

El mito del retorno al Paraíso como oposición al desarrollo modernizador mexicano de mediados del siglo XX en *Sombra verde* (Roberto Gavaldón, 1954)

Rocío González de Arce Arzave
Universidad Autónoma Metropolitana,
Xochimilco

Resumen

El presente estudio propone una lectura ecocrítica de la cinta *Sombra verde* (Roberto Gavaldón, 1954), basada en su análisis narrativo e intertextual y en el microanálisis de algunas de sus secuencias clave. Dicha lectura sostiene que, teniendo como architexto el viaje utópico del héroe y como hipotexto el “Purgatorio” dantesco de la *Divina Comedia*, *Sombra verde* plantea, a partir de la translocación del protagonista de la Ciudad de México a la selva veracruzana, una crítica al modelo de desarrollo modernizador, urbanizador e industrializador, de carácter antropocéntrico, impulsado por el Estado mexicano durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, modelo al que la película contrapropone una ecoutopía edénica no capitalista y pre-industrial. Este estudio plantea que es precisamente a partir de la revisión del mito del retorno al Paraíso, que la película construye su oposición a la modernidad prometida por los gobiernos posrevolucionarios.

Palabras clave: ecocrítica fílmica, ecoutopía edénica, *Sombra verde*, anti-utopía modernizadora, *Divina Comedia*.

Abstract

The present study puts forward an ecocritical reading of the film *Sombra verde* (Roberto Gavaldón, 1954), based on its narrative and intertextual analysis and on the microanalysis of some of its key sequences. Such reading maintains that, having as an architext the utopian journey of the hero and as a hypotext the Dantesque *Purgatory* of the *Divine Comedy*, *Sombra verde* proposes, through the translocation of its protagonist from Mexico City to the jungle in Veracruz, a critique of the modernizing, urbanizing and industrializing development model, of anthropocentric nature, driven by the Mexican state during the forties and fifties of the twentieth century, model to which the film counterproposes a non-capitalist and pre-industrial Edenic ecotopy. This study states that it is precisely through the revision of the return-to-Paradise myth that the film constructs its opposition to the modernity promised by the Mexican post-revolutionary governments.

Keywords: film ecocritics, Edenic ecotopy, *Sombra verde*, modernizing anti-utopy, *Divine Comedy*

Introducción

Este estudio propone una lectura ecocrítica de la película *Sombra verde*, en el marco de los llamados estudios ecofilmicos, ámbito disciplinar apenas emergente en México. El objetivo de este capítulo es el de responder a la pregunta: ¿De qué manera *Sombra verde* (Roberto Gavaldón, 1954) utiliza el mito del retorno al Paraíso como un recurso que permite configurar un discurso de oposición a las políticas del desarrollo modernizador mexicano de mediados del siglo XX? Para dar respuesta a tal cuestión es necesario recurrir al análisis cinematográfico para establecer cuáles son los imaginarios de la naturaleza que cristalizan en *Sombra verde* y de qué manera estos imaginarios de la naturaleza expresan distintas visiones utópicas y posturas éticas de la sociedad mexicana frente al entorno.

Siguiendo la propuesta metodológica de la glosemática narrativa de Zavala (2016), se realizó el análisis interpretativo intertextual y subtextual de la película, pero a partir de su análisis textual (microanálisis de secuencias) (Zunzunegui, 1996) y contextual. Se llevó a cabo la (re)interpretación del filme en términos de subtextos (en este caso de imaginarios sociales) mediante un círculo hermenéutico (Thompson, 2002), que va del análisis del contexto de la película al propio texto fílmico, y de ahí a sus relaciones intertextuales con otros textos, para acercarse, 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.

De este modo, el texto que se presenta a continuación 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 (género cinematográfico); 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.

Contexto de producción y recepción

A principios de la década de los cincuenta, la industria cinematográfica mexicana comenzó un largo proceso de declive. Muchos son los factores que contribuyeron a dicho declive: desde la pérdida del apoyo norteamericano a la industria de nuestro país cuando, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos decidió recuperar su hegemonía continental en materia de producción cinematográfica (Peredo Castro, 2011), hasta el advenimiento de la televisión, que comenzó transmisiones regulares en 1950 y pronto significó una fuerte competencia para el cine, cuyas ganancias en taquilla rápidamente se vinieron a pique (García Riera, 2002: 184).

Aunque el cine buscó mantenerse competitivo ofreciendo más películas a color, en formatos espectaculares de pantalla ancha y

con desnudos femeninos “estáticos”¹ que eran inconcebibles en las transmisiones televisivas (García Riera, 2002: 190), 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” (Agustín, 2007: 136). 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 (García Riera, 2002: 190).

A decir de Peredo Castro (2016), 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” (340).

Fue en este contexto 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 entonces Distrito Federal (Monumento a la Revolución, Edificio de la Secretaría de Recursos Hidráulicos en la Glorieta de Colón, Torre Latinoamericana) y en el estado de Veracruz (Papantla, Tajín, Los Tuxtlas, Catemaco y El Salto de Eyipantla) (Peredo Castro *et al.*, 2015: 376-377) (figura 1).

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 ese mismo año (Amador *et al.*, 2011). En taquilla, el filme gozó del favor del público, por lo que se mantuvo durante seis semanas en cartelera (Amador *et al.*, 2011), posiblemente, en buena medida por el interés que suscitó que, por segunda vez en la historia del cine mexicano, los pechos de la protagonista (Ariadna Welter) traslucieran a través de su ropa mojada (García Riera, 2002: 190).

1 De acuerdo con García Riera, “se quería compensar el pecado del desnudo con la virtud de la inmovilidad: al moralismo le gustan las mujeres” (García Riera, 2002: 190).

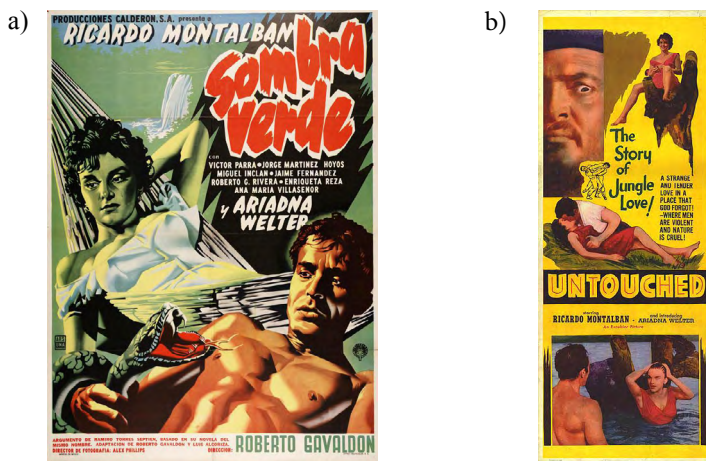


Figura 1. Materiales publicitarios de *Sombra verde*. a) Cartel publicitario para México de *Sombra verde*, ilustración de Josep Renau. b) Publicidad para la película *Sombra verde* en Estados Unidos, donde se le tituló *Untouched* (*Intocado/a*). En esta publicidad, la cinta se promovía como una historia de amor extraño y tierno en un lugar olvidado por Dios, donde los hombres son violentos y la naturaleza, cruel.

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 coactuación masculina (Jorge Martínez de Hoyos). La película obtuvo la estatuilla en las dos últimas categorías (De la Vega Alfaro, 2005: 59).

Roberto Gavaldón, responsable de la dirección de la cinta, se convirtió, según García Riera, 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 (García Riera, 2002: 190). 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” (Mino Gracia, 2001: 57). 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 espejismo (Peredo Castro, 2016: 339). 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 Revueltas (De la Vega Alfaro, 2005: 60), 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 la estructura narrativa y la idea de que el “aprimamiento 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” (Mino Gracia, 2001: 193 y 194).

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 proyecto (Ruiz Abreu, 2014), 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” (De la Vega Alfaro, 2005: 59), pero ya como director, en cintas como *Tiburoneros* (1962).

Mino Gracia (2007 y 2011) plantea que el cine de Gavaldón oscila entre dos polos temáticos opuestos: el urbano y el rural. 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, así como de las posturas éticas y visiones utópicas con que estos imaginarios se relacionan.

Análisis narrativo, intertextual y genológico

El argumento del filme puede resumirse como sigue:² 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 de 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 poblado. Federico se enamora de Yáscara pero Santos le exige que se 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 arrojarle 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. Un análisis de los marcadores sonoros, la estructura narrativa, la cadencia dramática y las transiciones entre planos permitió

2 La sinopsis se redactó con base en García Riera (1993: 209-211) y Viñas (2005: 478).

definir algunas de las disolvensias cruzadas como marcadores de inicio y fin de secuencias. Esto arrojó una estructura narrativa integrada por 33 secuencias. Por otra parte, se establecieron las disolvensias a negros como marcadores de inicio y fin de acto. Esto posibilitó proponer que la narración de la película se organiza en cuatro actos (ver tabla 2).

a) Análisis narrativo intertextual: el hipotexto

Como se muestra en la tabla 1, 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 casi nueve, el de la selva menos de 23 minutos y el de Paraíso poco más de 50 minutos. En términos intertextuales, ¿a qué hipotexto³ 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 subrayadas en el argumento de la película. *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* tiene 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 2). Como se observa en la tabla 1, 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 2 muestra gráficamente las correlaciones expresadas en la tabla 1.

3 De acuerdo con Zavala (1996: 9), Genette plantea que el hipertexto es el texto cuyo contenido o estructura está relacionado con un texto anterior.

<i>Sombra verde</i> (Roberto Gavaldón, 1954)			<i>Divina Comedia</i> (Dante Alighieri, 1307)		
Locación	Código de tiempo	Duración en pantalla (minutos y segundos)	Lugar	Canto	Núm. 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

Tabla 1. Propuesta de correlación entre las locaciones de *Sombra verde* y algunos lugares de la *Divina Comedia*.

Pero, ¿qué evidencias resultantes del análisis narrativo de la película permiten apoyar esta hipótesis? En primer término, que *Sombra verde* esté compuesta por 33 secuencias, mismo número de cantos que integran la cántica del Purgatorio.⁴ 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 3). Simbólicamente, el palo del Volador puede considerarse un *axis mundi* (eje del mundo) (Jáuregui, 2013: 36), que como la montaña del purgatorio en la obra

4 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.

de Dante, constituye el punto de conexión entre el cielo y la tierra en que convergen todos los puntos cardinales.

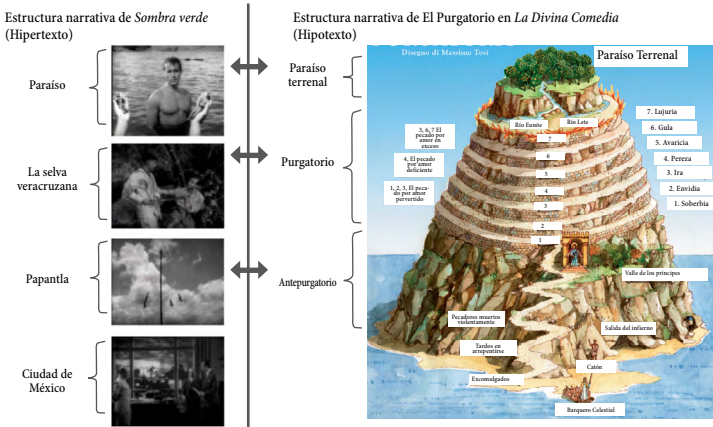


Figura 2. Correlación de la estructura narrativa de *Sombra verde* (hipertexto) con la estructura de El Purgatorio de la *Divina comedia* (hipotexto) (*Sombra verde*. Producciones Calderón S.A, 1954).



Figura 3. El ritual del Volador en fotogramas de *Sombra verde* (Producciones Calderón S.A, 1954).

Lo que es más, Jáuregui (2013) apunta que el descenso ritual de los danzantes alrededor de este eje reproduce “el movimiento antihorario⁵ que caracteriza la dinámica del cosmograma aborígen y, de esta manera, [los danzantes] reactualizan la creación del mundo terrestre sobre las aguas originales” (36). Este regreso a las condiciones

5 Consideramos que más que antohorario, el giro es contrahorario.

originarias del mundo se corresponde, pues, con el regreso al Paraíso de la tradición cristiana que estructura narrativamente la película. Además, 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 Zennaro (en los comentarios a Aligheri, 1922: 31), 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. ¿Será posible entonces que, en el contexto mexicano de los años cincuenta, el viaje por la selva en *Sombra verde* constituya una crítica a la conducción de la sociedad mexicana por parte del Estado y de la Iglesia?, ¿funciona la selva de *Sombra verde* como una alegoría social y política del México de los años cincuenta? El análisis narrativo de la película parece sugerirlo, y con ello nos confiere un marco interpretativo de los imaginarios de la naturaleza que cristalizan en la película, al plantear su sintonía con el pensamiento alegórico medieval. Esto quiere decir que la naturaleza en *Sombra verde* funciona como alegoría, pero ¿alegoría de qué?

Revisando 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” (en los comentarios a Aligheri, 1922: 31) 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 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. ¿A qué tentaciones ha sucumbido la Iglesia?

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” (Mino Gracia, 2011: 26). De modo que a lo que *Sombra verde* parece apuntar es al fracaso de la Iglesia católica como guía moral y espiritual de la sociedad mexicana de aquel entonces. De hecho, la película cuestiona constantemente, a través de la figura inocente, desinhibida y libre de prejuicios de Yáscara, la moral conservadora apuntalada por el catolicismo e imperante en aquellos años en México. Por otra parte, la crítica al Estado y, en especial al capitalismo modernizador impulsado por este, parece estar también presente en el filme, como se verá más adelante a partir del microanálisis de algunas secuencias.

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 4a). 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 4b).

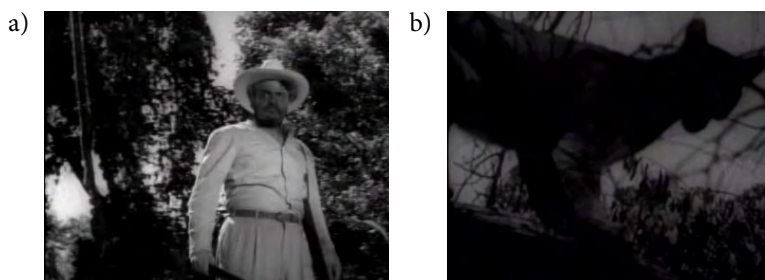


Figura 4. Algunos elementos intertextuales entre *Sombra verde* y la *Divina Comedia*.

- a) Fotograma de *Sombra verde* en el que aparece Santos empuñando su machete para cortar el puente colgante e impedirle a Federico llegar al 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* (*Sombra verde*. Producciones Calderón S.A., 1954).

Además, así como para internarse en el Paraíso Terrenal dantesco es preciso cruzar el río que lo bordea, uno de cuyos brazos recibe el nombre de Eunoe (cuyas aguas hacen recordar las cosas buenas), mientras que el otro se conoce como 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.

Así pues, si en términos intertextuales el Purgatorio de la *Divina Comedia* es el hipotexto de *Sombra verde*, ¿cuál es su architexto?⁶ Es decir, ¿a qué género narrativo pertenece la película?

b) 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 Campbell (2006) (tabla 2); es decir, responde al patrón de viaje-aprendizaje-retorno característico 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.

En la tabla 2, 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

6 De acuerdo con Zavala (1996: 7) Nycz define el architexto como un sistema de referencia como prototipo, esto es, como las normas estilístico-enuncionales o género. "Reglas genológicas. Normas estilístico-enunciacionales. Sistema de referencia como prototipo".

Etapas del viaje del héroe	Architexto (género)	Secuencias Sombra Verde	Texto	Actos Sombra verde	Hipotexto
	Pasos del viaje del héroe (Campbell, 2006) / Viaje del escritor (Vogler, 2002)		Locación		El purgatorio de la Divina comedia (Alighieri)
	-	1	Selva Veracruzana		
ACTO I: LA PARTIDA / LA SEPARACIÓN	El mundo cotidiano / Mundo ordinario				Selva oscura (Canto I del Infierno)
	La llamada a la aventura / llamada a la aventura	2 - 3	Distrito Federal		
	La negativa a la llamada / Duda o rechaza la llamada			Acto I	
	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		Acto II	
	El encuentro con la Diosa / Prueba suprema				
	La mujer como tentación	26		Acto III	
	La reconciliación con el padre				El Paraíso Terrenal / El Edén (Cantos XIX al XXXIII del Purgatorio)
	Apoteosis	27 - 30	Paraíso		
	La recompensa y la bendición final			Acto IV	
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	-

Tabla 2. La estructura narrativa de *Sombra verde* en secuencias y actos.

de Federico no como el recorrido místico de Dante, sino como una búsqueda de carácter secular.

Ahora bien, sostenemos que el viaje mitológico de *Sombra verde* tiene un carácter utópico, pues a través de la translocación del personaje protagonista 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 considerada 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 ético-ambientales de un filme como *Sombra verde*.

Microanálisis de secuencias

De las 33 secuencias que constituyen *Sombra verde* se analizarán detalladamente cinco que consideramos metonímicas del sentido de la película: la secuencia uno o de créditos, la secuencia dos o prólogo, la secuencia tres o secuencia inicial, la secuencia 24 o secuencia del lago y la secuencia 33 o final.

a) Secuencia 1: Créditos [00:00:00:00 - 00:01:30:04]

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 en una contrastante caligrafía blanca (figura 5).

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 5a). 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 este se ha apartado y de que la cámara ha descendido (figura 5b).

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 actriz Ariadna Welter, quien hace el papel de la protagonista femenina. 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 la mencionada actriz. 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 5)

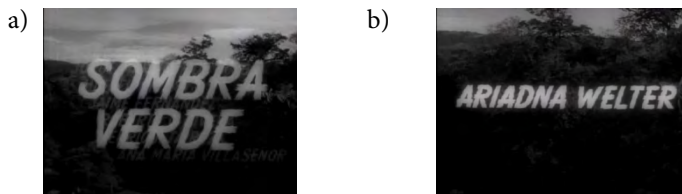


Figura 5. Fotogramas de la secuencia de créditos de *Sombra verde* (Producciones Calderón S.A., 1954).

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 les permita salir de la selva (figura 6), sino que coloca al espectador como el propio individuo extraviado que, sin éxito, recorre una y otra vez con la mirada la zona mientras descende poco a poco a la selva.

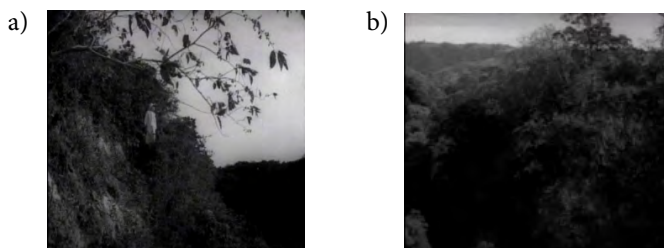


Figura 6. Fotogramas de *Sombra verde*. a) Pedro, en el acantilado, buscando un camino para salir de la selva (punto de vista objetivo) b) Toma subjetiva de lo que mira Pedro desde el acantilado (Producciones Calderón S.A., 1954).

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 paneo diagonal hacia la derecha y abajo, se convierte en ángulo normal que con un paneo a la derecha recorre de nuevo la línea del horizonte, que ahora aparece perdida entre la cerrada vegetación (figura 7a). 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 7b). 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 7c).

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 desorientado mirando al cielo en busca de un punto de referencia, mientras avanza entre los árboles (figura 7d). En sobrepresión aparece el crédito del director, que como el reparto, el resto del equipo de producción y el espectador, está inmerso en la oscura selva.

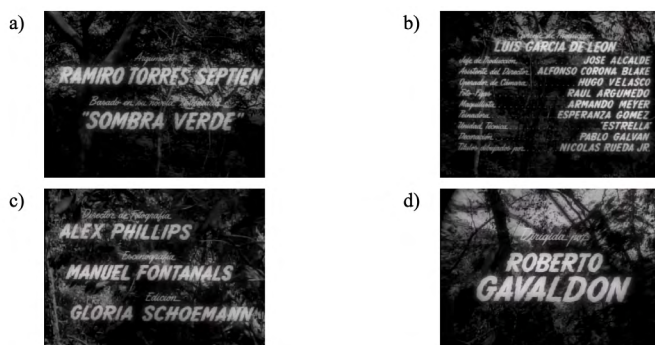


Figura 7. Fotogramas de los créditos de *Sombra verde* (Producciones Calderón S.A., 1954).

El recorrido subjetivo de la cámara parece traducir cinematográficamente los primeros versos del Canto I del Infierno de la *Divina Comedia* (Alighieri, 1922: 3):

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 pavora!

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 divino (Levinas *et al.*, 2013: 771).

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 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]

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, comienza también con una disolvencia desde negros y un puente sonoro que adelanta la música a la imagen. Todos estos paralelismos establecen una lógica especular, y a la vez de contrapunto, 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. ¿Es la Ciudad de México equiparable a la selva oscura de la secuencia de créditos? Los paralelismo gráficos y de montaje parecen sugerirlo.

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.
Benplácito 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 *fuelle 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 pos-revolucionarios, 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 rascacielos, símbolos, por su parte, de la modernización urbanizadora impulsada por los gobiernos herederos de la Revolución Mexicana (figura 8).

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 9). 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 el desarrollo modernizador, fundamentado en un imaginario funcional de la naturaleza, con las políticas públicas que el gobierno mexicano sostuvo entre 1940 y 1970.

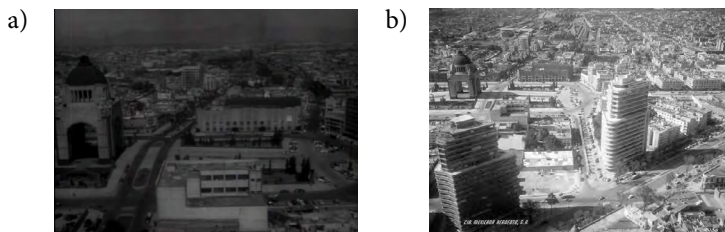


Figura 8. Comparativa de un fotograma del plano inicial del prólogo de *Sombra verde* y fotografía área de la misma zona del Distrito Federal en 1952. a) Fotograma de *Sombra verde*. Vista aérea del Centro del Distrito Federal en 1954 desde la Torre Anáhuac: el Monumento a la Revolución a la izquierda 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. (Producciones Calderón S.A., 1954).

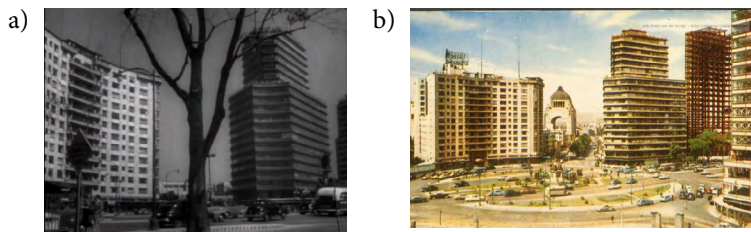


Figura 9. Comparativa del fotograma del prólogo de *Sombra verde* y de una fotografía de la Glorieta de Colón en 1956. a) Fotograma de *Sombra verde*: La Glorieta de Colón: a la derecha la Secretaría de Recurso Hidráulicos en 1954. b) Fotografía de la misma glorieta en 1956: en el centro al fondo el Monumento a la Revolución; a su derecha la Sretaría 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 (Producciones Calderón S.A., 1954).

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]

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 cortisona.⁷ 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. En términos narrativos, es posible reconocer en esta secuencia los tres primeros pasos del periplo del héroe propuestos por Joseph Campbell (2006):

1. La presentación del héroe, Federico, en el mundo ordinario de la urbe en que habita.
2. La recepción del héroe de un llamado a la aventura, a partir de la asignación por parte de un ejecutivo de *Hormex*, de una

7 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 en 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” (*Dios corea 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. Toda esta información y la historia completa de *Syntex* puede consultarse en Olivares (2000: 5-9).

misión: la búsqueda del barbasco, que implica que Federico emprenda un viaje y abandone así su mundo ordinario.

3. El breve momento de duda de Federico ante el llamado a la aventura y finalmente su conformidad con la misión.

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 construcción⁸ (figura 10).

Mientras en los diálogos se plantean el conocimiento científico y la industrialización de los recursos naturales como el motor del proceso modernizador, 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 país.⁹ 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, *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.

8 La Torre Latinoamericana, con 44 pisos y 188 metros de altura, ostentó el título del edificio más alto de Latinoamérica hasta 1972. Su construcción inició en 1948 y finalizó en 1956, dos años después del estreno de *Sombra verde*.

9 Según (Hernández Flores, 2011: 204), 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” (Hernández Flores, 2011: 206).

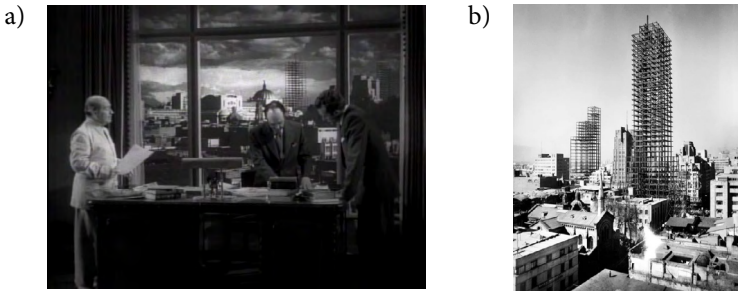


Figura 10. Comparativa de un fotograma de *Sombra verde* y fotografía de la Torre Latinoamericana en construcción. a) Fotograma de la secuencia inicial de *Sombra verde*. En el ventanal, al fondo, la Torre Latinoamericana en construcción en 1954. b) Fotografía de Juan Guzmán de la estructura de la Torre Latinoamericana en 1952.

Fuente: Fondo Juan Guzmán-Archivo Fotográfico IIE-UNAM. Cortesía del Museo Mirador Torre Latino (Producciones Calderón S.A., 1954).

**c) Secuencia 24. El lago [00;49;33;20 - 00;49;46;01]
(secuencia censurada)**

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.

Por otra parte, Yáscara aparece asimilada a este cuerpo de agua de muchas maneras a lo largo de la secuencia (figura 11). 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 11b, 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 12a) y llegar hasta el lago donde Federico se baña, imitando con este movimiento el descenso del agua por la cascada (figura 12b).



Figura 11. Yáscara asimilada al cuerpo de agua y las diferentes formas que este toma: río, cascada, lago (*Sombra verde*. Producciones Calderón S.A, 1954).

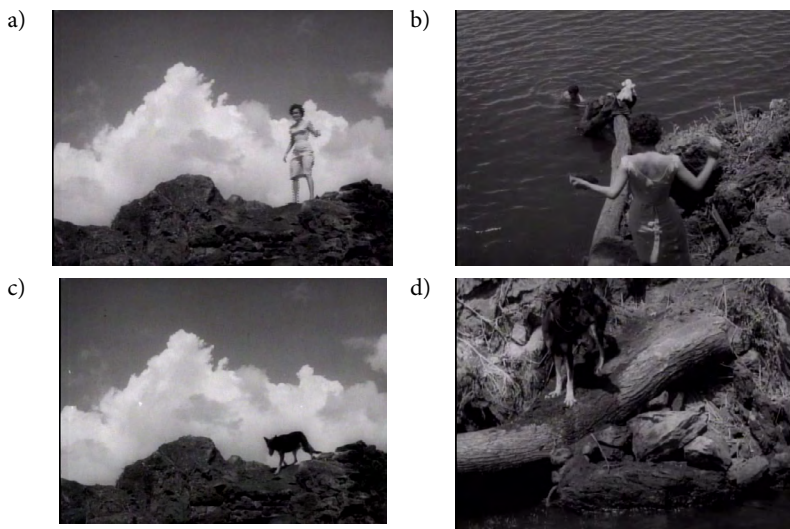


Figura 12. a) Yáscara en contrapicado desciende por las rocas y luego por el tronco hasta llegar al lago. b) Planos anteriores al descenso de Yáscara, que muestran un perro ubicarse y seguir el mismo trayecto que después seguirá la protagonista (Producciones Calderón S.A, 1954).

Pero la secuencia no sólo asimila a Yáscara a la cascada, sino también a la Chacha, su can. Los planos de las figuras 12c y 12d muestran al animal 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 contrapicada, 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 es posible ver sus pechos (figura 13), razón suficiente para que los censores mutilaran el filme.

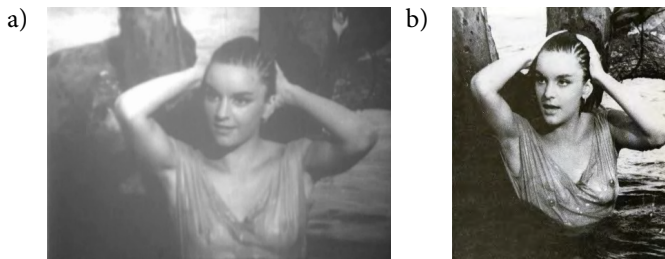


Figura 13. Primer corte de censura en la versión comercial de *Sombra verde*.

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 (Producciones Calderón S.A., 1954).

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 13). Lo que sigue es un segundo corte de censura. 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 femenino.

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 14); 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 solo en el lago. Finalmente, la imagen se va a negros.



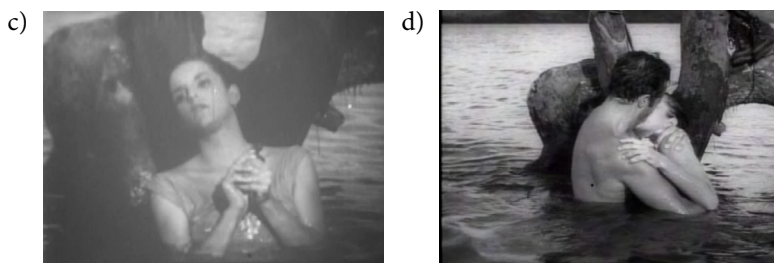


Figura 14. Segundo corte de censura en la versión comercial de *Sombra verde*.
 a) Plano previo al corte. Toma subjetiva de Yáscara mostrándole a Federico las figuras de arcilla que ha creado. b) Fotograma del fragmento censurado. Yáscara junta las figurillas. c) Fotograma del fragmento censurado. Yáscara amasa juntas las figuras. d) Plano posterior al corte. Federico y Yáscara se besan junto al tocón (Producciones Calderón S.A., 1954).

El cuerpo de agua asimilado a Yáscara adquiere en esta secuencia significaciones simbólicas de “fuente de vida” (Chevalier, 1986: 647). 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 hombre (Chevalier, 1986: 647). 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 aguas (Chevalier, 1986: 647).

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” (Chevalier, 1986: 54) y que, durante la secuencia, Yáscara le pide a Federico que permanezca con ella en 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.

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.

d) Secuencia 33. Secuencia final [01;22;48;23 - 01;25;16;19]

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 15). De esta forma, la cascada se presenta como una prolongación del cuerpo del personaje, lo que es reafirmado por el movimiento en paneo descendente que sigue la caída de agua y sobre el 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 agua fluyendo o cayendo (figura 16).



Figura 15. El personaje de Yáscara presentada por la edición por saltos como la cascada. (Producciones Calderón S.A, 1954) y Figura 16. La caligrafía de los créditos asociada a la forma de la caída de agua (Producciones Calderón S.A., 1954).

Pero antes de que los créditos finales aparezcan, un *close up* muestra a Yáscara llorando y apuntó de arrojar 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 a Paraíso. Entonces en un campo-contr 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?

Análisis subtextual

a) Imaginarios de la naturaleza y arquetipos femeninos

En *Sombra verde* están presentes múltiples imaginarios de la naturaleza. Mientras el análisis de la secuencia de los créditos apunta a un imaginario de la naturaleza salvaje¹⁰ e indomable, el de las secuencias dos y tres le contraponen un imaginario funcional¹¹ de la naturaleza vista desde el ámbito citadino. Ahora bien, Paraíso, aunque inserto en la selva, parece poseer características del imaginario arcádico,¹² 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 3 muestra la relación entre locaciones de *Sombra Verde* y los imaginarios de la naturaleza con que pueden asociarse.

Locación	Imaginario de la naturaleza
Ciudad, Distrito Federal	Funcional
Selva	Salvaje
Paraíso	Arcádico

Tabla 3. Imaginarios de la naturaleza que cristalizan en *Sombra verde* por locación.

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

- 10 En el imaginario romántico, la naturaleza salvaje se alza en oposición a la visión utilitaria y mecanicista del mundo, que se configuró durante el Siglo de las Luces.
- 11 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 humanas (Buijs, 2009: 51).
- 12 La Arcadia, 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 “dominad[a] por la armonía y la felicidad” (Santos, 2017: 154-155). 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” (Santos, 2017: 152-153). 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 Edén y el Paraíso Terrenal (Buijs, 2009: 52).

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 quere mucho.

FEDERICO: Debí decir Patricia.

PEDRO: Ah, pus sí. Hasta yo creiba 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 malosa. 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 el diálogo anterior. Según Julia Tuñón, el arquetipo jungiano *anima* “asimila a la mujer a la naturaleza, eterna y ahistórica”, en contraposición con el arquetipo *animus* que asocia al hombre a “la razón y al conocimiento” (Tuñón, 1998: 78). Yáscara es, pues, la selva, pero no sólo la selva, sino también el cuerpo de agua que recorre y riega el Paraíso. Muchos 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 *ánima* que es “la vida *per se*, sin sentido y sin norma, que provoca el terror y la cual se opone a la civilización” (Tuñón, 1998: 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*,¹³ cristalizan en la imagen cinematográfica en el momento en que la disolvencia cruzada entre el plano 506 y el plano 507 sobrepone por un instante las figuras de Yáscara y Patricia (figura 17). La imagen muestra así la disyuntiva ética en la que se encuentra el personaje de Federico. ¿Yáscara o Patricia? ¿Matria o patria?



Figura 17. ¿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 (Producciones Calderón S.A., 1954).

13 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”. En Tuñón (2006: 43).

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 *matría* al *anima*, el sustrato nutricional asociado a la vida y la cultura” (Tuñón, 2006: 57). El dilema ético de Federico es evidente en el diálogo que sostiene con Yáscara cuando llega un destacamento militar a buscarlo a Paraíso 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. Mandó a otros.

FEDERICO: No es sólo 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 18). Recordemos que, como apunta Tuñón, el *anima*, arquetipo femenino del que Yáscara es alegoría, es a la vez *ctónica* (sombria) y luminosa (Tuñón, 2006: 77). 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”.

a)



b)



Figura 18. 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 (Producciones Calderón S.A., 1954).

b) Posturas éticas

La película contrapone, a la postura antropocéntrica tecnocéntrica del desarrollismo nacionalista, una postura más bien ecocéntrica. El imaginario de una naturaleza salvaje que puede ser bonacible 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 sus 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 participe de la naturaleza, y no como su amo, recorre toda la película. En la secuencia 26, por ejemplo, esta idea se presenta a partir de la equiparación entre los seres humanos, la 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 nuestros 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 19). Las comparaciones son innumerables, pero dejan claro que el ser humano no se encuentra por encima de la naturaleza, sino que participa de esta.

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.



Figura 19. 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 (Producciones Calderón S.A., 1954).

El imaginario del buen salvaje, reelaborado por el Romanticismo a partir del pensamiento 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) Utopismo

En términos narrativos, *Sombra verde* es la contraposición de una utopía edénica o de retorno al Paraíso, a la utopía metropolitana modernizadora, a partir de la estructura mitológica del viaje del héroe. 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 a otros hombres, como a Pedro. Por su parte Yáscara se vincula más que con Eva, con Lilith, figura que los movimientos 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 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 priistas de las décadas de los cuarenta y cincuenta, y cuyos resultados comenzaban a mostrar síntomas de resquebrajamiento a mediados de los cincuenta cuando se estrenó 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 subsistencia pre-moderno y pre-industrial, no capitalista?

Referencias

- Agustín, José (2007). *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*. México: Colección Divulgación.
- Alighieri, Dante (1922). *La Divina Comedia*. Buenos Aires: Centro Cultural Latium.
- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco (2009). *Cartelera cinematográfica digital 1912-1989*. México: CUEC, UNAM.
- Buijs, Arjen (2009). *Public Natures. Social Representations of Nature and Local Practices*. Wageningen: Wageningen University & Research.

- Campbell, Joseph (2006). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, Jean (coord.) (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- De la Vega Alfaro, Eduardo (2005). "Roberto Gavaldón: apuntes biofilmográficos". *Roberto Gavaldón. Director de cine*. México: Océano/CONACULTA/Cineteca Nacional.
- García Riera, Emilio (1993). *Historia documental del cine mexicano 1953-1954*. Tomo 7. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco/CONACULTA/IMCINE.
- (2002). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*. México: Ediciones Mapa.
- Gavaldón, Roberto (dir.) (1954). *Sombra verde*. México: Producciones Calderón. 85 min.
- Hernández Flores, Fabiola (2011). "Torre Latinoamericana: 50 años. Restauración de un testigo". *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, vol. 23, núm. 98, 201-234.
- Jáuregui, Jesús (2013). "Una comparación estructural del ritual del volador". *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 95, 17-51.
- Levinas, Leonardo y Aníbal Szapiro (2013). "La noción de «horizonte» como reflejo de las disputas astronómicas en torno a la posición de la Tierra (1440-1624)". *Scientiæ Studia*, vol. 11, núm. 4, 763-784.
- Mino Gracia, Fernando (2007). *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*. México: UNAM.
- (2011). *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*. México: CONACULTA/Cineteca Nacional/IMCINE.
- Olivares, León (2000). "El origen de *Syntex*, una enseñanza histórica en la ciencia mexicana". *ContactoS*, núm. 38, 5-9.
- Peredo Castro, Francisco (2011). *Cine y propaganda para Latinoamérica*. México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM.
- (2016). "Entre tradición y modernidad. El cine mexicano en su evolución y contradicciones discursivas (1896-1956)". *Historia socio-cultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*. México: CUEC, UNAM.
- Peredo Castro, Francisco y Carlos Narro (2015). *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*. México: UNAM.
- Ruiz Abreu, Álvaro (2014). "Revueltas, el ángel caído". *Revista Nexos*. <https://www.nexos.com.mx/?p=22691>

- Santos, Antonio (2017). *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine*. Madrid: Cátedra.
- Thompson, John (2002). *Ideología y cultura moderna. Teoría Crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM, Unidad Xochimilco.
- Tuñón, Julia (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México/ Instituto Mexicano de Cinematografía.
- (2006). “Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los íconos de nación en México: apuntes para un debate”. *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH*, núm. 65, 41-60.
- Viñas, Moisés (2005). *Índice general del cine mexicano*. México: CONACULTA / IMCINE.
- Vogler, Christopher (2002). *El viaje del escritor*. Barcelona: MaNonTropo.
- Zavala, Lauro (1996). “Elementos para el análisis de la intertextualidad”. *La Colmena*, núm. 9, 4-15.
- (2016). “Una glosemática narrativa para la traducción intersemiótica”. Tercer Encuentro Del Seminario de Estudios Cinematográficos (SEC). Puebla: BUAP.