rancho Grande, 64, 65, 126
Allá en el trópico, 126
Alma Grande (El yaqui justiciero), 88
Alma Grande en el desierto, 85
año de la peste, El, 113, 114, 115
Aquí, allá, en todas partes, 288, 289, 290, 332
Arañas infernales, 77, 87
Artemio, 140, 398
Así es mi tierra, 62
ataque de los pájaros (Birds of Prey / Beaks The Movie), La, 133
Atrévete. Lugar Benito Juárez Lachatao, Oaxaca, 136
Aúndar Anapu, 65
Aventura al centro de la Tierra, 72, 77, 78, 85, 86, 128
aventuras de Itzel y Sonia en busca de los guardianes del agua, Las, 140
Axolote, 143, 144, 389
Azul intangible, 107, 387

B

Bacalar, 106, 143, 144, 378
Bajo el cielo de México, 64, 127
Bamba, 111
barón del terror, El, 87
Barú, el hombre de la selva, 85, 89, 127
Basurero tóxico en territorio Pápago, 138, 373
bello durmiente, El, 79, 80, 86, 97, 119
Biósfera 2, 25 años después, 107
Blue Demon contra los cerebros infernales, 87
Buscadores de perlas, 71

C

cambio, El, iv, v, 17, 18, 22, 120, 123, 130, 131, 279, 280, 283, 284, 285, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 349, 355, 369, 433
Canaima (El Dios del mal), 7, 79, 158
Canoa, 68, 72, 128
Caperucita Roja, La, 77
Capitán Mantarraya, El, 7
Cartas marcadas, 61
Cascabel, 128
castillo de los monstruos (Noche de terror), El, 86
Cazador de tiburones, 102

Ch

Chabelo y Pepito contra los monstruos, 87
Chac, dios de la lluvia, 107, 123
Chanoc. Aventuras de mar y selva, 102, 104
Chapote (Historia de petróleo, derroche y mugre), 131, 132, 370
Chichonal, El, 77

C

Ciclón (Cyclone), 78
cinco halcones, Los, 65, 66
Ciudad rural, 143, 378
Colmillos, el hombre lobo, 87
Con la música por dentro, 92
conquistador de la Luna, El, 88
Convirtiendo el desierto en campo florido, 111
Corrida de toros, 102
Cosecha de agua, 136, 372, 385
Crepúsculo, 78, 79, 91, 93, 94
cuatro milpas Las, 64
cuatro milpas, Las, 127
cuatrocientos golpes, Los, 294, 295, 296, 324, 325
Cuidado con el amor, 99

D

de abajo, Los, 217
De qué color es el viento, 217
Defender los bosques
La lucha de los campesinos ecologistas de Guerrero, 138
Del can can al mambo, 52, 112
Del rancho a la capital, 67
Delirio tropical, 126
Deseada, 82, 83, 84

Después de la tormenta, 79, 126
Días difíciles, 133, 280, 370
diosa de Tahití, La, 126
Doña Bárbara, 89
Dos tipos de cuidado, 60, 61
Dueña y señora, 211

E

Ecología, 138, 371, 372
Ecología y grupos étnicos, 134, 371
edad de piedra, La, 86, 115, 116
elegido, El, 217
Embrujo antillano, 126
En el país de los pies ligeros (Niño rarámuri), 132, 370
En este pueblo no hay ladrones, 128
En la palma de tu mano, 73, 75, 89
En un claroscuro de la luna, 136, 139, 372
Erosión, 131, 370, 395
Eskimal, 143, 144, 380
explotación del maguey, La, 71
extraño en la escalera, Un, 79

F

Flor de durazno (Emilio Gómez Muriel, 1970), 126
Flor de durazno (Miguel Zacarías, 1945), 126
Flor silvestre, 90, 126
Fogón de barro sin humo. ¡Una alternativa para reducir el consumo de leña!, 138, 372
Fosca liebre, 143, 389, 391
Fuego en el mar, 70, 78

G

Gente de mar y viento, 107, 395
Gigantes de piedra, 111
grandes aguas, Las, 52, 53, 70, 111
Graniceros, 107
Guadalajara pues, 62
Guia Toó. Montaña poderosa, 136, 371

H

H₂Omx, 14, 143, 144
halcón solitario, El, 127
hermanos Del Hierro, Los, 68
hijos de Rancho Grande, Los, 127
hombre de los hongos, El, 107
hombre y la bestia, El, 87, 89
horripilante bestia humana, La, 87
Hoy no circula, 134, 137, 371
Huicholes y plaguicidas, 135, 136, 371

I

inundación de Guanajuato, La, 76
invasión de zombies atómicos, La, 132

Irrigación en México, 111
isla de las mujeres, La, 79, 115, 126
isla de los dinosaurios, La, 128
isla de Rarotonga, La, 84
Isla Encantada (Robinson Crusoe y Viernes en la Isla Encantada), La, 81, 87, 115, 116

J

jaguar. Señor de las selvas mayas, El, 106, 373
Jalisco nunca pierde, 60
jardín botánico, El, 75
Jardín en el mar, 143, 382
jinete solitario, El, 65
justicia del gavilán vengador, La, 127

K

Kalimán en el siniestro mundo de Humanón, 87
Katy, la oruga, 106
Keiko en peligro, 134, 371

L

ladrón de cadáveres, El, 73
Lago de Chapultepec, 68
Laguna de dos tiempos, 133, 370
Lazamiento de un caballo salvaje, 102
ley del gavilán, La, 127
Ligeramente tóxico, 143, 393
loba, La, 89
lobo solitario, El, 127
Luchando por el petróleo, 70

M

maestra con ángel, Una, 106, 135, 137, 371
Maguey, 106, 375
Maíz transgénico, 136, 372
Maldita ciudad (Un drama cómico), 67
manglar, El, 138, 372
Marea suave, 134, 371
Marejada, 96
María Candelaria, 90, 127
María del mar, 81, 126, 380
Mariana, Mariana, 112
Me he de comer esa tuna, 60
México forestal, 70
México pelágico, 106
Mighty Jungle (La ciudad sagrada), The, 77
Milusos, El, 67
Momia Azteca, La, 87
monstruo de los volcanes, El, 86, 89
monstruo resucitado (Doctor Crimen), El, 73, 87, 89
Morelos, 137, 372, 374, 393, 400
Mover un río, 143, 393
mujer murciélago, La, 73
mujer que yo perdí, La, 85

mujeres pantera, *Las*, 89
mundo salvaje de Barú, *El*, 85, 127
Museo del Desierto
"Rocas y minerales", 136

N

Nafragio, 106
nave de los monstruos, *La*, 87
niño y el tiburón, *El*, 105
No hay lugar lejano, 140, 388
Nobleza ranchera, 64, 126

O

olvidados, *Los*, 13, 113, 357
oreja rajada y el potrillo colorado (*Sangre de campeón/
Oreja rajada*), *El*, 105

P

Paisaje en el río Atoyac, 68
Paisajes y bellezas de México, 68
pájaros, *Los*, 133
Palenque sangriento, 102
parcela, *La*, 64
Patricio, 132, 370
Patsecuaru
El lugar de la negrura, 137
pecado de Adán y Eva, *El*, 7, 101
Pelea de gallos, 102
pequeño proscrito (*The Little Outlaw*), *El*, 106
Petróleo (¡*La sangre del mundo!*), 70, 71
potro salvaje, *El*, 105
Primero soy mexicano, 62
Pueblerina, 23, 62, 63, 90, 91, 97, 127
Pueblo y lago de Xochimilco, 68
Pueblos unidos, 138, 374

Q

Qué hombre tan sin embargo, 9

R

Rarotonga, 89
rebelión de los colgados, *La*, 71, 98
rebozo de Soledad, *El*, 96
Recuperado el Paraíso, 140, 400
Redes, 98, 290, 291, 293, 294, 327, 328, 375
reina del trópico, *La*, 126
rencor de la tierra (*Prueba de Dios*), *El*, 65
REPSA, 144, 393, 397, 400
Rescatemos nuestro hábitat, 144
retorno del Berrendo, *El*, 136
rey de los gorilas (*El simio blanco*), *El*, 87, 115
Rey del Tomate, *El*, 81, 100
Río Escondido, 52, 53, 65, 79, 96

Robinson Crusoe (*Adventures of Robinson Crusoe*), 87
Rosa Blanca, 70, 98
rosa de Xochimilco, *La*, 126
rosa del Caribe, *La*, 126
Rush Hour, 140, 400

S

salvajes, *Los*, 81, 86, 351
Santo contra la hija de Frankenstein, 87
Santo contra las mujeres vampiro, 89
Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein, 73
Santo y Blue Demon contra los monstruos, 73, 87
Seis días para morir, 96
selva de fuego, *La*, 71, 78, 126, 157
señor de los cuatro costados, *El*, 135, 371
Sleep Dealer, 65, 113
Sol y sombra, 102
solterones, *Los*, 7
Sombra verde, iv, v, 17, 22, 120, 123, 159, 162, 163, 164, 165, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 204, 205, 207, 208, 209, 226, 238, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 403, 405
Soy charro de levita, 63
Sunú, 140, 394
supervivientes de los Andes, *Los*, 77
Susana, carne o demonio, 89

T

Tania, la bella salvaje, 126
Tejiendo mar y viento. *La vida de una familia Ikood*, 133, 370
tercera palabra, *La*, 80, 85, 92, 93, 97, 105
terrible gigante de las nieves, *El*, 85
terribles efectos del temblor de tierra ocurrido en México el pasado 7 del mes de junio, *Los*, 76
tesoro de la Isla de Pinos, *El*, 127
Tiburoneros, 115, 165
Tiempo de morir, 68, 128
Tierra de pasiones, 126
tierra prometida? (*Dulce esperanza*), *¿La*, 66, 67, 113, 114
Tigre, 78
tigre enmascarado, *El*, 127
Tin Tan, el hombre mono (*El tesoro del rey Salomón*), 88
Tintansón Cruzoe, 87, 89
Tintorera!, i, 102
Tizoc (*Amor indio*), 88
Todos somos agua. *Atztzililtli*
Petición de lluvias, 107
Tohuí, el pequeño panda de Chapultepec, 105
Tormenta en la cumbre, 126
Toros, amor y gloria, 102
Trágico terremoto en México (*Furia terrenal*), 77

tres García, Los, 60
Tu basura es mi riqueza, 136, 372
Tuxtlas, riqueza natural, Los, 136, 371

U

último jaguar, El, 143, 392
último túnel, El, 70
Utopía 7, 113, 135, 137, 279, 371

V

Valle de México, 131, 370
Venus de fuego, La, 126
Viento negro, iv, v, 9, 17, 22, 120, 123, 212, 215, 216, 217, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 244, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 276, 277, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 419
Vistas aéreas de las distintas fases de la erupción del Popocatepetl, 75
Voces de la selva, 138, 373

Voces del monte. Experiencias comunitarias para el manejo sustentable de los bosques, 137, 372
Vox clamantis in deserto, 106
vuelo de las mariposas, El, 143, 388

W

Wakan Tanka. El gran espíritu permanente y estable, 138, 139, 372

X

Xateros, 107

Y

Y Dios la llamó Tierra, 23, 90, 98, 99, 100, 119
Y el río sigue corriendo, 142, 376
Yanco, 216
Yanko, el guardián de la selva, 127

Z

Zindy, el niño de los pantanos, 87, 89
Zonga, el ángel diabólico, 84, 126