

# MIRADAS PANORÁMICAS AL CINE MEXICANO

Teoría, historia y análisis

Lauro Zavala  
*Coordinador*





MIRADAS  
PANORÁMICAS  
AL CINE MEXICANO

Teoría, Historia y Análisis



# MIRADAS PANORÁMICAS AL CINE MEXICANO

Teoría, historia y análisis

Lauro Zavala  
*Coordinador*



MIRADAS PANORÁMICAS AL CINE MEXICANO  
Teoría, historia y análisis

Primera edición 2020 (versión electrónica)

D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes  
Av. Universidad 940  
Ciudad Universitaria  
Aguascalientes, Ags., 20131  
editorial.uaa.mx

© Lauro José Zavala Alvarado (COORDINADOR)

© Carmen Elisa Gómez Gómez  
Armando Andrade Zamarripa  
Lucero Fragoso Lugo  
Lauro José Zavala Alvarado  
Andrés Roberto Barradas Gurruchaga  
Abel Antonio Grijalva Verdugo  
Juan Alberto Apodaca Peraza  
Carlos Andrés Mendiola Hernández  
Jacob Bañuelos Capistrán  
Carlos Saldaña Ramírez  
Yancarlo Emmanuel Delgado Romero  
Daniel Castillo del Razo  
Rocío Betzabé González de Arce Arzave  
Xanic Galván Nieto  
Sofía Guadalupe Solís Salazar  
Yolanda Norma Mercader Martínez  
Sugeily Vilchis Arriola  
Rubén Olachea Pérez  
Patricia Danae Gaytán Ontiveros

ISBN 978-607-8714-53-7

Hecho en México / *Made in Mexico*

## ÍNDICE

Presentación	11
--------------	----

### REFLEXIONES Y PROPUESTAS TEÓRICAS

México en la ciudad cinematográfica: Interpretaciones del cine al paisaje urbano <i>Carmen Elisa Gómez Gómez</i>	17
---	----

El actor y la cámara en el cine-monstruo <i>Armando Andrade Zamarripa</i>	27
--	----

<i>Heli</i> : La insoportable mirada de la violencia <i>Lucero Fragoso Lugo</i>	39
--	----

El modelo paradigmático y el cine romántico iberoamericano <i>Lauro Zavala</i>	51
---	----

### CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO

Las películas mexicanas más taquilleras del 2015. Fórmulas de éxito en la industria cinematográfica mexicana <i>Andrés Barradas Gurruchaga</i>	63
---	----

Recepción cinematográfica: Propuesta desde la escala de diferencial semántico <i>Abel Antonio Grijalva Verdugo</i>	75
---	----

Porno-miseria en el documental fronterizo actual <i>Juan Alberto Apodaca</i>	87
<i>Amor de mis amores</i> y la comedia romántica neotradicional en México <i>Carlos Andrés Mendiola Hernández</i>	97
El cineminuto en México: Surgimiento y presencia de un nuevo género audiovisual <i>Jacob Bañuelos Capistrán</i> <i>Carlos Saldaña Ramírez</i>	107
<b>HISTORIA Y ANÁLISIS DEL CINE MEXICANO</b>	
<i>Refugiados en Madrid</i> : la experiencia de la guerra civil española en el cine mexicano <i>Yancarlo E. Delgado Romero</i>	121
Representación y nacionalismo en <i>Frida, naturaleza viva</i> <i>Daniel Castillo Del Razo</i>	129
La naturaleza como figura retórica y estrategia narrativa en el cine mexicano de ficción <i>Rocío González de Arce Arzave</i>	139
Diseño de créditos: Micromaravilla de la narración <i>Xanic Galván Nieto</i>	149



## CINE E IDENTIDAD DE GÉNERO

Cine y performatividad de género <i>Sofía G. Solís Salazar</i>	161
La mujer y la locura: Revisión de su imagen en el cine mexicano <i>Yolanda Mercader Martínez</i>	169
La invisibilidad de la narrativa lésbica en el cine mexicano <i>Sugeily Vilchis Arriola</i>	183
Cine gay que no es gay <i>Rubén Olachea Pérez</i>	195
La cinefotografía de María Secco y Celiana Cárdenas en el campo cinematográfico mexicano <i>Patricia D. Gaytán Ontiveros</i>	205
La investigación sobre el cine en América Latina. Conversación con Ismaíl Xavier <i>Lauro Zavala</i>	215

# LA NATURALEZA COMO FIGURA RETÓRICA Y ESTRATEGIA NARRATIVA EN EL CINE MEXICANO DE FICCIÓN

Rocío González de Arce Arzave  
*Universidad Iberoamericana*

Los estudios de la representación de la naturaleza en el cine constituyen una de las muchas líneas de investigación comprendidas en lo que Adrian Ivakhiv (2008) denomina la Eco-Cinecrítica y David Ingram (2014), Estudios Ecofílmicos. Los estudios de este tipo derivan de una rama de los Estudios Literarios, la Ecocrítica,<sup>1</sup> que trascendió la literatura y comenzó a interesarse por el cine durante la primera década del siglo XXI (Willoquet-Maricondi, 2010, 1). Una revisión panorámica de los Estudios Ecofílmicos, realizados a nivel mundial durante la primera década de este siglo, muestra un interés casi exclusivo por el estudio del cine norteamericano, en especial del abiertamente ambientalista.<sup>2</sup> En el caso de México, los Estudios Ecofílmicos constituyen una disciplina prácticamente inexplorada. Si bien algunas investigaciones han estudiado de manera tangencial temas vinculados a la naturaleza en el cine mexicano,<sup>3</sup> no existen trabajos que tengan como objeto de estudio central las significaciones simbólicas y modos de

1 Rueckert (1996,107) define la Ecocrítica como “la aplicación de la ecología y de los conceptos ecológicos al estudio de la literatura”.

2 Algunos ejemplos de esta tendencia en los Estudios Ecofílmicos son las investigaciones de Ingram (2005) y Brereton (2005).

3 Aviña (1999), Mino Gracia (2011) y Podalsky (2012).

representación de la naturaleza o el medio ambiente en el cine de nuestro país. La presente investigación es, por tanto, una de las primeras incursiones en el estudio de nuestro cine desde el enfoque de los Estudios Ecofílmicos, por lo que resulta de gran relevancia para el desarrollo de esta disciplina en México.

## Metodología y corpus fílmico

El trabajo que a continuación se presenta constituye la segunda fase de la investigación *Imágenes de fuego, aire, tierra y agua en la pantalla*. Durante la primera fase, el análisis formal de secuencias de 30 películas permitió encontrar las significaciones simbólicas de los cuatro elementos aristotélicos (agua, fuego, tierra, aire) en el cine de ficción producido en México entre 1917 y 1992.<sup>4</sup> A partir de ello, se planteó una subsecuente hipótesis de investigación para guiar la segunda fase de la investigación. Dicha hipótesis propuso que existe una relación entre las significaciones simbólicas de los elementos de la naturaleza y las funciones retóricas y narrativas que dichos elementos cumplen dentro de los filmes. Para corroborar la hipótesis, se realizó el análisis de secuencias clave de 24 películas mexicanas de ficción del periodo ya referido.<sup>5</sup> Las secuencias consideradas

---

4 Los resultados de la primera fase fueron publicados por la Asociación Civil Etnobiología para la Conservación en 2016. Ver González de Arce Arzave (2016).

5 *Bodas de fuego* (Marco Aurelio Galindo, 1951), *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), *Deseada* (Roberto Gavaldón, 1951), *Después de la tormenta* (Roberto Gavaldón, 1955), *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1951), *El río y la muerte* (Luis Buñuel, 1954), *Janitzio* (Carlos Navarro, 1935), *La entrega* (Julián Soler, 1954), *La isla de las mujeres* (Rafael Baledón, 1952), *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1934), *La palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1951), *La pasión según Berenice* (Jaime Humberto Hermosillo, 1976), *La rebelión de los colgados* (Alfredo B. Crevenna, 1954), *La tercera palabra* (Julián Soler, 1955), *Las Islas Mariás* (Emilio Fernández, 1950), *Los hermanos del hierro* (Ismael Rodríguez, 1961), *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1967), *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934), *Sombra*

como clave fueron aquellas en las que los elementos de la naturaleza estudiados parecían cumplir, a partir de sus significaciones simbólicas, una función narrativa o retórica dentro del filme. El análisis cinematográfico interpretativo de las secuencias seleccionadas se basó en el modelo de cinco componentes –imagen, sonido, puesta en escena, montaje y narración– propuesto por Zavala (2010), y constó de las dos etapas de análisis descritas por Vanoye y Goliot-Lété (2008): a) la descomposición de las secuencias en sus componentes formales, mediante la técnica del *découpage* y b) la recomposición de los componentes para, a través de una hipótesis, plantear una interpretación.

## La naturaleza como figura retórica en el cine mexicano

El análisis de secuencias permitió identificar la analogía, la metáfora y la alegoría entre las figuras retóricas que se construyen a través de los elementos de la naturaleza en las películas mexicanas. Para ejemplificar la manera en que estos elementos construyen estas figuras retóricas, presentamos el resultado del análisis de las secuencias clave de la película *Sombra verde* (Gavaldón, 1954).

**Analogía.** De acuerdo con Beristáin (1995, 253) una analogía “expresa la semejanza o correspondencia dada entre cosas diversas”. En el caso del cine, es posible establecer semejanzas entre imágenes o elementos sonoros distintos para construir analogías visuales y sonoras. En *Sombra verde*, por ejemplo, varias secuencias utilizan el montaje y la puesta en escena para

---

*verde* (Gavaldón, 1954), *Tepeyac* (Carlos E. González, José Manuel Ramos y Fernando Sáyo, 1917), *Un extraño en la escalera* (Tulio Demicheli, 1955), *Vidas errantes* (Juan Antonio de la Riva, 1985), *Viento negro* (Servando González, 1965) e *Y Dios la llamó tierra* (Carlos Toussaint, 1961).

establecer una semejanza entre el personaje de la joven Yáscara y una caída de agua del poblado El Paraíso. En múltiples ocasiones, se utiliza la profundidad de campo para mostrar a la joven enmarcada por la caída de agua al fondo. 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. Los planos de la joven Yáscara son a menudo seguidos, en corte directo, por planos del cuerpo de agua y viceversa. En la secuencia final, una edición de reencuadramiento por saltos (*jump cuts*) construye la idea de la mujer-cascada al mostrar, en un gran plano general, a Yáscara, casi indistinguible en la parte superior de la cascada, y después, en sucesivos cortes sin cambio de ángulo, su rostro en planos de acercamiento. De esta forma, la cascada se presenta como una prolongación del cuerpo del personaje.

**Metáfora.** Según Beristáin (1995, 308) la metáfora puede definirse como una “comparación abreviada y elíptica” o “en ausencia” de alguno de los elementos que se comparan. Veamos un ejemplo de metáfora construida a partir de un elemento de la naturaleza (el agua) en la misma *Sombra verde*. En una secuencia clave, la joven, que se ha enamorado del extraviado fuereño Federico, le pide que se olvide de su esposa y se quede a vivir con ella en El Paraíso. La secuencia tiene como marco el inmenso lago en que la cascada desemboca y donde Federico se baña. Yáscara, sentada sobre el tocón de un árbol que emerge del agua, amasa con arcilla una figurilla de hombre y otra de mujer. Una toma subjetiva de la joven muestra a Federico viendo las figurillas mientras ella le dice: “éste eres tú y ésta soy yo”. Entonces, la joven une las figurillas y besa a Federico mientras el agua los cubre hasta la cintura. El cuerpo de agua asimilado a Yáscara adquiere en esta secuencia significaciones simbólicas de “fuente de vida” (Chevalier, 1986, 54). 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 hace referencia, sin embargo, a la historia de Eva, quien fue creada a partir de una costilla de Adán, sino a 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-cascada con Lilith, la figura arquetípica que habita las profundidades de los cuerpos de agua.

**Alegoría.** Beristáin (1995, 35 y 36) define la alegoría como “una metáfora continuada”, es decir, “una representación concreta de una idea abstracta”. La secuencia de *Sombra verde* antes analizada constituye, sin duda, un ejemplo de cómo los elementos de la naturaleza permiten construir una alegoría. El sistema de metáforas en torno al agua que asocia a Yáscara con Lilith convierte a esta mujer-cascada en alegoría del amor pasional, fuera de las normas sociales del matrimonio y la familia, que se asocia simbólicamente con el ímpetu de la naturaleza. No olvidemos que Lilith es considerada “la instigadora de los amores ilegítimos, la perturbadora del lecho conyugal” (Chevalier, 1986, 647) y que, durante la secuencia, Yáscara le pide a Federico que permanezca con ella en El Paraíso –nombre por demás sugerente– y se olvide de su esposa.

## La naturaleza como estrategia narrativa del cine mexicano

El análisis de secuencias permitió encontrar que los elementos de la naturaleza funcionan como estrategias narrativas en el cine mexicano del periodo estudiado al operar como poética de sustitución, intriga de predestinación y/o estrategia incoativa y terminativa. Presentaremos, como ejemplo de cada una de estas estrategias, el análisis de algunas de las secuencias clave estudiadas.

**Poética de sustitución.** Prince (2003, 205) se refiere a la poética de sustitución como “una representación indirecta de la violencia, a través de diversos tipos de imágenes sustitutivas”. Zavala (2013, 133) propone que este recurso de representación no explícita de la violencia puede hacerse extensivo al acto amoroso que, en el cine clásico, es aludido en pantalla sólo a través de “estrategias metafóricas y metonímicas”. De esta forma, la poética de sustitución constituye una estrategia para narrar de una manera metafórica los actos de violencia o el acto sexual. Ejemplos de poética de sustitución de la violencia se encuentran en las secuencias finales de películas como *Janitzio* (Carlos Navarro, 1935), *La entrega* (Julián Soler, 1954) y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1934), en las que imágenes de agua sustituyen el acto de mayor violencia, la muerte de los personajes protagónicos que, o se hunden en un lago hasta desaparecer por completo en sus aguas o se enfrentan al mar embravecido para desaparecer, en corte directo, en un plano subsecuente. Encontramos ejemplos de poética de sustitución del acto sexual en películas como *La tercera palabra* (Julián Soler, 1955), *Y Dios la llamó tierra* (Carlos Toussaint, 1961) y *La palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1951). En los primeros dos casos, imágenes de la lluvia cayendo en la tierra o escurriendo por ella se muestran en lugar del acto sexual. En

*La palma de tu mano*, el fuego vivo de una chimenea se muestra en disolvenca cruzada casi extinguiéndose para aludir a la relación amorosa consumada.

**Intriga de predestinación.** Considerando el concepto propuesto por Zavala, con base en Aumont (1992), nos referiremos a la intriga de predestinación como a “los elementos audiovisuales que permiten prever lo que ocurrirá” más adelante o “al final del relato” (2010, 176). El viento, por ejemplo, funciona como intriga de predestinación en numerosas películas mexicanas clásicas, anunciando desgracia o muerte. En la película *Deseada* (Roberto Gavaldón, 1951) se habla del viento negro como aquel que al proceder del oeste se asocia con el lugar de la muerte del sol que, de acuerdo con Cirlot (1992, 267), en muchas culturas se considera análoga a la muerte humana. En una secuencia clave de la película, *Deseada* atraviesa una columna de humo que se mueve en la dirección del viento negro, que es el color de la noche. De esta forma, se anuncia la desgracia que caerá sobre ella. En una secuencia posterior, Manuel, que se ha enamorado de la joven, confronta a don Lorenzo, con quien *Deseada* está comprometida a casarse. Cuando Manuel entra en el despacho de don Lorenzo para disputarle el amor de la joven, un violento viento del oeste invade el lugar, anunciando así la posibilidad de la muerte de uno de los dos hombres. La secuencia finaliza cuando Manuel hiere con su propia arma a don Lorenzo. Una vez que la sangre se ha derramado, el viento cesa. En la película *Viento negro* (Servando González, 1965), este elemento de la naturaleza anuncia también la muerte. Los protagonistas, que han quedado varados en el desierto, son sorprendidos por la tormenta de arena conocida como viento negro. Aunque los hombres sobreviven a la tormenta, la secuencia anuncia lo que ocurrirá al final, pues ninguno de ellos logrará salir con vida del Desierto de Altar.



**Estrategias incoativas o terminativas.** Zavala (2016) se refiere a las estrategias incoativas y terminativas como aquellas utilizadas para iniciar y finalizar una narración. Según Chevalier (1986, 54), “todos los símbolos pueden considerarse en dos planos rigurosamente opuestos” y los elementos de la naturaleza aquí estudiados no son la excepción. Como se apuntó en la primera fase de la investigación, el agua, la tierra y el fuego, poseen en el cine mexicano significaciones simbólicas opuestas de vida y muerte, principio y fin.<sup>6</sup> A partir de estas significaciones, se detecta que, en innumerables casos, las imágenes de agua y fuego se constituyen en estrategias narrativas para iniciar y terminar una película o secuencia. Un ejemplo de esto es la película *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934), que comienza con las imágenes de un mar en calma de la que un pescador no consigue sacar lo suficiente para sobrevivir y termina con imágenes de las olas embravecidas estrellándose en la playa y, en superposición a ellas, planos de los pescadores enfurecidos dirigiéndose en sus barcas a la playa para enfrentarse al acaparador que los ha mantenido oprimidos. Así, esta estrategia narrativa establece analogías entre los pescadores sumisos y el mar en calma que aparece al inicio del filme, y entre los pescadores que se han revelado y el mar encrespado que se ve en los últimos planos de la cinta.

## Conclusiones

En resumen, esta investigación encuentra una relación entre las significaciones simbólicas de los elementos de la naturaleza (aire, fuego, agua y tierra) y las funciones retóricas y narrativas que estos elementos desempeñan dentro del filme. El análisis de secuencias permitió identificar que, en el cine mexicano de

---

6 Ver González de Arce (2016).

ficción producido entre 1917 y 1992, la naturaleza frecuentemente funciona como figura retórica al construir analogías, metáforas y alegorías; y/o como estrategia narrativa al operar como poética de sustitución de la muerte o el acto sexual, como intriga de predestinación que anuncia lo que ocurrirá en la historia y como estrategia incoativa o terminativa de una secuencia o del propio filme. Este trabajo es una primera aproximación al estudio del cine mexicano desde la perspectiva de los Estudios Ecofílmicos, por lo que podría constituir un antecedente que impulse la realización de posteriores investigaciones dentro de este campo del conocimiento apenas naciente en México.

## Referencias

- Aviña, R. (1999). *Tierra brava. El campo visto por el cine mexicano*. Ciudad de México: IMCINE / Compañía Nacional de Subsistencias Populares.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Argentina: Editorial Porrúa.
- Brereton, P. (2005). *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*. Bristol: Intellect Books.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- González de Arce Arzave, R. (2016). *Imágenes de fuego, aire, tierra y agua en la pantalla*. Ciudad de México: Etnobiología para la Conservación A.C. / CONACULTA.
- Ingram, D. (2014). Rethinking Eco-Film Studies. En Garrad, G. *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Nueva York: Oxford University Press, 459-474.
- Ingram, D. (2005). Green screen: Environmentalism and Hollywood Cinema. *Environmental Values*, 14, (4), 539-543.

- Ivakhiv, A. (2008). Green Film Criticism and Its Future. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 15, 2, 1-28.
- Mino Gracia, F. (2011). *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*. Ciudad de México. Cineteca Nacional / IMCINE.
- Podalsky, L. (2012). Landscapes of Subjectivity in Contemporary Mexican Cinema. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 9, 2-3.
- Prince, S. (2003). *Classical Film Violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Rueckert, W. (1996). Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism. En Cheryll Glotfelty y Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Georgia: University of Georgia Press, 105-123.
- Vanoye, F. y Goliot-Lété, A. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada Editores.
- Willoquet-Maricondi, P. (ed.) (2015). *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Virginia: University of Virginia Press.
- Zavala, L. (2010). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico. la seducción luminosa*. Ciudad de México: Trillas.
- Zavala, L. (2013). Sobre la evolución de los géneros cinematográficos. *La Colmena*. (80), 131-138.
- Zavala, L. (2016): Las fórmulas narrativas en cine y literatura: una propuesta paradigmática. *Comunicación y Medios*. (34), 70-81.