Colección Investigaciones contemporáneas sobre cine

La invención iconográfica

Identidades regionales y nación en el cine mexicano de la edad de oro

Maricruz Castro Ricalde

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño

La invención iconográfica

Identidades regionales y nación en el cine mexicano de la edad de oro

Maricruz Castro Ricalde

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Dr. José Antonio De los Reyes Heredia
Rector General

Dra. Norma Rondero López
Secretaria General

UNIDAD CUAJIMALPA
Mtro. Octavio Mercado González
Rector

Dr. Gerardo Francisco Kloss Fernández del Castillo
Secretario Académico

Dra. Gloria Angélica Martínez de la Peña
Directora de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Mtra. Silvia Gabriela García Martínez
Secretaria Académica de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Miembros del Consejo Editorial DCCD
Dra. Deyanira Bedolla Pereda
Dr. Raúl Roydeen García Aguilar
Dr. Tiburcio Moreno Olivos
Dra. María Alejandra Osorio Olave
Mtro. Luis Antonio Rivera Díaz

Miembros del Comité Editorial DCCD
Dr. César Augusto Rodríguez Cano
Dr. Rodrigo Martínez Martínez
Dra. Esperanza García López
Dr. Mario Alberto Morales Domínguez
Dr. Joaquín Sergio Zepeda Hernández
Dra. Inés María Cornejo Portugal

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño

La invención iconográfica

Identidades regionales y nación en el cine mexicano de la edad de oro

Maricruz Castro Ricalde

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

PN1993.5.M4
C37
2022

Castro Ricalde, Maricruz

La invención iconográfica [recurso electrónico] : identidades regionales y nación en el cine mexicano de la edad de oro / Maricruz Castro Ricalde. -- Ciudad de México : UAM, Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, 2022.

Datos electrónicos (1 archivo pdf : 13 MB). – (Colección Investigaciones contemporáneas sobre cine)

ISBN: 978-607-28-2693-9
ISBN: 978-607-28-1701-2 (colección)

1. Características nacionales mexicanas en el cine -- Siglo XX. 2. Identidad nacional mexicana -- Siglo XX. 3. Cine mexicano -- Historia y crítica -- Siglo XX. 4. México -- Historia -- Revolución, 1910-1917 -- Adaptaciones cinematográficas.

Clasificación Dewey: 791.430972 C35 2022

La invención iconográfica. Identidades regionales y nación en el cine mexicano de la edad de oro / Maricruz Castro Ricalde | Primera edición, 2022.

Diseño editorial: Mtra. Laura Mijares Castellá
Cuidado de la edición: Miguel Ángel Hernández Acosta
Diseño de portada: Mtra. Laura Mijares Castellá
Imagen de portada: Gráfico de Jesús Salinas para el cartel cinematográfico de *Deseada*. Agrasánchez Film Archive

https://doi.org/10.24275/9786072826939
http://www.cua.uam.mx/publicaciones-electronicas/

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Cuajimalpa
División de Ciencias de la Comunicación y Diseño
Avenida Vasco de Quiroga #4871, Colonia Santa Fe Cuajimalpa,
Alcaldía Cuajimalpa, C.P. 05348, Ciudad de México.

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro por cualquier medio sin la autorización por escrito de la Universidad Autónoma Metropolitana, el editor o el autor.

Este libro fue arbitrado y dictaminado positivamente por tres dictaminadores, bajo el sistema doble ciego. Ha sido valorado positivamente y liberado para su publicación tanto por el Comité Editorial, como por el Consejo Editorial de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

ISBN: 978-607-28-2693-9
ISBN: 978-607-28-1701-2 (colección)

Derechos reservados © 2022 | Impreso en México

Agradecimientos

Una conocida frase dice que las personas siempre regresan a los lugares en donde amaron la vida. Otra versión asegura que se retorna a donde se fue feliz. Investigar y escribir sobre Yucatán ha sido una forma de viajar a su pasado para comprender mejor el mío. Estar con un pie en la península yucateca y con otro puesto en el centro de México (o casi, pues, para la capital, Toluca sigue siendo "provincia", "el interior" o "el resto del país"), me concedió una posición privilegiada para contemplar y experimentar varios de los fenómenos que observo en este libro. La idea surgió desde hace casi dos décadas, pero sólo comencé a acopiar materiales y lecturas, visitar archivos y bibliotecas, presentar algunas ideas en congresos y seminarios, a partir de 2013. Aunque la pandemia del Covid-19 trajo consigo dolor y muchísimos trastornos, también propició otras dinámicas para trabajar desde la casa. El aislamiento forzoso me sorprendió en Mérida, en donde permanecí sola, durante seis meses, en 2020. Y ahí comenzó en forma la escritura de este volumen, detrás del que hay muchas personas e instituciones a las que deseo agradecer, de manera especial.

Gracias a un semestre sabático, concedido en la primavera de 2021, por la Escuela de Humanidades y Educación del Tecnológico de Monterrey, pude finalizar el manuscrito. No hubiera sido posible sin el estímulo constante de las decanas Inés Sáenz, primero, y Judith Ruiz Godoy, después; de Roberto Domínguez y Francisco Díaz. La calidez y el apoyo de Julia Alcántara, Héctor Sánchezbenitez, Carlos Zermeño, Narce Ruiz, José Porcayo, Luis David Cabrera y Dinorah Pesqueira, colegas del campus Toluca, quienes fueron imprescindibles en este largo trayecto. Jacob Bañuelos, Lillian Briseño, Omar Cerrillo, Luis Armando Hernández, Nohemí Lugo, Óscar Miranda, Salvador Leetoy y Diego Zavala, miembros del grupo de investigación que coordino desde 2014, han sido un ejemplo de aliento y compañerismo.

En momentos preliminares y en otros más avanzados de la investigación, pude presentar algunas ideas y propuestas más elaboradas, a través de distintas convocatorias e invitaciones como las de la Universidad de Houston, la Universidad de Texas en Austin, la Universidad de Toulouse Jean Jaurés, la Universidad de París V La Sorbonne, la Universidad de Burdeos, la Universidad de Cartagena, la Universidad Autónoma de Yucatán, la Cineteca Nacional y el Festival Internacional de Cine de Morelia. Mi agradecimiento y afecto van para Anadeli Bencomo, Gabriela Polit, Laura Gutiérrez, Marie-Agnès Palaisi, Margaret Shrimpton, Gabriela Pulido, Ricardo Chica y James Ramey, al igual que para Sara Poot y a la entusiasta y atenta comunidad de UC Mexicanistas.

Adriana González Mateos siguió con atención el desarrollo de este proceso y lo enriqueció en nuestras interminables conversaciones en largas caminatas o dentro de una piscina. Su lectura atentísima, como la de Ana Tissera y Delfina Careaga, fue imprescindible para la versión final. Mi gratitud por la retroalimentación y el acompañamiento a colegas entrañables: Rosa Beltrán, Debra Castillo, Manuel R. Cuéllar, Oswaldo Estrada, Jesús Daniel González Marín, Emily Hind, Maximiliano Maza,

Elissa Rashkin, María Helena Rueda, Ignacio Sánchez Prado, Michèle Soriano y Mónica Szurmuk. A mis amigas, colegas de excelencia del Taller de Teoría y Crítica Literarias Diana Morán: Enid Álvarez, Blanca Ansoleaga, Luz María Becerra, Regina Cardoso, Laura Cázares, Ana Luisa Coulon, Gabriela Díaz de León, Ana Rosa Domenella, Teresa García, Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Laura López, Graciela Martínez-Zalce, Edith Negrín, Nora Pasternac, Berenice Romano, Gloria Prado, Ute Seydel, Mónica Velázquez, Leticia Villaseñor y Luz Elena Zamudio. Y, por supuesto, a Robert McKee Irwin y Rafael Díaz, mis hermanos por elección, quienes siempre escucharon con paciencia infinita hablar de este libro, durante varios años.

Laura Miranda, desde los servicios de la biblioteca del Tecnológico de Monterrey; la Cineteca Nacional, a través de su Centro de Documentación y el largo apoyo de Cati Bloch, Raúl Miranda y David Israel Ramírez; Tomás Puc Itzá, desde el Fondo Reservado y el Fondo Audiovisual del Centro de Apoyo a la Investigación Histórica y Literaria de Yucatán; Xóchitl y Rogelio Agrasánchez y su Mexican Film Archive, con profesionalismo y generosidad, consiguieron materiales, abrieron archivos, facilitaron imágenes. Mi gratitud para con ellos, así como para los miembros del Comité Editorial de Investigaciones Contemporáneas sobre Cine de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, coordinado por Aleksandra Jablonska, y a quienes han sido el corazón de la colección: Vicente Castellanos, Rodrigo Martínez y Raúl Roydeen García. Agradezco particularmente a las tres personas que evaluaron, en forma anónima, el manuscrito. Sus comentarios y sugerencias fueron iluminadoras; espero haber hecho un mínimo honor a ellas. El trabajo del equipo editorial, encabezado por Laura Mijares, fue de una eficiencia y cordialidad encomiable.

Por último, el cariño inmenso que profeso a mi familia: tías, primos y primas, mi hermano Guido y mi hermana Diana porque han estado ahí para mí, siempre. Yo no sería la persona que

soy sin Esteban, mi amoroso compañero de vida quien, aún sin acostumbrarse a verme absorta en la pantalla, los libros, las fotocopias y todo tipo de documentos e imágenes, no deja de estar a mi lado, preocupado por mi cotidianidad. Este mundo maravilloso sería para mí menos luminoso y extraordinario sin la presencia de Rodrigo, David Alejandro y Juan Pablo. Su existencia alimenta la mía.

Índice

Introducción **13**

Las regiones en el imaginario nacional y la nación en el imaginario de las regiones 13

"La hermana república de Yucatán" 18

Antonio Mediz Bolio: de la región a la nación; de la nación a la región 30

El campo de estudio, la metodología de investigación y las categorías de análisis 37

***La noche de los mayas* (Chano Urueta 1939). Viajes circulares entre la región y la nación** **63**

La noche de los mayas, la Revolución Mexicana y el cine indigenista 77

El contexto de producción 93

La disputa de prestigios: la literatura y el sistema de estrellas 101

Antonio Mediz Bolio y el cine: guion literario y resonancias distintivas 121

La recepción cinematográfica: el orgullo regional y el triunfo de lo nacional 150

Entre la región y la nación: la utopía del mestizaje 159

La selva de fuego (Fernando de Fuentes 1945), la nación y el trópico imaginado **165**
El cronotopo cinematográfico de la selva y la explotación chiclera en Yucatán 173
El contexto de producción 183
En el guion y la pantalla: el chicle y la caldera del mestizaje 194
Género y espacio: la feminización de la selva 223
La recepción cinematográfica: el cartel y la prensa del espectáculo 244
El trópico imaginado: mayas ausentes, grupos racializados y mujeres domesticadas 260

Estereotipos regionales y de género en _Deseada_ (Roberto Gavaldón 1951) **265**
El contexto de producción 273
El esplendor maya se ha desvanecido. Música acusmática en la secuencia de apertura 282
El mito se impone. Voz acusmática en la secuencia de apertura 291
Género y espacio en la publicidad cinematográfica 299
El cartel de Jesús Salinas y el _still_ de Manuel Álvarez Bravo. Escenarios románticos y género 306
Fotomontajes y _stills_. La identidad étnica en conflicto 315
Lectura a través de los intersticios 339

Conclusiones **343**

Referencias **355**

Índice de filmes **381**

Índice de imágenes **387**

Introducción

Las regiones en el imaginario nacional y la nación en el imaginario de las regiones

En este libro pretendo identificar cómo se configura la región, en relación con los enfoques predominantes sobre la nación emanados desde el centro del país, durante la edad dorada del cine mexicano. Parto de que si bien ha circulado la idea de que existía un pensamiento hegemónico sobre la nación en el periodo posrevolucionario, ésta más bien se desprendía de las políticas de las instituciones del Estado y de intelectuales como Manuel Gamio y José Vasconcelos. Me interesa discutir cómo en el momento cuando versiones predominantes del proyecto nacional entran en contacto con algunas manifestaciones culturales y el pensamiento de intelectuales representativos de las regiones experimentan fracturas y modificaciones. También cómo del centro a las regiones, la comunicación que se privilegió fue la de las élites políticas, culturales y sociales. El "problema indígena" fue tratado como algo que requería de atención, que se tematizó

cinematográficamente y sobre el cual se tomaron decisiones audiovisuales en el camino de la exotización y la otredad.

Lejos de pensar en las regiones como los extremos de un Estado central, en un conjunto dicotómico, propongo un acercamiento en el que se evidencian sus múltiples cruces. En ellos, no obstante, hay una tendencia a controlar las diferencias, a partir de los imaginarios sobre las etnias y la superioridad racial. Es cierto que en el periodo posrevolucionario se alentó la idea de una nación, formada por numerosas estampas que remitían al "interior" del país. La visión de conjunto se alimentaba de algunos elementos considerados como paradigmáticos (ciertas regiones, ciertos paisajes, cierta indumentaria, cierta gastronomía, etcétera). Esa artificiosa variedad fue abrazada como un indicio de la riqueza y la vastedad del territorio nacional. Así, el discurso nacionalista que se proyectó fuera del país durante el cardenismo (1934-1940) y en los sexenios inmediatos posteriores se nutrió de una visualización históricamente acumulada en torno a la cultura y la identidad mexicanas (Pick 2010, 11-38).

La noción de "paradigma" de lo auténtico y ese conjunto de abstracciones esencialistas que aludían al "alma nacional" fue un proceso que se desarrolló a lo largo del tiempo y a través de un conjunto de dinámicas. Si bien el poder político, socioeconómico y cultural del centro intervino poderosamente en la determinación de cuáles eran los símbolos que representaban a la nación, en las siguientes páginas exploro cómo la integración de su iconografía no fue de naturaleza unidireccional, además de que en su conformación participaron las regiones, en mayor o menor medida. Téngase en mente que la creación y la imposición de iconografías son "un correlato de la dominación que los estados, las hegemonías culturales y económicas han ejercido en otros ámbitos de la vida social, sirviendo para justificar las políticas de integración, pauperización y homogeneización sobre los pueblos y sobre la diversidad de sus identidades" (Nahmad 2007, 107). Sin embargo, dentro de las iconografías regionales interactua-

ban también narrativas múltiples que pugnaban por imponerse a las demás y que también pueden entenderse como la expresión de relaciones de poder, dentro de los límites simbólicos de lo regional (Paasi 2011, 10). Se trata, pues, de leer la cultura nacional como un espacio de tensiones y como un intento sostenido por limarlas, ocultarlas o construirlas según los intereses dominantes. Aun cuando prevalecían las versiones más convenientes, según el momento del proyecto nacional, circulaban mayoritariamente las certezas de las élites intelectuales, los contradiscursos y las posiciones intermedias originadas en las regiones.

Dos etapas decisivas para la consolidación de la identidad nacional han sido ampliamente estudiadas. La primera fue en el siglo XIX, en las décadas posteriores a la independencia mexicana de 1810. La segunda, en el periodo posrevolucionario, en el marco del proyecto nacional. En este lapso se requería de una narrativa que hablara de una nación orgullosa de su pasado indígena, cohesionada en el presente y con la mirada puesta en un futuro próspero y moderno. Este periodo coincide con el ascenso del cine mexicano como parte de las industrias culturales que posicionaron al país en el mundo de habla hispana. Los límites temporales de la época de oro no son puntuales sino más o menos precisos (1936-1955), debido a que la demanda internacional comenzó y finalizó en lapsos distintos. Pero tanto la avidez foránea por el cine mexicano como el propio consumo local fueron en especial relevantes para la consolidación del ideario nacional y su proyección más allá de sus fronteras. El mega éxito de *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes 1936) fue un parteaguas porque permitió entrever el enorme potencial económico y cultural de la cinematografía mexicana. Lo fue para quienes identificaron esta industria como una fuente de ganancias. Pero también para los integrantes del campo político e intelectual nacional, quienes censuraron temáticas y visiones sobre la historia patria o sólo animaron ciertas versiones. Así, fueron alentadas tramas destinadas a fortalecer lazos con países hermanos, otras que

cuestionaban a los poderes regionales, unas más que retomaban algunos momentos de la historia mexicana, y había las que ponían el acento en el valor de la familia y en la religión católica. Estos pocos ejemplos demuestran el gran interés que suscitó el cine, dada la ascendencia que le atribuían distintos agentes sociales. Una vez que la maquinaria de los estudios mexicanos se puso en marcha, sus engranajes trabajaron de manera incontenible en la década de 1940, tanto por cuestiones coyunturales como por el aprendizaje de lo ocurrido en los años previos, en cuanto a géneros, tramas, sistema de estrellas y mercados locales e internacionales, entre otros elementos.

Los años inmediatos posteriores al filme estelarizado por Tito Guízar y Esther Fernández fueron significativos, pues revelan el empeño de los productores fílmicos por emular ese triunfo. Se dieron a la tarea de replicar la trama y, sobre todo, los elementos del cronotopo cinematográfico. Es decir, esa intersección entre el espacio y la forma como fue tratado de manera temporal. Lo anterior implicó la multiplicación de la parafernalia de lo que se convertiría en todo un género para la industria nacional: la comedia ranchera. En un periodo en el que se estaba asentando audiovisualmente la idea de "lo mexicano", *Allá en el rancho grande* desempeñó un papel no previsto para los imaginarios de la nación. Sin proponérselo, indujo a la ficcionalización de Jalisco, de sus paisajes, su gente, su música y sus costumbres como emblema de la identidad mexicana. Pero era un Jalisco imaginado. Por ejemplo, las secuencias musicales exceden la filiación musical de esa entidad y más bien se adscriben a la tradición emanada del cancionero popular mexicano.

Se iba en pos de una acotada diversidad que fundamentara la existencia de un discurso nacional cuya hegemonía estribaba, de forma paradójica, en la inclusión de enclaves geográficos, pasados históricos y prácticas culturales. Las imágenes que emanaran de todos ellos debían ser lo suficientemente poderosas para justificar su integración al puñado de símbolos representativos

de lo nacional. La provincia como espacio idealizado tenía como punto de referencia a la gran metrópoli en la que, en los anales de la historia oficial, se estaba convirtiendo la ciudad de México. Si la comedia ranchera apelaba al campo y, con ello, a la nostalgia de quienes de manera multitudinaria estaban arribando a las urbes, otras regiones debían poblar los imaginarios de manera altamente diferenciada y evocar otro tipo de significados.

De forma paradójica, los pueblos indígenas fueron tratados de manera inversa en su representación: sus identidades perdieron cualquier viso de singularidad. Un indígena era todos los indígenas: se borraron sus geografías, su pasado histórico, la diversidad de sus lenguas, sus múltiples rebeliones, sus inconformidades. Se evitó incluirlos en la narrativa cinematográfica como sujetos capaces de producir conocimientos y, en general, se les erigió como personajes marcados por la negación: lo que no eran, lo que no tenían, lo que no representaban. Y, a pesar de la naturaleza construida sobre la nación, las regiones y el mestizaje, las imágenes cinematográficas dan cuenta, sin proponérselo o con otro tipo de propósitos, de la presencia de los habitantes originarios de México.

Múltiples factores y voluntades influyeron en la inserción de un puñado de regiones y el borramiento de la mayoría, en el cine mexicano. Por ejemplo, el folclor jarocho incentivó los imaginarios sobre esa región del golfo de México, en tanto que las tehuanas y las marimbas alentaron las visiones sobre el istmo de Tehuantepec. Las zonas arqueológicas de Teotihuacán y Chichén Itzá se erigieron en las principales iconografías ligadas al pasado prehispánico. Esta reducción de ámbitos geográficos se aunó a otras imágenes como la idealización de lugares reconocidos como "la provincia". La homogeneización de los sujetos que integraban las comunidades de los pueblos originarios y su ubicación en un pasado remoto fungieron como procedimientos institucionales, útiles para el discurso de afirmación de la nación moderna.

Apelo, pues, a la mirada de Michel de Certeau, desde el enfoque de la "invención" de la realidad (1996, 35-51), mediante la construcción de las representaciones sobre las regiones y las estrategias ejercidas desde el centro para fijarlas en los imaginarios nacionales. La producción y la circulación masiva de ciertas imágenes cinematográficas fueron dos de ellas. A través del caso de Yucatán, una región que se había pronunciado repetidamente, desde sus diferencias socioculturales, económicas y políticas, en relación con el centro, pretendo discutir los procesos de anuencias y resistencias, en cuanto a dichas representaciones. Me interesa mostrar cómo, desde ese enclave espacial de fronteras no tan precisas como suele creerse, hubo una gran diversidad de participantes (intelectuales, periodistas, empresarios, políticos) que contribuyeron a insertar a Yucatán en el proyecto nacional, al mismo tiempo que colaboraron a esencializar la región yucateca.

"La hermana república de Yucatán"

Para profundizar en las representaciones de las regiones en el cine de la edad dorada, tomo el caso del sureste mexicano. Las particularidades de la península yucateca, en el imaginario nacional, se enraízan en hechos históricos, políticos y culturales. Sin embargo, éstos se han diluido para dar lugar a narrativas de dimensiones casi míticas, ventajosas tanto para el centro como para la región. La "hermana república de Yucatán" sigue siendo una expresión que se escucha con frecuencia debido a sus varios intentos separatistas –exitosos, los de 1841 y 1846–. Arturo Taracena (2007, 35) abunda en el proceso experimentado un siglo antes: el de una *yucatequidad* sustentada en la forja de una narrativa con una línea de tiempo propia y sostenida por los vestigios arqueológicos y culturales, tradiciones, personajes, leyendas, personajes, edificios y documentos. Un sector social yucateco, por razones sociopolíticas, alimentó el orgullo por la patria chica. Ese orgullo se fundamentaba en afinidades establecidas en los siglos previos al XX con Europa (España y Francia, sobre todo), Estados Unidos y el Caribe (el nexo

reconocido fue Cuba, pero los vínculos con otras zonas del Caribe fueron estrechas también). Se trataba de afinidades, pero también de un reconocimiento internacional, cuyo testimonio era profusamente ilustrado por la constante actividad de viajeros destacados en la península, atraídos por sus zonas arqueológicas. Cuidadosa y constantemente cultivada por la élite intelectual peninsular, en el siglo XX, la identidad regional yucateca ya era lo suficientemente fuerte como para ser reconocida en el centro del país.

Figura 0.1. Anuncio del vapor "Emancipación" (1952) y las dificultades para llegar y salir de la región peninsular. "Saldrá probablemente el martes 8". (Sedeculta/Biblioteca Yucatanense/Fondo Reservado).

"La hermana república" indica también el gran desconocimiento sobre la zona, dada su lejanía con el centro. Esta condición permitió a las autoridades regionales manejarse con más libertad desde la época virreinal, privilegio que quiso mantener después del movimiento independentista. "El federalismo –que proponía que la nación debía adoptar como forma de gobierno una república federal con división de poderes e integrada por

estados y territorios federales– se convirtió en sinónimo de liberalismo en oposición al centralismo que concentraba la autoridad en el presidente" (Iturriaga 2018, 111). Abanderados por valores regionalistas, las élites peninsulares luchaban sobre todo por conservar sus estructuras y privilegios. Una movilización armada hacia Yucatán implicaba para la federación gastos y costos no desdeñables, por lo que la lejanía impactó, en múltiples sentidos, las relaciones con el centro. Este factor también contribuyó a alimentar los imaginarios sobre la región.

Es posible suponer la dificultad que entrañaba llegar a Yucatán desde la ciudad de México, aun entrado el siglo XX: debía de tomarse un tren hacia Veracruz, un barco hacia Progreso y otro tren de Progreso a la capital del estado, Mérida. De esta ciudad se llegaba a otras poblaciones relevantes vía terrestre. En cuanto a los puertos en la costa yucateca, eran menos de un puñado los aptos para recibir navíos de gran calado. Así, el costo, la distancia y el tiempo del trayecto favorecieron el aura exótica de la península, dada su relativa inaccesibilidad (ver Figura 0.1). No fue sino hasta fines de la década de 1950 cuando Mérida tuvo una conexión plena por ferrocarril con lo que hoy es la Ciudad de México (antes Distrito Federal). "En 1957, fue inaugurada la vía ancha entre Mérida y Campeche, que a su vez ya estaba conectada con Coatzacoalcos y ésta, con el centro del país" (Wan 2020, 8). Al territorio de Quintana Roo sólo se tuvo acceso carretero en 1963, cuando culminaron los trabajos que unieron a esta entidad con la capital (Pérez 2014, 198-199).

A grandes rasgos, algunos acontecimientos históricos explican que, en distintas épocas, la comunicación hubiera sido más fluida con otros países que con la misma capital mexicana. Con la consumación de la Independencia de México de España, en 1821, la Capitanía General de Yucatán se disolvió. Los territorios nacionales que hoy son Yucatán, Campeche, Quintana Roo, Tabasco, así como los de Honduras Británicas (en la actualidad, Belice) y el Petén guatemalteco formaban parte de esa entidad política. Las

tensiones entre el centro y el sureste se manifestaron desde esa misma década, dadas las diferencias sobre la noción de federalismo. En 1840 acontece la primera declaración de independencia de Yucatán (suelo que incluía lo que hoy es Campeche y Quintana Roo), estado que se reintegró a México en 1843. Un proceso similar se vivió entre 1846 y 1848. La distancia geográfica, la solidez económica de la región en el siglo XIX, el bilingüismo (la convivencia de la lengua maya con la española), la existencia de un dialecto yucateco del español, una identidad étnica vigorosa junto con los procesos sociopolíticos que culminaron en la separación territorial fueron sólo algunos de los factores que contribuyeron a una visión exotizada, tanto de la cultura indígena como de la región en sí.

Lo legendario de las tierras del sureste también fue alimentado por el mito de que la ciudad colonial de Mérida estuvo a punto de caer ante la rebeldía de los mayas en la Guerra de Castas (1847-1901). La rebeldía de los habitantes originarios nutrió los imaginarios sobre los peligros que se cernían sobre la población blanca de la zona. Fuera por el color de sus casas o de las lajas que constituyen el suelo calizo de la península; por la albura de la vestimenta regional; porque las puertas de la ciudad se cerraban en la Colonia y sólo permanecían en ella los sirvientes más leales, ante el temor de alguna insurrección maya, las singularidades de esta tierra eran suficientes en número y variedad como para convertirse en una estampa destacada dentro del proyecto nacional. Menciono algunas más: sus zonas arqueológicas por descubrir y las visiones que se creaban alrededor de ciudades y tesoros escondidos por la selva peninsular; la magnificencia de Chichén Itzá y Uxmal; la existencia de leyendas musicales (el caso de Guty Cárdenas) y la trova yucateca de resonancia internacional; sus haciendas que el imaginario convirtió en auténticos palacios en medio de la selva; la supuesta imbricación de la cultura maya con la criolla traducida como "lo yucateco" y que respondía a los ideales del mestizaje. Todas

y cada una de estas estampas fueron recogidas y magnificadas en el cine mexicano de la edad dorada.

Por las características sociohistóricas enunciadas, Yucatán se erige como una región de gran riqueza para ser estudiada, en el marco del proyecto nacional posrevolucionario, desde el enfoque de los estudios culturales y algunas de sus nociones específicas: representaciones, prácticas y construcciones culturales, estrategias de los grupos dominantes y tácticas de los dominados con sus mecanismos de exclusión y resistencia, por citar unos pocos (De Certeau 1996, 40-45). En el universo de películas mexicanas sonoras rodadas fuera de la ciudad de México y cuya trama se enlaza con el sitio de filmación, esa península del sureste permite acopiar una muestra de títulos cinematográficos que se ajustan a los objetivos de esta investigación. Debido a que la metodología de casos brinda una visión cualitativa tan global como detallada para la obtención "de ideas relevantes que pueden ser trasladadas a otros casos o situaciones" (Pérez 1994, 81), he seleccionado tres películas para su estudio. Las tramas, los motivos y los paisajes ligados a la idea de región aparecen en ellas. Los filmes son *La noche de los mayas* (1939), dirigida por Chano Urueta; *La selva de fuego* (1945), realizada por Fernando de Fuentes, y *Deseada* (1951), a cargo de Roberto Gavaldón.

En este libro discuto las tensiones, los diálogos y sus fracturas entre los discursos del centro y la región, en el marco de la constitución de las identidades nacionales y regionales, a través del análisis de esos filmes. Aunque, siguiendo a Mijail Bajtin (1989, 240), estas películas difieren en su "peso específico", las tres invitan a analizar lo que reiteran tanto en sus desviaciones como en sus variaciones. A diferencia de otras regiones en las que el imaginario de la Revolución Mexicana fue el suelo propicio para la construcción del discurso nacional de las décadas posteriores, en Yucatán operaron lógicas distintas. Las narrativas construidas alrededor de la Guerra de Castas y el gobierno de inspiración socialista de Salvador Alvarado en el periodo revolucionario (1915-1917), cuyo

aliento fue recuperado por el de Felipe Carrillo Puerto (1922-1924), intervinieron de manera determinante en la articulación de la política presidencial posterior de Lázaro Cárdenas (1934-1940). Con ello, se configuraron otras matrices culturales que rindieron frutos en la generación de nuevos paisajes visuales, a nivel nacional. En lo local, las élites intelectuales no fueron ajenas al filón que representaban tales hitos históricos y mucho menos a lo que podían representar para la consolidación del regionalismo yucateco. Por lo tanto, esta mirada complejiza la existencia de las estrategias ejercidas de manera unidireccional (del centro de la nación a una de sus regiones geográficamente marginales; del poder de las élites a los mayas como meras imágenes u objetos de interés). Dicha mirada también permite intuir la generación de tácticas, a través de las cuales se asomaron formas de resistencia a la producción y distribución asimétrica de las imágenes sobre la región y sus habitantes (De Certeau 1996, 40-45).

Las tres películas mencionadas –*La noche de los mayas, La selva de fuego* y *Deseada*– son idóneas para su estudio, desde el enfoque de la representación de las regiones en el cine mexicano. Su iconografía ratificó los códigos nacionales compartidos y que circulaban desde décadas atrás. *La noche de los mayas* se estrenó simultáneamente en la ciudad de México y en Mérida en septiembre de 1939. En ella se dan cita el pasado indígena y su exotización, la monumentalidad de las zonas arqueológicas y la fijación isotópica de la península yucateca a través de Chichén Itzá. Argumento que la narrativa de esta película cobró otro cariz debido a matices provenientes de la pluma del argumentista y guionista, el yucateco Antonio Mediz Bolio. Haber sido filmada *in situ* e involucrado a talento yucateco también colaboró a modelar de otra forma las imágenes compactas que sobre la región venían del centro. La construcción del paisaje yucateco en este largometraje de ficción interactúa con la configuración de los indígenas mayas. Y ambas operan en la articulación de los ideales del mestizaje impulsados por el proyecto nacional.

La segunda película analizada es *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes 1945). Aunque fue rodada casi por completo en estudio, empleó segmentos fílmicos muy cercanos al cine de no ficción para certificar la "autenticidad" del asunto abordado. Si *La noche de los mayas* abunda en la cultura y las tradiciones de esta civilización y sus manifestaciones en el siglo XX, *La selva de fuego* se enfocó en otro de los imaginarios sobre esta península mexicana: la de la naturaleza exuberante. La inclusión de la selva peninsular diversificó las ideas sobre el paisaje nacional y con ello amplió el catálogo visual de las regiones. México era el desierto del norte, las costas del Golfo de México y las playas del Pacífico. Con esta película, el Caribe apareció explícitamente en la geografía cinematográfica.

Por motivos económicos y de logística, la ciudad de México fue la cara recurrente en la cinematografía nacional. Aunque los melodramas requerían de faces oscuras para contrastar y hacer brillar más los ángulos luminosos de la urbe, eran éstos los que solían prevalecer cuando se trataba de desplegar visualmente a la capital del país. Esta tónica se acentuó en las postrimerías del sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y prevaleció en las del presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952). Frente a la visión de progreso que distinguía a la ciudad de México de celuloide, los paisajes regionales subrayaban sus aspectos pintorescos, caciquiles y de atraso económico. Quizás con excepción de Monterrey, ninguna otra ciudad fue representada en el cine mexicano de la edad de oro como el epítome de la modernidad. La provincia se constituyó en la antítesis de la ciudad de México, la gran metrópoli y centro simbólico de la nación. Asimismo, el contexto espacial de *La selva de fuego* reforzó la noción colonial de "vacío": en el monte no hay nada ni nadie. Por lo tanto, en las postrimerías del sexenio de Ávila Camacho, la relación que los chicleros establecieron con la selva fue la antesala para comprender y justificar las acciones extractivistas sobre la región.

Deseada (Roberto Gavaldón 1951) es la tercera película que integra el corpus de análisis de este libro. En ella vuelve a aparecer la ciudad maya de Chichén Itzá, un escenario cada vez más identificable por las audiencias, dada su aparición en portadas de revistas, fotografías en la prensa diaria, postales, cromos de calendario y muchos otros impresos que circularon a mediados de siglo XX en el país. El filme de Gavaldón presenta a los espectadores otros paisajes que, con el paso del tiempo, serían integrados en la tradición de la cinematografía mexicana: las haciendas y la vida cotidiana de sus dueños y sus trabajadores. Aunque su trama es, fundamentalmente, un melodrama romántico, el lado trágico de la historia ancla en las identidades racializadas de sus personajes. Así, se incluye un tópico poco frecuentado en el cine mexicano como lo es la problematización del mestizaje.

En Yucatán, a diferencia de otras regiones, el vocablo "mestizo" fue transformándose. En el siglo XIX todavía latía la idea de una fusión, pues el sistema de castas diferenciaba a los criollos, los mestizos y los mayas. A mediados de esa centuria y respondiendo a posiciones relacionadas con el blanqueamiento, se llamó "mestizos" a los indígenas leales a los blancos. En la Guerra de Castas éstos defendieron a sus patrones –fuera en la ciudad o en las haciendas–. Se enfrentaron con los indios mayas, que provenían de sus propias familias o sus mismos pueblos de origen. Este tipo de mestizaje se aproxima más a la idea de identificación y menos a la de identidad. La dinámica de blanqueamiento se consumó casi por completo, ante los ojos de la élite blanca yucateca, al denominar como "mestizos" a cualquier persona de origen maya que conservara características como el uso del atuendo regional. *Deseada* conflictúa a los espectadores yucatecos que no logran entender cómo su protagonista blanca, dueña de una pequeña hacienda y pretendida por hacendados pudientes porta el hipil en su vida cotidiana y el terno en las ocasiones festivas; además de que sea transmisora de la cultura maya. Esta incompatibilidad para la cultura yucateca, fundada en el binarismo blanco

o mestizo, no fue advertida por las audiencias foráneas. En su lugar, se alabaron sus "abundantes valores estéticos" enaltecidos por "los espléndidos paisajes de la zona arqueológica de *La tierra del faisán y del venado*" (Juan Dieguito 1951, 32).

Los estereotipos sobre la región están presentes en las tres películas mencionadas. La cultura maya se admira cuando se trata de los vestigios arqueológicos y sus leyendas. Los mayas contemporáneos, en cambio, son ignorantes y supersticiosos frente a la sensibilidad y la cultura de los blancos, los criollos o los españoles, que aparecen en estas cintas como capataces chicleros, jefes de campamento o terratenientes. En *La noche de los mayas* se sigue implorando a los dioses, a través de rituales, para que llueva. En *La selva de fuego* el único maya que es incluido en el numeroso conjunto étnico del filme es un niño tratado "cariñosamente" como un animalito. En *Deseada*, en la hacienda de don Lorenzo, se juega ajedrez, se escucha música clásica y sus habitantes se divierten con las costumbres ancestrales de Yucatán. Sin embargo, y es muy probable que sin proponérselo, estas películas invitaron a las audiencias a emprender un proceso de extrañamiento (de *desautomatización*, retomando el concepto del formulismo ruso), en relación con las imágenes de lo "típico" nacional. Es decir, abonaron a un repertorio cultural conocido, pero también influyeron en la integración de otras narrativas sobre las culturas regionales (Burke 2006, 150-151).

Entonces, los filmes abordados ofrecieron imágenes novedosas al público que acudió a verlos. Y, sobre todo, abrieron espacios para que entrara en juego lo que Catherine Walsh (2006, 33) denomina "resistencia defensiva", con lo que se entreveía un proyecto "otro" y la existencia de estructuras y relaciones dominantes distintas a las del centro de México. Para ilustrar mejor este punto brindo algunos ejemplos: la prensa yucateca, a través del visionado de esas películas, aprovecha para establecer la superioridad de la cultura local en la interpretación de los asuntos desarrollados en la trama. Sobre *La noche de los mayas*, el reseñista

se refiere a "ese estilo extraño para los oídos no familiarizados con las modalidades sintácticas del maya" que el público yucateco sí sabe distinguir y, por lo tanto, puede apreciar mejor cómo al verterse al "castellano devienen un lenguaje que es todo arrullo y cadencia" (L. P. V. 1939, 5). En otro periódico se escribió: "El público inteligente sabrá comprender que esta película trata de interesar por Yucatán, por sus costumbres, sus tradiciones, etc., a quienes nada o poco saben de nuestra tierra" (Bálsamo 1939, 9). Si bien da por sentado que las audiencias yucatecas era un bloque compacto y homogéneo, conocedora de lo desplegado en el filme, también implica el desconocimiento generalizado sobre la cultura maya más allá de las fronteras locales.

En el marco de la "resistencia defensiva", habría que incluir la intervención de talento yucateco, en la figura de músicos, compositores, cantantes, intérpretes, vestuaristas y del guionista, Antonio Mediz Bolio. Más allá de los toques de "autenticidad" que confería su incorporación (y que eran buscados por las compañías productoras), su aparición ampliaba los repertorios constantes de la cinematografía mexicana. La inserción de un gran número de indígenas y el contraste con los actores y las actrices que se hacían pasar por mayas hoy induce a reflexionar sobre la poca importancia conferida a las voces de esta comunidad y el nulo cuestionamiento de los reseñistas y los intelectuales yucatecos sobre ello. Destaca dicho silencio, dado el arco temporal que trazan esas tres películas, estrenadas en poco más de una década y en un lapso en el que el nacionalismo se tradujo en programas de gobierno y en la creación de instituciones para ponerlos en marcha.

En los capítulos siguientes desarrollo más casos como la insistencia del guionista Mediz Bolio por incluir ritos, ceremonias y expresiones mayas (o traducidas del maya) en filmes considerados como un producto con ambiciones de alta cultura, pero sin perder de vista el entretenimiento. Asimismo, expongo cómo un representante de la cultura yucateca de élite trabaja sobre "materiales que no le son propios" y los productos que genera se con-

vierten en una mezcla (Chartier 1992, 35-36). A pesar de que los códigos culturales y de clase son evidentes, también lo es la presencia de imágenes y prácticas de las comunidades mayas que se han filtrado tanto en los guiones de Mediz Bolio como en las puestas en escena. El resultado es la movilización de las representaciones de las personas originarias de la península desde los filmes audiovisuales de consumo masivo, con lo que hay un logro sobresaliente: dejar de ver a sus miembros como sujetos que sólo interesaban a las películas de no ficción, como los documentales y otros trabajos audiovisuales de corte antropológico.

Otro ejemplo más de "resistencia defensiva": *La selva de fuego* se sustenta en aspectos demográficos sólo comprensibles mediante algún tipo de conocimiento de la historia del sureste mexicano. Así, su proyección dejó claro a los espectadores la existencia de un ambiente y una actividad poco tocados en el cine mexicano (la chiclería y la extracción de la resina), así como la vastísima presencia de etnias y nacionalidades afincadas en esa región. Los casos anteriores bastarían para comprender que sólo en el discurso oficial existía una matriz cultural homogénea y unificada, y que si ésta era la óptica prevaleciente podía explicarse a partir del ejercicio de estrategias de apropiación y tácticas de reapropiación (De Certeau 1996, 40-44, 118). La identidad mexicana promovida desde el centro es desafiada por las imágenes transmitidas por estos filmes, a pesar del conservadurismo de sus tramas y la tendencia a ratificar estereotipos sobre la región.

La invocación de estos tres títulos cinematográficos procura subsanar lo poco que han sido estudiados individualmente y la inexistencia de trabajos sobre Yucatán en el cine mexicano de la edad de oro. Si bien el tema central de este volumen es la representación de la región yucateca a través de su tratamiento fílmico, también pretendo interrogar al sistema de permanencias y olvidos, tanto de la historia cultural mexicana como de la historiografía cinematográfica. Es decir, las tres películas fueron relevantes en el momento de su estreno y esa importancia

se tradujo en reconocimientos, presencia en festivales cinematográficos y su estreno en fechas privilegiadas (16 de septiembre, vacaciones de Semana Santa e invernales, respectivamente). Sus realizadores (Urueta, De Fuentes y Gavaldón) son nombres principalísimos en la época dorada del cine mexicano, pero también lo han sido para los estudiosos del nacionalismo mexicano a través del cine. Sus protagonistas fueron estrellas emblemáticas de una era: Arturo de Córdova, Estela Inda, Dolores del Río y Jorge Mistral. A pesar de todo ello, esas tres películas se desdibujaron o, de plano, se perdieron frente a la constelación de filmes que han sido privilegiados por la academia y en ensayos destinados a constatar la existencia de un nacionalismo hegemónico.[1]

Entonces, los filmes seleccionados permiten discutir cómo se va inventando iconográficamente una región a través del cine mexicano de la edad de oro, sea retomando elementos del pasado (sobre todo del siglo XIX y principios del XX) o presentando nuevos imaginarios acordes con los intereses del centro, pero también de la élite intelectual de Yucatán. Para ello, trazo una cronotopía cinematográfica centrada en tres películas que aluden a la península yucateca, en tres momentos relevantes de la era dorada: *La noche de los mayas*, estrenada en 1939, augura el despegue de la cinematografía mexicana en el mundo de habla hispana. *La selva de fuego* fue proyectada por primera vez en

[1] Aunque muchos títulos del cine mexicano son difíciles de conseguir, no figuran entre lo que se proyecta usualmente en festivales o no se programan en los canales de televisión mexicanos que se dedican a exhibir cine nacional, éste no es exactamente el caso de las películas que se estudian en este volumen. Con excepción de *La noche de los mayas* que desapareció de YouTube hace unos pocos años, *La selva de fuego* y *Deseada* pueden verse aún por esa vía. Televisa, a través de su canal de paga, *De Película*, suele incluir en su oferta las dos primeras. Los derechos de proyección de *Deseada* pertenecen ahora a TV Azteca y eso ha repercutido positivamente en que, de forma reciente, circule un poco más. Las malas condiciones de la copia de *La noche de los mayas* y su lento proceso de restauración (el cual tardó varios años) motivó a que apenas comenzara a programarse en la Ciudad de México en la Cineteca Nacional (y sus sedes en los estados) en el 2021. En el Festival Internacional de Cine de Morelia se proyectó en su edición de 2013.

1945, momento cuando se han ganado casi todos los mercados en lengua española y se ha conseguido un público fiel, adepto a las tramas mexicanas. Y *Deseada*, producida en 1951, experimenta aún el empuje de esta época de oro que, en muy pocos años, daría signos de su agotamiento.

En síntesis, el corpus fílmico fue seleccionado por su representatividad como un cine "de calidad" que aspiraba a trascender las fronteras nacionales y participar en foros de prestigio, como festivales cinematográficos. Las tres películas también son significativas, en el contexto del cine mexicano, debido a los lugares de proyección, su tiempo en cartelera, su presencia en la prensa y los premios obtenidos. Desde una perspectiva regional, el contexto de producción, los tópicos que desarrollaron sus tramas y cómo fueron recibidas impactaron de manera significativa en el imaginario local, nacional e internacional. Con ello, la península como región confirmó su lugar dentro del estrecho mosaico nacional.

Antonio Mediz Bolio: de la región a la nación; de la nación a la región

Sería imposible cerrar este marco introductorio sin detenerme, de manera muy explícita, en el escritor yucateco Antonio Mediz Bolio. Su figura es esencial para comprender el sentido de las tramas de las tres películas aquí analizadas, pues participó en ellas sea desde la idea original hasta su adaptación, el guion literario y/o sus diálogos. Si Taracena Arriola (2007, 2013, 2019) y Depetris (2013) hablan de una "reinvención" de la región yucateca en el siglo XIX, Mediz Bolio es un personaje decisivo en la inserción de Yucatán en el proyecto nacional posrevolucionario, la movilización de sus estereotipos y la circulación de los imaginarios sobre la cultura peninsular. Es tal su relevancia en la articulación de este libro que en cada uno de sus tres capítulos se incluye un apartado expreso o una labor de tejido que va y viene a lo largo del volumen. Es notoria su intervención desde los inicios del proyecto fílmico (*La noche de los mayas*), en la escritura del guion

Figura 0.2. Familia de Antonio Mediz Bolio (sentado en el extremo izquierdo) con su nieto Antonio Peón Mediz en las piernas. A su lado, la escritora Dolores (Lolita) Bolio Cantarell de Peón, consuegra de Mediz Bolio, con la bebé Josefina en brazos. En el extremo derecho, Manuel Peón Aznar. De pie: Manuel (Ney) Peón Bolio, dueño de salas de cine en Yucatán; Cristina Mediz Veiga, y Josefina Mediz de Peón (hija de Mediz Bolio). (4R01192 Fototeca Pedro Guerra, Facultad de Ciencias Antropológicas, UADY).

(*La selva de fuego*) o su presencia en distintos momentos de la producción cinematográfica (su labor como letrista de la canción de apertura en la película que también escribió, *Deseada*). Una semblanza biográfica de Mediz Bolio lo ubica como paradigma de la élite intelectual yucateca posrevolucionaria ligada a la época, pero, sobre todo, a sus vínculos con el cine de la época dorada.

Figura destacada en los círculos literarios desde muy joven, está fuera de duda el ascendiente intelectual de Antonio Mediz Bolio desde la segunda década del siglo XX, en la región peninsular. Si acaso, dos o tres nombres más podían disputarle la influencia cultural que tuvo en Yucatán hasta su fallecimiento, en 1957. Además de los motivos ya expuestos, su caso es de profundo interés para el presente estudio. Primero, por el rol tipo bisagra que desempeñó entre la región y el centro. Durante un cuarto

de siglo tuvo una presencia destacada en la escena teatral de la ciudad de México, como integrante del cuerpo de redacción de varias revistas de profundas implicaciones políticas tanto en la capital como en Yucatán, y como escritor de poemas y canciones de una inmensa popularidad. Es decir, culturalmente se desplazó con relativa facilidad entre ambas instancias. Fungió como un dispositivo articulador que miraba hacia a un lado o hacia el otro, pero que también los vinculaba.

Mediz Bolio, desde la óptica del proyecto nacional, fue un bien activo en el campo cultural. Con la publicación de *La tierra del faisán y del venado* (1922) y la traducción del maya al español del *Libro del Chilam Balam de Chumayel* (1930) se erigió en la figura representativa del sureste para impulsar el programa indigenista posrevolucionario. Sus textos manifiestan, con claridad, valores acordes con la visión nacionalista de la época, en cuanto a la idealización de los mayas y a su tratamiento como bloques humanos indiferenciados, de región a región. Como apunta Margaret Shrimpton (2010, 52-53), hay en sus escritos elementos de la singularidad de la cultura maya, pero dirigidos a incrementar su aceptabilidad en el marco de las normas y la moralidad blanca y occidental.

La participación de Mediz Bolio en el cine mexicano impregnó de un halo de prestigio a las películas dirigidas por Chano Urueta, Fernando de Fuentes y Roberto Gavaldón, según dan fe múltiples reseñas cinematográficas. Desde antes de su estreno, los filmes en los que intervino ocuparon un nicho diferente al de las obras adscritas a un cine popular, considerado como poco digno de circular internacionalmente. Su influencia en la esfera intelectual de las primeras décadas del siglo XX le permitió incluir elementos de la cultura yucateca en esos proyectos cinematográficos. Consolidó las zonas arqueológicas de Chichén Itza y Uxmal como parte del paisaje cultural mexicano para un consumo tanto local como foráneo. En el caso de *La selva de fuego*, invitó a pensar en la relación de México con las problemáticas de otras regiones latinoamericanas, expuestas en novelas consagradas como *La Vorá-*

gine (1924), de José Eustasio Rivera, y *Canaima* (1935), de Rómulo Gallegos. La selva y los avatares de los chicleros levantaban aires de cercanía con la extracción del caucho, cuestión evidente al estrenarse *Canaima* (Juan Bustillo Oro 1945), apenas un par de meses antes que la película de Fernando de Fuentes.

El reconocimiento a la obra literaria de Antonio Mediz Bolio funge como un apoyo a proyectos promovidos desde la visión de un cine de calidad. Desde antes de su producción y una vez consumados, tales proyectos fueron valorados por la prensa de la época, invariablemente, por la participación del poeta. Es decir, la línea argumental sería elogiada; sobre todo, cuando eran historias vinculadas a Yucatán. Con excepción de *La noche de los mayas*, estrenada en 1939, sus otras cinco intervenciones declaradas en el cine mexicano tuvieron una recepción variopinta. Sin embargo, algo había en el medio cinematográfico que debió de resultarle atractivo a Mediz Bolio, pues a lo largo de tres lustros intervino en él de distintas maneras.

Mediz Bolio dio sus primeros pasos en el mundo del cine mexicano en 1936, gracias a *Judas* (Manuel R. Ojeda 1936), cuando ya había rebasado el medio siglo de edad. Nacido en 1884, en Mérida, Yucatán, el escritor entra a la industria del celuloide precedido de un gran prestigio a nivel nacional y un reconocimiento unánime desde varias décadas atrás, en su tierra natal. Sus escritos periodísticos y su papel como promotor de las principales revistas de la primera década del siglo XX pronto lo situaron a la cabeza de la intelectualidad yucateca y lo catapultaron a la escena política nacional (González Casanova *et al*. 2003). Simpatizante de las causas de Bernardo Reyes y Francisco I. Madero, también lo fue del gobernador socialista en Yucatán, Salvador Alvarado. Desde 1919 incursionó en la diplomacia, gracias a la cual vivió en España, Colombia, Honduras, Argentina, Suecia, Costa Rica y Nicaragua (Paoli 2005, 11-12). Cuando le solicitaron pulir los diálogos de *Judas*, filme financiado por el Partido Nacional Revolucionario (PNR), Mediz Bolio había escrito ya el volumen de

relatos *La tierra del faisán y el venado*, prologado en 1922 por su amigo Alfonso Reyes (con quien coincidió en el servicio diplomático en España, entre 1919 y 1921); su traducción del manuscrito del *Libro del Chilam Balam de Chumayel*, en 1930 había sido recibida con alborozo por los especialistas; sus obras teatrales habían triunfado, lo mismo en Yucatán que en la capital del país, y sus poemas "Manelich" y "Mater admirábilis", al igual que la letra de su canción "Caminante del Mayab", musicalizada por Guty Cárdenas, prácticamente habían perdido su autoría al ser abrazados como parte de un saber colectivamente compartido.[2]

La participación inicial del yucateco en *Judas* se debió a dos razones fundamentales y, en apariencia, ajenas al celuloide en sí. Primero, por sus vínculos con el PNR y su entonces presidente, Emilio Portes Gil, quien vio con buenos ojos a la mancuerna formada por el chiapaneco Gustavo Villatoro y Mediz Bolio. Ambos habían coincidido en distintos momentos en tareas vinculadas en el servicio exterior. Villatoro no dudó en ofrecerle a su amigo la oportunidad de colaborar en los diálogos, una vez que supo que su argumento sería producido por sus hermanos y financiado por el PNR. *Judas* pasó con más pena que gloria por la cartelera, pero abonó el terreno para la que sería la intervención más elogiada del yucateco en el ámbito cinematográfico, *La noche de los mayas*.

Mediz Bolio tuvo a su cargo la escritura de los diálogos de la ya mencionada *Judas*; el argumento y el guion literario de *La noche de los mayas*; la adaptación y la dirección cinematográfica de *El amor de los amores*, de 1944;[3] el argumento y guion literario de *La selva de*

[2] Ilustro la fama de este autor, a través de los productos de su pluma, mediante la manera como la actriz y declamadora de origen cubano, Dalia Íñiguez, promovía sus recitales en el Palacio de Bellas Artes, anunciando la inclusión de "Mater admirabilis", "original del señor licenciado Antonio Mediz Bolio y dedicada a las madres mexicanas" ("Recital de Dalia Íñiguez" 1945, 32).

[3] La película tuvo una recepción irregular y fue etiquetada de conservadora. Mediz Bolio era respetado en el medio y guardaba muy buenas relaciones con la prensa, a tal grado que *El amor de los amores* sería una cinta abiertamente defendida en *Cinema Reporter*: "'*El amor de los amores*' es una de las películas que

fuego (Fernando de Fuentes, 1945), y los diálogos de *Mi madrecita* y *Deseada*, así como la "ambientación" de ésta. La intervención en esos títulos le permitió colaborar al lado de un realizador tan respetado como De Fuentes y otros que se consolidarían al poco tiempo como Tito Davison y Gavaldón;[4] frecuentar a la gran estrella Dolores del Río (protagonista de *La selva de fuego* y de *Deseada*), y conocer a intelectuales como el exiliado español Paulino Masip y al escritor José Revueltas.

Tal vez cierto *impasse* en su carrera política dentro del Partido Revolucionario Institucional lo motivó a participar de manera activa en el joven Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. En diciembre de 1944, su amigo Chano Urueta (con quien había estrechado lazos a partir de *La noche de los mayas*) le cedió la Secretaría del Exterior. Posteriormente, en abril de 1945, Mediz Bolio sustituyó en la Secretaría General de la sección de directores al ya apreciado Alejandro Galindo, quien había solicitado una licencia de dos meses. Su retorno será narrado así:

> Alejandro Galindo volvió a tomar las riendas del grupo de directores cinematográficos del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana. No lo dejaron gozar su licencia, pues fue llamado y repuesto en su sitio por unanimidad. El licenciado Antonio Mediz Bolio, que lo suplió durante su licencia, le entregó el mando, en medio de una ovación delirante de sus colegas ("Repuesto" 1945, 15).

honran al cine nacional [...] ha despertado celos, controversias y oposiciones o detractores que han tratado de descalificar el esfuerzo de unos productores honrados, modestos y serios" (Blanco 1944, 15). Una semana después, se publicaría una breve nota titulada "'El amor de los amores' aclamada". Se refería a los elogios que había levantado entre los cronistas cinematográficos y a su éxito: "lleno en todas las salas de exhibición" de los cines de provincia ("'El amor de los amores' aclamada" 1944, 16). Lo cierto es que se mantuvo tres semanas en cartelera, en la ciudad de México.

[4] Este director lo asistiría en su primera y única experiencia en la realización (*El amor de los amores* 1944). Un año después, Gavaldón daría a conocer el filme que lo situaría en un primer plano. Me refiero a *La barraca*.

La incursión en la industria cinematográfica del poeta coincidió con el paréntesis de tres lustros de su actividad política: inició después de haber perdido la candidatura al gobierno de su estado natal en 1933 y de ejercer como diputado federal, y finalizó cuando fue elegido senador de la república en 1952. La recepción de *La noche de los mayas* tal vez lo indujo a pensar en una continuidad en el terreno fílmico. No fue así, puesto que transcurrió casi un lustro antes de poder levantar otro proyecto. A pesar de que *El amor de los amores* no obtuvo los resultados esperados, Mediz Bolio siguió alentando la esperanza de volver a estar al frente de otra historia cinematográfica. Logró que se llevara a la pantalla la historia de *La selva de fuego* y, ante la falta de propuestas (políticas o en el cine), se retiró a su hacienda Ochil, localizada a las afueras de Mérida. Cinco años más tarde, *Deseada* lo sacaría de su refugio, al hacerse cargo de los diálogos. Acompañó al equipo de producción en todas sus actividades, pues la película se rodó íntegramente en Yucatán.

Por todo lo anterior, despierta una gran curiosidad el interés de este yucateco por el cine mexicano más allá de la afición. A la distancia, los escritores de su generación y de alta visibilidad no se involucraron en la industria fílmica más que como reseñistas (serían los casos de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán). Y la siguiente generación, aunque más cercana a la escritura cinematográfica, tampoco se distinguió por la profusión de nombres (Mauricio Magdaleno, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, José Revueltas o Juan de la Cabada, por enlistar a los más destacados). Algunos lo tomaron como una aventura creativa o, bien, como una vía para estabilizar sus economías. No me parece que haya sido el caso de Mediz Bolio, para quien sus tramas y otras intervenciones en los proyectos del celuloide parecían tener otros propósitos. En ellos aflora el deseo de visibilizar el prestigio de la cultura yucateca, tanto a nivel nacional como internacional. Y también revela su percepción de la relevancia del cine como plataforma para que su pensamiento llegara a cientos de miles de personas.

El campo de estudio, la metodología de investigación y las categorías de análisis

Los estudios culturales orientan los enfoques y las aproximaciones analíticas de este libro. En México han repercutido en los temas y la manera de investigar en los campos humanísticos y de las ciencias sociales desde hace casi medio siglo. Los estudios culturales han invitado a explorar y revisar objetos de análisis caracterizados por estar fuera del canon y situados en los márgenes; han ampliado la visión sobre lo que se considera texto; han avivado el interés por un conglomerado mucho más vasto de sujetos productores de textualidades, y han subrayado la existencia de una enorme diversidad de comunidades. Conforme a los estudios pioneros originados en la Universidad de Birmingham, continúan indagando cómo se construye el poder, cómo se mantiene y se ejerce, al igual que cómo se resiste a él, en la vida cotidiana, y a través de formas creativas de índole muy variada. En este tenor, han sido suelo fértil para estudiar los proyectos hegemónicos del Estado y de las élites sociales, en un extenso arco temporal.

En el panorama de los numerosos productos culturales que despertaron un profundo interés, los medios audiovisuales pronto fueron valorados. Desde fines de los años setenta, Stuart Hall destacó la necesidad de revisar el "material discursivo (discurso, imágenes, relato) en el que intervienen datos técnicos, condiciones de producción y modelos cognitivos" (Mattelart y Neveu 2004, 57), debido a que ni en la producción del mensaje, su distribución, su circulación y su recepción pueden omitirse las referencias culturales, el contexto o el enclave geográfico. Chartier (1992, 37-38) tiene también muy presente la vinculación estrecha entre la producción, el texto y su consumo, cuando reflexiona que hacerla a un lado implicaría que los textos (o las imágenes) poseen un significado fijo (poseen "una verdad"), al margen de su recepción. De aquí la relevancia de restituir su historicidad al consumo cultural y a los procesos en que éste se ha presen-

tado, en un momento dado. Otras variables enriquecieron estas consideraciones: las múltiples intersecciones según el género, la racialización, la clase social o el origen migratorio de las comunidades. Esta visión permea los tres capítulos que integran este libro, mediante la atención puesta en los imaginarios sobre una región, como la yucateca, a través de los relatos cinematográficos que versan sobre ella. Así, se les comprende como parte de las prácticas culturales de una época que involucran procesos mucho más amplios que el fenómeno fílmico en sí.

En este volumen, destaco la relevancia de uno de los planos insoslayables del análisis cultural: la "crítica de las identidades entendidas ontológicamente como esencias ahistóricas y administradas a partir de las ideologías e instituciones dominantes" (Moraña 2003, 426). En ello, es relevante la identificación de los intersticios "que permiten elaborar estrategias particulares y comunitarias de identificación y de pertenencia, pues desde ellos se definen nuevos ámbitos identitarios y nuevos procesos de producción de lo social" (Valenzuela 2003, 24). Así, en los siguientes capítulos evidenciaré la confrontación entre la insistencia por fijar "lo maya" como una esencia conveniente para el poder institucionalizado: desde los programas de incorporación de los pueblos originarios al progreso y la modernización hasta el anclaje de estas comunidades en el pasado para inmovilizar su agencia en el presente. Y, al mismo tiempo, los procesos de resistencia que se filtraron en productos mediáticos como las imágenes cinematográficas, los carteles, las carteleras y las reseñas periodísticas. Se sigue, pues, el método sugerido por Chartier para reconstituir históricamente, "al menos en forma parcial", las maneras como fueron construidos los textos culturales (1992, 38-39). Asimismo, se intentan establecer tanto los significados que se desprenden de esa visión generada por una lectura colectiva como la suerte de lectura individual, propuesta en los guiones de Mediz Bolio de la cultura regional y de sus comunidades mayas.

En general, los estudios culturales apostaron por salirse de los paradigmas tradicionales, no sólo en las temáticas y los sujetos de interés (que casi siempre se asociaban con las grandes narrativas, los grandes nombres y problemas sociales), sino al cuestionar lo que se pensaba como "propio" de las disciplinas, desde sus métodos y las fuentes que se consideraban las adecuadas para cada una de aquéllas y éstos. Burke (1996), aunque se refiere en concreto a la historia cultural, enlista con precisión esta orientación que ensancha la definición de cultura y la convierte en un campo de estudio imprescindible. Los puntos que aborda son: dejar de priorizar lo central sobre lo periférico (por lo tanto, se revitaliza el interés por lo local y las tradiciones orales); apreciar los acontecimientos a la luz del análisis de las estructuras y sus transformaciones; desplazar la visión desde arriba (o, por lo menos, concederle menos relevancia), de antaño prominente, por lo popular, lo colectivo y sus discursos;[5] recurrir a varias clases de fuentes; diversificar los modelos explicativos para dar cabida a aquéllos que den cuenta de rangos variados y diferenciados; comprender que la objetividad en la descripción de la realidad es ilusoria y abrazar la perspectiva de la heteroglosia (1996, 11-37).[6] Es decir, la comprensión aumenta, en la medida en que abraza "un conjunto de 'voces diversas y opuestas'" (Burke 1996, 18).

[5] Roger Chartier reevalúa, con sagacidad, la partición de algunos pares tradicionales como lo culto y lo popular, al apuntar lo difícil e inútil que es analizar sus prácticas, sus representaciones o sus producciones por separado, dada sus mezclas y sus dependencias (1992, 33-36).

[6] Burke (2006, 69-96) toma prestado el término, como bien podría suponerse, de Mijail Bakthin, a quien considera uno de los cuatro pensadores que más han influido en los paradigmas de la nueva historia cultural –los otros son Michel Foucault, Pierre Bourdieu y Norbert Elias–. Según he señalado, Bakthin también está muy presente en los planteamientos de Chartier en cuanto a cómo los objetos de estudio revelan cuán imbricadas están las categorías culturales que anteriormente se pensaban como pares irreconciliables (1992, 34-36). En adelante, me adheriré a la transliteración en español del nombre y apellido de este teórico ruso. Con el fin de uniformar, podrá leerse como: "Mijail Bajtin".

La cuestión de la metodología en los estudios culturales ha sido intensamente debatida (White y Schwoch 2008), en forma general, y en Latinoamérica, en particular (García Canclini 2003, 34-55; González y Galindo 1994; Richard 2003, 441-447; Szurmuk e Irwin 2009, 30-39). Richard subraya la sospecha cernida en torno a su transdisciplinariedad y a esa "mezcla desinhibida de técnicas, procedimientos, estilos, teorías y métodos" a lo cual pueden sumarse los préstamos disciplinarios "sin limitaciones de contexto ni de operaciones" (2003, 441). Su principal preocupación gira alrededor a la inequidad en la legitimación de unas disciplinas sobre otras y al peso de campos de conocimiento vinculados con lo utilitario. En esta dinámica, se relega al "ensayismo-crítico cultural que comparte con el arte y las humanidades" y se reitera la percepción de que este complejo (cultura, arte y humanidades) es un "lujo" y no una necesidad (2003, 442). Una perspectiva semejante sostuvo Jorge A. González (1994) en cuanto a los estudios de la comunicación y los medios, en los que desde su creación en México, en la década de 1960, había predominado el afán por la medición y la cuantificación, en el que latía una suerte de "colonialismo intelectual".[7] Sin embargo, esos métodos y técnicas cuantitativas resultaban insuficientes "dentro de espacios culturales, contradictorios, múltiples y superpuestos en permanente conflicto" (1994, 238). Espacios de esa naturaleza son, justamente, identificados como los objetos de interés de este trabajo (la región yucateca, el cine nacional y su acercamiento a las regiones, sobre todo).

Así, prevalece en este volumen la consciencia de espacios culturales que se confrontaban, imbricaban y rearticulaban durante la consolidación del proyecto nacional y en el marco de la edad de oro del cine mexicano. Desde la perspectiva ensayística y cualitativa propia de los estudios culturales, se parte de una

[7] Reiterará esta crítica años más tarde y explicará que el problema no radica en el uso estadístico en sí, sino en su naturaleza en exceso descriptiva y "nulamente analítica" (González 2003, 438)

"exploración controlada" que intenta equilibrar tanto la aproximación centrada en el análisis cercano[8] como en la distancia extrema[9] para encontrar una vía intermedia (Galindo 1994, 212). De esta manera, en el proceso de exploración de esta investigación se determinaron, a través de un registro sistematizado, formas varias de textualización que permitieran establecer una narrativa sobre los múltiples caminos de ida y vuelta de lo regional, desde el centro, a través del estudio de tres películas significativas.

Al abundar sobre los ejes de la investigación cultural en México, Gilberto Giménez recalca "el predominio abrumador de la descripción sobre la explicación. La mayoría de los trabajos son *descriptivistas* en sentido etnográfico" [cursivas en el original] (2003, 68). Galindo Cáceres aprecia la descripción como una etapa fundamental de la investigación para especular, teorizar u operativizar "sobre un medio específico". Desde la primera fase del proceso (el exploratorio), la perspectiva semiótica es de gran utilidad, como enfoque (el mundo es un tejido de signos) y como instrumento necesario para decodificar los objetos de estudio y sus relaciones. A través de ella, la realidad conocida se recompone con los nuevos fragmentos emanados de ese momento inicial. El resultado es "un modelo de campo, una representación de los componentes de un todo particular configurado" (Galindo 1994, 213-214).[10]

[8] Un ejemplo sería el método del microanálisis fílmico promovido por estudiosos como Santos Zunzunegui (1996), en el que el filme es dividido en secuencias y éstas, a su vez, son deconstruidas a detalle, describiendo y sistematizando los elementos provenientes del lenguaje cinematográfico (planos, movimientos de cámara, angulación, profundidad de campos, montaje, etcétera). Trabaja fundamentalmente con fotogramas que son la principal herramienta analítica y la vía de construcción de sentido de la película.

[9] El manejo de *big data* o un gran número de información digital ha invitado a cartografiar, a partir de la sistematización de grandes volúmenes de datos, tramas para trazar mapas narrativos, espacios representados en las películas, salas de cine que han sido inauguradas o han cerrado en un periodo determinado, las veces que se ha programado una película a nivel mundial en un lapso específico, entre muchísimas visualizaciones posibles (Verhoeven 2016, 92-104).

[10] Jorge A. González lo formula de la siguiente manera: "los objetos reales se vuelven inteligibles cuando podemos construir el sistema de algunas de sus determinaciones" (1994, 245). Coincide con Galindo Cáceres en separar de la

Giménez coincide en lo anterior: la debilidad teórica de algunos trabajos desde los estudios culturales "radica en la poca o nula familiaridad de los sociólogos y los antropólogos con la problemática del signo, de la que forma parte, a su vez, la problemática de los hechos simbólicos" (2003, 70-71). De aquí que nociones estrechamente ligadas a la semiótica y a la narratología funjan como anclajes teóricos y como herramientas que operativizan el análisis de los múltiples artefactos que intervienen en el campo cultural planteado en este volumen. A continuación, abordaré los más relevantes y precisaré aquéllos que han sido indispensables tanto para articular el campo de análisis, la forma de acercarse a él, explicarlo y, finalmente, interpretarlo.

Los estudios culturales cohesionan, si no todas las siguientes disciplinas y no necesariamente de manera simultánea, sí la mayoría de ellas: la lingüística, la literatura, la sociología, la historia, la antropología, la filosofía y la comunicación. Conceptos, principios y técnicas de análisis originadas en la semiótica, el análisis del discurso y la narratología han sido, tradicionalmente, las herramientas que han facilitado la explicación sobre el funcionamiento de las unidades de interés. Designadas de forma explícita así o no, éstas bien pueden identificarse como unidades sígnicas, desde la noción de Charles Peirce, en el que "es algo que está en lugar de alguna otra cosa *para alguien en ciertos aspectos o capacidades*" [cursivas en el original] (en Eco 2000, 33). Esto implica que signos que aparecen de manera frecuente en este libro ("indígena", "maya", "Yucatán", "nación", "región") generan campos semióticos variados, dependiendo de quién los produce, para quién, cómo se presentan, qué significados ponen a circular y de qué manera son interpretados o son sujetos a mecanismos de reapropiación.

Otra noción básica en este volumen es la de "texto". Para los estudios culturales, ésta es fundamental, dado que implica una

realidad aquello que no ha sido objetivado para crear nuevas zonas relacionales susceptibles de detonar nuevas representaciones y sentidos.

estructura que descansa en códigos sistematizados por comunidades específicas. Por lo tanto, entraña apertura o cierre para sus receptores, diferentes grados de acceso y determina quiénes son los sujetos susceptibles de apropiarse del texto, de transformarlo o ratificar su estructura vigente. Ya Mieke Bal, en la obra fundamental de la narratología, *Teoría de la narrativa,* observaba que un texto no necesariamente tiene que ceñirse a "un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos" (1990, 13); es decir, trasciende la perspectiva lingüística de Ferdinand de Saussure y abre la vía, como antes lo había hecho la semiótica de Peirce, a considerar textualidades más allá de la lengua. Bal opta por definir y clasificar los elementos que constituyen textos "en que un agente relate una narración" (1990, 13). El texto, desde la concepción de Roland Barthes, "se sostiene con el lenguaje, es un campo metodológico, una producción, una travesía" (en Aumont *et al*. 2008, 208). Existe a partir de su materialidad física y las determinaciones sociohistóricas que lo han hecho posible.

Es claro, en este punto, que los métodos de análisis de los estudios culturales no descartaban modelos operativos intratextuales, pero sí intentaron explícitamente "liberarse de la fascinación semiológica que sitúa en el texto un programa de percepción y lectura lo suficientemente potente como para imponerse a todos los receptores" (Mattelart y Neveu 2004, 81). Así, para evidenciar cómo se anuda la semiótica y la narratología con los estudios culturales, hay que tener presente que todo texto se modela según las relaciones de poder vigentes. Esto explica, por ejemplo, el ascendiente de las películas mexicanas en un periodo dado, a diferencia de otros textos que eran considerados menores como los carteles cinematográficos, el diseño de las carteleras u otros mecanismos de difusión (volantes publicitarios, perifoneos y pizarrones colocados a las afueras del cine, por mencionar sólo algunos). O bien, la idea de prestigio encarnada en filmes como los elegidos, a partir de la conjunción de ciertos signos: quién los dirigió, quiénes los protagonizaban o en qué salas cinematográ-

ficas se estrenaban. En los capítulos siguientes muestro cómo el lugar de filmación (enclave de "lo maya" y su vínculo con el orgullo nacional) se agrega a esa idea, como una constelación de imágenes provenientes desde las regiones, pero construidas desde el centro. La perspectiva constructivista estimulada por la teoría cultural de Michel de Certeau (1996, 35-52), las reapropiaciones de dichas imágenes y las tácticas puestas en marcha desde la región yucateca forman parte del bagaje conceptual sobre el cual se apoya el primer capítulo, por ejemplo, relacionado con la película *La noche de los mayas* (Burke 2006, 99-101).

La tradición analítica intratextual vinculada a la semiótica y a la narratología (Aumont *et al*. 2008; Aumont y Marie 1990; Barthes 1986, 11-27; Carmona 1991; Casetti y Di Chio 1990; Chion 2004; Company y Pau 1981, 13-25; Daney 2013, 19-21; Eco 1978; Giannetti 2001; Sánchez-Biosca 1993, 267-276; Vanoye y Goliot-Lété 1992; Zunzunegui 1996) se transparenta en los modos de acercamientos a las películas que sustentan este volumen (la de Chano Urueta, la de Fernando de Fuentes y la de Roberto Gavaldón). En todos los casos, se analizan secuencias muy puntuales, al considerarlas como unidades básicas de acercamiento al todo fílmico.[11] La primera de ellas es la de apertura, pues en ella se establecen las principales configuraciones de sentido de la película. Las otras secuencias analizadas responden a los intereses temáticos de cada capítulo. Se toman en cuenta elementos fundamentales de la teoría estética del cine, por una parte, como

[11] La definición que aportan Vanoye y Goliot-Lété es la de un *"ensemble de plans constituant une unité narrative définie selon l'unité de lieu ou d'action"*. Para estos teóricos, nombrar y determinar la duración de las secuencias es de utilidad cuando se trata de comparar filmes contrastantes en la segmentación de sus planos; cuando se trata de describir cómo se encadenan entre sí o según su ritmo (1992, 29-30). Ninguna de estas variables es relevante en el análisis de las secuencias seleccionadas para su análisis en este libro, dado que no es mi propósito determinar sus coincidencias o diferencias formales. De aquí que no seguiré la práctica del *découpage*, en cuanto a numerarlas, identificar los planos, el número de fotogramas que los integran y el instante de su aparición (Aumont y Marie 1990, 56-63).

lo son la dimensión del plano, su profundidad, el tratamiento espacial y el papel del sonido, entre otros. Pero, por otro lado, se fusionan con la aproximación a los modelos de representación fílmica, propuestos por Casetti y Di Chio, explicados un poco más adelante (1990, 126-137).

Siguiendo la propuesta de Aumont y Marie (1990, 52-94), en el análisis de las películas utilizamos tres instrumentos: descriptivos, citacionales y documentales, los cuales materializan una hipótesis de lectura. En el primer caso, el propósito es dar cuenta de las características de la imagen y el audio de los filmes. Para ellos recurrimos a la identificación de grandes bloques narrativos, singularizados por presentar una unidad espacial o de acción que suelen enmarcarse por signos de puntuación visuales o sonoros (Casetti y Di Chio 1990, 39-40). Otros elementos que conducen a su determinación es la diégesis en sí misma o la continuidad temporal. El instrumento citacional que mejor se aviene a la naturaleza de esta investigación, debido a la mirada puesta en la narrativa de las películas del corpus, es el uso de fotogramas. Éstos son útiles para "estudiar los parámetros formales de la imagen, como el encuadre, la profundidad de campo, la composición, la iluminación", con fines ilustrativos, de representatividad y legibilidad. En suma, abonan a la "rentabilidad semiológica" (Aumont y Marie 1990, 85-86). El gran número de instrumentos documentales a los que se han recurrido revela la distancia que aquí se emprende contra el ahistoricismo tanto del análisis como de la concepción de la obra cinematográfica ajena a cualquier saber exterior a ella. Según se ha anticipado, se ha echado mano de fuentes escritas como los argumentos, guiones literarios y anotaciones técnicas a los mismos. Reseñas cinematográficas, entrevistas, reportajes, testimonios, artículos de la época, carteleras, fuentes literarias originales o relacionadas se aúnan a documentos visuales como los *stills*, los fotomontajes, los carteles, la promoción gráfica en la prensa (portadas de revistas o desplegados en sus páginas, por ejemplo).

A pesar de algunas diferencias de aproximación al objeto cinematográfico, en las tradiciones semiótico-narratológicas, "*Le film est donc le point de départ et le point d'arrivée de l'analyse*" (Vanoye y Goliot-Lété 1992, 10). Este trabajo, según se ha declarado con anterioridad, rebasa el hecho fílmico en sí e incluye información relacionada con el periodo sociohistórico, la producción, los modos en los que fue promovido el texto cinematográfico y su recepción. Por ende, me acerco a los esfuerzos del equipo que impulsa la Nueva Historia del Cine, sustentada en el abarcador y significativo concepto de "cultura de la pantalla". Si bien no sigo estrictamente esta metodología (Meers *et al.* 2014, 711-725), rescato la perspectiva fílmica del "consumo fílmico en contexto" y el propósito de configurar un panorama de la cultura cinematográfica desde una lectura política e ideológica. También encontré respuestas a la ruta metodológica que deseaba seguir en la propuesta de Martin Barker y Thomas Austin (2000). A la pregunta detonadora de cómo significa un filme aclaran que éste tiene alcances que superan con mucho la idea del simple entretenimiento sin conexiones, implicaciones o consecuencias, y aunque las resonancias pueden ser dispares, repercute en la conformación de percepciones compartidas e induce a un sentido de pertenencia y cultura común (Barker y Austin 2000, 4-5). Por ello es tan relevante considerar en el análisis tanto elementos intrafílmicos como extra cinematográficos.

De alguna manera puede inferirse, dada la descripción anterior, la perspectiva analítica que subyace en este libro. En ella fusiono dos tradiciones que usualmente se han asociado a las ciencias sociales y a las humanidades. Así, las herramientas de la semiótica y la narratología me llevaron a identificar componentes puntuales del texto cinematográfico. Casetti y Di Chio (1990, 126-137) proponen tres niveles sobre los que se articula la imagen fílmica: la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie. La primera de ellas determina el contenido y es el nivel en el que más se insiste en cada capítulo, puesto que

permite trazar la vinculación con otras textualidades relacionadas con la película analizada. La puesta en escena involucra informantes (que se caracterizan según su edad, su género, su apariencia; el censo de protagonistas), indicios (a qué se dedican los informantes, qué acciones realizan), temas (los núcleos de la trama), motivos (repeticiones de contenido), de tal manera que a través de estas categorías se configuran "distintos grados de ejemplaridad y pregnancia (arquetipos, claves, *leitmotives*, figuras cinematográficas" [cursivas en el original] (Casetti y Di Chio 1990, 131).[12] El vestuario, por ejemplo, se erige en un indicio imprescindible para comprender temáticas de los tres filmes analizados, puesto que a través de él se subraya la racialización de los personajes, la clase social a la cual pertenecen y, en consecuencia, impacta en los imaginarios tanto de la región como en el reforzamiento de las identidades, en el marco de la consolidación del proyecto nacional.

La puesta en cuadro interactúa estrechamente con el nivel previo. En ella se despliega la manera como son representados los contenidos, según sus relaciones de dependencia e independencia. Además, alude a elementos del escenario: el punto de vista (la angulación), dimensiones y profundidad del plano, movimientos de cámara, duración de los encuadres y la estabilidad o la variabilidad de la representación. El resultado discutido en los filmes analizados es el de un universo dado e intemporal. Así, tanto la representación de las comunidades mayas como las mujeres protagonistas están anudadas a los elementos de la puesta en cuadro. Los connatos de algún tipo de transgresión se transparentan en

[12] Ramón Carmona es puntual en los elementos englobados en este rubro: "Por una parte están aquellos que remiten al diseño global de la producción (iluminación, decorados construidos o naturales, vestuario, maquillaje, iluminación), por otra, los que se refieren al componente humano (reparto, dirección y distribución de los actores en el encuadre)" (1991, 128). La propuesta de Buckland es semejante (2003, 2-14) y le interesa abundar en su impacto en la estética cinematográfica. Giannetti (2001, 43-92), por su parte, detalla lo incluido por Casetti y Di Chio, pero también se refiere a otros elementos sugeridos y no nombrados, como los patrones proxémicos.

variaciones mínimas para luego retornar a la estabilidad y el estatismo de la cámara fija. Los grandes planos generales sobre el paisaje (en *La noche de los mayas* y *Deseada*; la breve secuencia de apertura de *La selva de fuego*), mediante tomas inmóviles, articulan el correlato de una región detenida en el tiempo.

La puesta en serie alude al montaje que asocia unas imágenes con otras. Establece nexos que indican cómo se está representando el mundo. Las analogías, los contrastes, la proximidad o la transitividad son modos de estructurar un universo que puede dar la impresión de homogeneidad o de disrupción, dependiendo de cómo se organice. Es evidente que cada uno de los niveles descritos (puestas en escena, cuadro y serie) trabajan al unísono y, de esa manera, dibujan la visión del mundo de la historia contada (en el caso de los filmes de ficción). No obstante, este último nivel es el menos atendido en los acercamientos a los filmes dado que se seleccionaron secuencias paradigmáticas de los mismos. No obstante, en cada análisis se observa, por ejemplo, que tanto los cortes directos como las transiciones entre las tomas operan en pos de la articulación narrativa que prevalece en las tres películas. La puesta en serie reitera la idea de estar frente a universos cerrados y estables.

De la descripción previa, basada en el desarrollo de Casetti y Di Chio, deseo resaltar también la correspondencia existente de cada nivel con los momentos de lo que ambos llaman "la fabricación del film" (1990, 126). Es decir, la puesta en escena prepara el escenario; la puesta en cuadro cristaliza en la filmación y la puesta en serie, en el montaje. No obstante, estos autores aclaran que no les interesa "reconstruir" la génesis de la película ni sus etapas de producción, sino el "resultado final" proveniente de la representación cinematográfica. El análisis del filme, según he apuntado, no es aquí un propósito en sí mismo sino un instrumento relevante para comprender una problemática más amplia. Por tanto, echo mano de argumentos de naturaleza ideológica para "estudiar los contenidos de las películas y sus condiciones de distribución y consumo,

considerando a la película como un elemento sintomático de procesos de naturaleza social" (Zavala 2010, 65).

Acorde con lo que es cada vez más visible en el siglo XXI, ha habido desplazamientos y diversificación de intereses a la hora de abordar la nación como tópico. De ser la literatura la principal fuente crítica, los estudiosos (muchos de ellos formados en esa disciplina) interrogaron al proyecto nacional vía el cine, las artes visuales y performativas, los medios de comunicación, la publicidad y, más recientemente, manifestaciones culturales "menores" como los cómics y los cromos de calendario. El giro visual de los estudios sobre la nación mexicana, en la academia de lengua inglesa, cuestiona la existencia de "una cultura homogénea e identificable" para proponer, en su lugar, "una nación fisurada y compleja". La obra de académicas como Dolores Tierney (2012) invita a "la relectura de los sitios icónicos de la cultura nacional mexicana" y a aproximarse a ellos desde sus procesos y su dinamismo (Sánchez Prado 2011, 453-455).

La discusión sobre los cines nacionales cobró especial fuerza a fines del siglo XX, debido a la necesidad de revisarlos a la luz de los nuevos flujos provenientes del impulso global (Higson, 1989, 2005; Crofts 1993, 1998; Hjort y MacKenzie 2005). "Cines nacionales" se constituyó como una categoría que abarca un conjunto de producciones "otras", en contraposición con la norma que sería el cine de Hollywood. Crofts enlista siete variedades de cines nacionales marcados, la mayoría, por cómo compiten contra Hollywood (criticándolo, ignorándolo, luchando abiertamente contra él, jugando en la arena industrial, en sus mismos términos). Las dos más interesantes para los fines de este libro son las últimas: una se refiere a un cine cuya industria sobrevive por subsidios del Estado; la otra variable es la de un cine regional "*whose culture and/or language take their distance from the nation-states which enclose them*" (1993, 27). Aunque es evidente que ninguna de las dos describe el tipo de producciones seleccionadas para su análisis, sí permiten avizorar otras vertientes

como las de un cine que, a pesar de que en ese momento no recibía estímulos económicos del gobierno mexicano (como luego ocurriría), sí estaba al pendiente de las posibles reacciones que podían provenir desde el Estado. De aquí el rango limitado de temas políticos, religiosos o morales exhibidos durante la edad dorada. Otra línea que insinúa el listado de Crofts es la de un cine regional que construye un discurso al margen o alejado de las narrativas promovidas desde el Estado. Las películas de este corpus difícilmente pueden ser catalogadas como parte de un cine regional (aspecto que se discutirá tangencialmente en los capítulos siguientes), pero sí revelan las tensiones, las interacciones y las negociaciones existentes basadas en polos que se acercan o se distancian en relación con la homogeneización y la forma como la región es incluida en el discurso nacional de la época.

Referirse a un cine nacional, indefectiblemente, conduce a ligarlo con cuestiones sobre la identidad, el orgullo de los habitantes de un territorio por pertenecer a él, las tradiciones y los elementos culturales que han propiciado su consolidación (Crofts 1993, 28). Alude también a las acciones emprendidas por el Estado-nación para impulsar ideas e imágenes –casi siempre– de carácter esencialista y promotoras de un supuesto espíritu nacional (Crofts 1998, 385-386). Ello refuerza la percepción de que en el término "nación" aún subsisten pilares conceptuales como una lengua común, una religión y "una supuesta comunidad *racial*" [cursivas en el original] (Williams 2000, 231), los cuales alimentan sentimientos nacionalistas fundados en la exclusión de comunidades que no se ajustan a ellos.[13] En este contexto, Paasi (2003, 476-480) también recalca una mirada conservadora cruza-

[13] Como suele ocurrir con los movimientos contestarios, los pueblos originarios en México han reclamado, de algún modo, eso que late detrás del término "nación". Abogan para que se reconozcan sus derechos como naciones múltiples, en virtud de una cultura diferenciada, dentro del Estado mexicano (Aguilar 2018, 28-29). Desbaratan así la jerarquización impuesta por un grupo dominante que ejerce el poder político; pugnan por un enfoque horizontal entre los pueblos que responden a un mismo Estado.

da por múltiples intersecciones (y no sólo la lingüística, religiosa o racial). Añade otras más como la clase social y el género, a través de las cuales, de manera simplificada, subyacen las luchas por la clasificación y el poder. Las distintas intersecciones aludidas son uno de los temas abordados en los filmes del corpus. Por ejemplo, *La noche de los mayas*, complejiza la existencia de esa lengua común, desde la preproducción y ampliamente difundidas en la promoción de la película.[14] Las manifestaciones culturales de los mayas contemporáneos aparecen con claridad en los tres filmes y, sin embargo, en éstos se continúa refiriéndose a esas comunidades desde la idealización del pasado (como los constructores de las zonas arqueológicas; como pueblos renuentes a incorporarse a la vida moderna).

Desde la academia, la separación del conglomerado cinematográfico en cines nacionales ha propiciado decenas de libros organizados sea a través de obras consideradas como mayores o a través de sus realizadores más relevantes. Esta visión transparenta el peso de un canon marcado por los "grandes" temas, los géneros "más relevantes" y por la teoría del cine de autor. Tal panorama invita a cuestionar qué lugar ocupan películas como las que aquí se abordan, las cuales cumplen con las tres perspectivas: tópicos sobre la región, sus etnias y sus problemáticas, mediante el melodrama y realizados por directores de un prestigio consolidado como Chano Urueta, Fernando de Fuentes y Roberto Gavaldón. Si a pesar de todo ello no forman parte del listado de las grandes obras cinematográficas de la edad de oro es posible deducir el peso mínimo de las regiones desde un enfoque del cine nacional, en general. Y, en específico, la existencia de

[14] Como nota ilustrativa que será detallada en el primer capítulo, el guion fue escrito originalmente en maya por Antonio Mediz Bolio y luego traducido al español con el ánimo de que los diálogos sonaran "auténticos". Sin embargo, ningún personaje del filme habla en esa lengua, y las personas de origen maya que aparecen son meros extras. Esta característica (el guion escrito en maya) formó parte de la promoción cinematográfica y a ella se atribuían la cadencia de un idioma "poético" y "misterioso".

cine con temática indígena que se produjo para funcionar como "token", útil para la consolidación del discurso nacionalista.

La inestabilidad que introducen las regiones en la conformación de una supuesta identidad nacional va aparejada de una "evidente tensión", apunta Raymond Williams (2000, 279). La identidad nacional se cimenta en las definiciones, las narrativas y las representaciones compartidas a fuerza de repeticiones a lo largo del tiempo, en movimientos concentrados y expansivos, de manera simultánea. Las identidades regionales, aunque también registran estrategias y movimientos similares a las nacionales, se apartan de éstas para singularizarse, a través de la diferencia.[15] La tensión que late proviene de cierto antagonismo que surge de la relación de poder que subyace entre la parte definida (el centro, lo nacional) y la diversa (lo que está fuera del centro, lo regional). Williams recuerda otro giro que también pesa en la consideración sobre las regiones: su práctica sinonimia con el término "provincia" y su antonimia con el de "metrópoli". Mientras que a aquél se le asoció con "maneras e ideas relativamente toscas y limitadas", a éste se le vinculó con "gustos y modales refinados o sofisticados" (2000, 280). En los capítulos 1 y 3, sobre todo, se aborda lo relativo al orgullo regional de Yucatán, sostenido por ejemplos concretos como la evidente influencia europea de sus haciendas o por sus antiguos asentamientos mayas. Muestras de arquitectura, historia y costumbres "superiores" funcionan, en esta zona del sureste mexicano, como una manera de rebatir la condición peyorativa que hay detrás de pertenecer a la "provincia". Es decir, forman parte de sus mecanismos de "resistencia defensiva" (Walsh 2006, 33).

[15] Paasi previene sobre el riesgo de no tomar en cuenta que dentro de lo regional se tienden a construir discursos uniformes y esencializantes que describen a una comunidad homogénea, circunscrita a un territorio bien delimitado (2003, 480). El abanico multiétnico de *La selva de fuego* cuestiona de forma severa esa imagen indiferenciada sobre "lo yucateco", tanto en cuanto los orígenes de sus habitantes como en las delimitaciones geográficas. Al analizar esa película, sobresale lo relativo a las fronteras y a los límites de lo que supuestamente sustenta la identidad regional.

En México ha habido trabajos pioneros que, desde los estudios culturales, se han interesado por abordar la construcción de las identidades regionales. Ricardo Pérez Montfort, desde la década de 1980, incluyó como herramientas de estudio las postales, los grabados, los monumentos y, con ello, contribuyó al posicionamiento de la historia cultural (1999, 2000, 2007). Se ha interesado en la vida cotidiana, el uso de objetos, las prácticas culturales y la noción de lo popular. En las siguientes líneas se aspira a recoger ese mismo aliento, centrado en el estudio de lo regional.

Yucatán, en el contexto de la dupla región/nación, se ha estudiado desde enfoques ajenos al cine mexicano y en otros periodos distintos al de casi mediados del siglo XX, lapso en el que se sitúa la edad dorada del cine. Por ejemplo, Arturo Taracena Arriola (2007, 2013, 2019), Rosa Torras Conangla (2008, 2014) y Carolina Depetris (2013, 2015) han profundizado en los vínculos entre la nación y la región yucateca en el siglo XIX. La lectura de sus trabajos ha sido fundamental para comprender el modo en que "Yucatán sufrió durante el siglo XIX e inicios del siglo XX un proceso de 'reinvención' a partir de la acción política y cultural de sus élites" (Taracena Arriola 2013, 7). El impulso colonizador sustentado en la visión de la existencia de "espacios vacíos" cimenta las investigaciones de Torras Conangla. Éstas facilitan la comprensión del extremo suroeste de la península yucateca como un área marginal, durante siglos, desde lo sociopolítico, "pero vital económicamente por su riqueza en palo de tinte y maderas preciosas y con una posición geográfica importante" (2013, 84). Tales perspectivas alentaron el acercamiento a las dinámicas planteadas en *La selva de fuego*, en su enfoque sobre la territorialización como sinónimo de control de los recursos naturales de la zona. Evidenciaron la invisibilización de las élites empresariales y políticas que permitieron la expoliación de los zapotales, en aras del progreso regional. Junto con Taracena Arriola, Depetris (2013, 240-241) ha estudiado la importancia de la literatura y la prensa yucatecas en la constitución de una identidad regional.

El quehacer literario generado en Yucatán contribuyó a la singularización del sureste y alentó el discurso nacional sobre la diversidad cultural del territorio mexicano, de manera similar a como ocurriría con el cine de la época de oro, décadas más tarde.

Othón Baños Ramírez (1993) también ha profundizado en las relaciones entre el centro y la región. Sus estudios se desarrollan a partir de la resistencia del Partido Socialista del Sureste (PSS) y las corrientes políticas yucatecas leales al socialismo de la época de Felipe Carrillo Puerto, a principios de la década de 1920. Esto fue evidente, a través del control de los sindicatos que iban apareciendo en la entidad. Mientras que el PSS fue debilitándose en Mérida y algunas pequeñas urbes, en favor del centralista Partido Nacional Revolucionario (PNR), las zonas rurales maya hablantes fueron un bastión fiel al recuerdo de Carrillo Puerto, aún a mediados de la década de 1930. El paso del regionalismo al centralismo en Yucatán fue "un proceso tormentoso" y de "tensión constante entre los intereses políticos del centro y los locales" (Baños 1993, 175). En esa misma línea, la de la problemática entre el centro y los poderes regionales en Yucatán, Jesús Arturo Filigrana Rosique abunda cómo el Estado posrevolucionario centralizador "sólo en un principio toleró cierto grado de autonomía a las regiones, vía cacicazgos, con el afán de garantizar allí la estabilidad y gobernabilidad. Pero en el entendido que su consolidación final requirió del pleno sometimiento regional hacia las políticas dictadas desde el centro y la eliminación de esos cacicazgos regionales" (2016, 61). Por lo tanto, discutir sobre cómo se construye iconográficamente Yucatán en el cine mexicano de la edad de oro y de qué manera las interacciones entre el centro y la región intervinieron en su configuración comienza en donde otros textos han marcado sus límites temporales, conceptuales o en cuanto a la materialidad de sus corpus de investigación.

Cierro esta introducción con la última de las categorías analíticas que vertebran este volumen: la noción de *cronotopo* de Mijail

Bajtin.[16] Definido como "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura" (1989, 237), Bajtin explica que tiempo y espacio son un "todo inteligible y concreto" (1989, 237-238). El primero se manifiesta a través del espacio y, de manera recíproca, éste se mide, se intensifica y se entiende en su intersección con aquél. De lo anterior se deriva la relevancia de ambos elementos para la representación en una obra artística (aunque Bajtin se centra, y así lo declara, en la literaria). Pero, y deseo subrayarlo, también toma en cuenta la interpretación que está en juego para que la representación sea articulada. El camino es de ida y vuelta: a través de ésta también es posible aproximarse a la interpretación de la instancia emisora o autoral, puesto que la percepción espacio temporal se vincula con la posición en la que se encuentra el observador. Bajtin se enfoca en el texto artístico, diferencia de éste a las instancias emisoras y lectoras, y no las contempla como estrategias internas del texto. Éstas se ubican en cronotopías reales, en tanto que la obra crea un cronotopo.

La habilidad cinematográfica para mostrar los cambios temporales a través del espacio (Flanagan 2009, 57) es, en sí misma, una invitación para explorar tanto el término en las películas seleccionadas como la forma en que articulan una visión de lo regional. Más cuando los filmes de Urueta y De Fuentes parecieran desafiar tal punto de partida, al desplegar el paisaje yucateco en su inmovilidad. Es como si la existencia de las pirámides de las ciudades mayas hubiera detenido el tiempo por completo. El cronotopo fílmico del sureste mexicano funciona paradigmáticamente dada la

[16] Este concepto es uno de los más reconocidos de este teórico ruso. Junto con dialogismo, polifonía, heteroglosia, carnaval, otredad y grotesco, *cronotopo* se ha convertido en instrumento de análisis. De su aplicación original (la novela), hoy es una herramienta para acercarse a una gran variedad de objetos de estudio y situaciones. Vice (1997, 200-228), por ejemplo, lo intersecta con la categoría género en su estudio sobre la película *Thelma and Louise* (Ridley Scott 1991). Antes, provee múltiples ejemplos en filmes señeros de la historia del cine occidental. Su intención es, a partir de la sugerencia realizada por el propio Bajtin en uno de sus últimos escritos, actualizar los usos del cronotopo aplicándolo a obras o categorías contemporáneas como el género de las *road movies*.

lejanía geográfica de la región, a mediados del siglo pasado. Las películas ahí filmadas incentivaron los imaginarios de sus espectadores, desde distintos puntos del país o más allá de éste. En repetidas ocasiones se lee, tanto en la publicidad como en las reseñas de la época, adjetivos que subrayan el misterio, el enigma, la magia o el exotismo de Yucatán. Así, las unidades que integran el corpus (los ya mencionados guiones, reseñas cinematográficas, elementos publicitarios y textos fílmicos) permiten desentrañar no en qué consisten esos secretos, sino la función tanto de su amplificación como la diseminación de su supuesto hermetismo, en el marco del proyecto nacional.

La noción bajtiniana del cronotopo induce a que, mediante la integración de un universo fílmico microtextual, sea posible trazar una matriz de dos ejes. El cruce de la línea temporal con la espacial permite profundizar en una poética sociohistórica. De forma reiterada, Bajtin "*shows that his interest is in how texts relate to their social and political contexts*" (Vice 1997, 201). Vice explica que el cronotopo funciona en tres niveles: cuando el filme representa fragmentos de la Historia; en la relación de las imágenes del tiempo y el espacio generada por la propia película, y en su construcción formal (a través de la trama, el narrador, las relaciones intertextuales) (Vice 1997, 201-202). Estos tres niveles están cercanamente vinculados entre sí, según consta en los siguientes capítulos. Y aun cuando ninguno de los tres filmes estudiados se refiere a un hecho histórico específico, sí se insiste en el tiempo en el que el espacio geográfico está siendo representado, se articula una forma particular de configurarlos dentro de la trama (zonas arqueológicas, selva, haciendas) y repercuten en otros elementos narrativos sobresalientes, en esas obras cinematográficas.

Ilustro lo anterior con dos casos. El primero: en *La noche de los mayas*, el encuentro "accidental" de Miguel, el chiclero, con el escondido poblado maya señala cómo el cronotopo peninsular ha sido diseñado como propiedad de los blancos. En correspondencia, la seducción de Miguel, planeada e intencional, hacia Lol

habla de cómo las mujeres mayas eran consideradas vehículos de placer y podían ser tomadas sin que, aparentemente, mediara consecuencia alguna. En la estructura de estas tramas, ellas son "*narrative objects in male centred-action*" (Vice 1997, 217). Es clara, por lo tanto, la persistencia de un doble enfoque colonial: sobre las comunidades mayas y sobre sus mujeres, dominadas por el sistema patriarcal. El segundo caso es la introducción de algunos personajes tradicionales de los pueblos mayas en la trama. Su inclusión revela cómo este universo cultural es construido a través de la percepción del sujeto blanco, pues los cronotopos de las películas de Urueta y Gavaldón revelan las ansiedades de las comunidades blancas o blanqueadas frente a un universo "mágico" que los mayas pueden predecir. Así, el *H'men* y la "bruja", en *La noche de los mayas*, y Quiteria, en *Deseada*, retornan el cronotopo al espacio público, en lugar de conservarlo como parte de los secretos guardados en el ámbito privado.

El ejercicio de la sexualidad entre miembros de dos comunidades (la blanca y la racializada) debe callarse por prohibido y vergonzoso, en una repetición temporal que señala la magnitud del mandato social. Esos personajes son temidos y rechazados –al mismo tiempo– debido a que representan un tipo de cronotopo ancestral, reñido con la modernidad encarnada por el capataz chiclero o el hacendado don Lorenzo, en una u otra película. Tales ejemplos inducen a leer estos filmes desde la manera como sus cronotopos destacan la normalización de encontrar pueblos mayas en sitios perdidos, en lugar de que estén presentes en cualquier parte de la península. Evidencia también cómo el diseño del cronotopo repercute en la introducción de cierto tipo de personajes y acciones, modos de narrar y espacios representados en su historicidad. Es decir, aparecen los tres niveles en los que opera el cronotopo, en su estrecha interrelación.

Flanagan también abunda en tres niveles de textualidad, diferenciados e interdependientes, en los que el cronotopo opera (2009, 11-13, 53-61). El primero sirve para reconocer las formas

genéricas marcadas por sus métodos de representación (en nuestro caso, se ilustra en el melodrama romántico interracializado, con las zonas arqueológicas y las haciendas que advierten la imposibilidad del éxito del romance); el segundo, para identificar los cruces tempo-espaciales en elementos o motivos (por ejemplo, en dos de nuestras películas: los cenotes, las zonas arqueológicas, las chozas en los pueblos mayas, etcétera); el tercero mide las relaciones entre texto y lector (la respuesta del público y su tiempo de exhibición o las reacciones de los reseñistas invitan a preguntarse: "*what does the textual representation of time and space have to do with this success?*" (Flanagan 2009, 55).

Tal propuesta es rastreada por Flanagan en las distintas obras de Bajtin, en las que el concepto aparece. No coincide, sin embargo, con la descripción de los niveles del cronotopo de Vice (1997, 200-228). Las categorías y los acercamientos de Flanagan facilitan la comprensión de los cronotopos en las películas analizadas en este volumen; sobre todo, el último nivel relacionado con el público, el cual no es incluido de manera explícita por Vice. Sin embargo, Bajtin ya lo aludía al incluir la interpretación como una etapa fundamental del dialogismo y en la que es imposible no tomar en cuenta la impronta cronotópica de cualquier acto de lectura.

La selección de los elementos y los personajes con los que es posible imaginar un espacio regional incide en qué y cómo se ve. La forma en que el tiempo los atraviesa es especialmente interesante en los textos cinematográficos, puesto que las marcas temporales son, incluso, medibles: se puede determinar el tiempo de exposición en pantalla, la duración de la historia, las veces en que ese espacio reaparece, en qué orden se presenta uno en relación con otro. La matriz emanada del cronotopo cultural contribuyó a fijar los símbolos nacionales, así como aspectos constitutivos de lo que se llamó "identidad nacional". De manera similar funcionó en torno a las regiones, con algunas diferencias. El caso de Yucatán favorece identificar esos matices, dado que forjó una

identidad que se obstinaba en desmarcarse del centro del país y proponerse como una zona singular y superior.

Por su parte, Francesco Casetti y Federico Di Chio recuperan la noción bajtiniana de cronotopo (1990, 138) y la aplican al análisis cinematográfico. Para ello, acuden a otros constructos emanados de la teoría literaria para estudiar el tiempo como lo son el orden, la duración y la frecuencia.[17] Si bien la mirada de Vice y Flanagan trazan el camino para la comprensión de los cronotopos y su significado, es de especial utilidad la propuesta metodológica de Casetti y Di Chio. Del estudio cronotópico de las obras artísticas se desprenden múltiples ejes teóricos; sin embargo, sólo señalaré un par vinculado con los filmes analizados. El primero se refiere a la dinamicidad con que es investido el espacio, en virtud del tiempo que lo atraviesa al igual que por el vínculo que su autor presenta con la cultura de su época (y que incide en la organización del texto artístico).

Cada obra generada aporta una visión particular del mundo que ha configurado. Simultáneamente, cada una es susceptible de refractar las ideas existentes sobre los cronotopos reales. Por lo tanto, el objeto artístico constituye un "modo peculiar de conocimiento por vía de la actitud estética y ésta como resultado de la vida en la cultura, atravesada por múltiples fronteras" (Arán 2009, 126). Revisitar esas tres películas filmadas en Yucatán estimula a la comprensión de las dinámicas conceptuales y socioculturales que alentaron su producción, su recepción y la reconfiguración de los imaginarios sobre la región, pero también sobre la nación.

Si bien la matriz tempo-espacial es susceptible de reconocerse en el interior de un texto artístico, también puede ser una categoría operativa para el análisis de un periodo específico. La edad de oro del cine mexicano es notoriamente la época que más ha

[17] Originalmente pensados desde la narratología por Gérard Genette en 1972 (1983, 33-160), fueron matizados para el estudio del cine por Seymour Chatman en 1978 (1990, 66-83) y por David Bordwell, años más tarde (1997, 317-331).

sido estudiada hasta el momento. Géneros cinematográficos, directores e intérpretes al igual que temáticas específicas son el principal centro de las miradas. Desde la teoría de los cines nacionales, ha habido múltiples aproximaciones a las películas mexicanas como dispositivos que colaboraron de manera activa para la consolidación de una identidad, en el marco del proyecto posrevolucionario. Las imágenes que se construyeron siguieron un proceso similar al de otras naciones, quienes desde un centro político de poder incorporaron las diferencias regionales y las unificaron (Díaz 2002, 11).

La obra artística da la pauta, pero es la lectura del presente la que pretende seguir la huella de las tensiones narrativas de la obra en sí. Son los nuevos archivos que circulan y los propios cronotopos de quien interpreta quienes propician la articulación del cronotopo dominante de la película en cuestión. Por lo tanto, interrogar las relaciones entre la nación y la región entraña su persistencia como problemática social, en el marco del cronotopo real, y también alimenta discursos relevantes para el presente ligados con el interés por las microhistorias, las narrativas de los sujetos racializados y subalternizados, y la integración de sentidos textuales, a partir de la multidireccionalidad e interseccionalidad.

Para los fines de este libro me detengo, principalmente, en tres de los momentos constitutivos de una obra artística: el contexto de producción, el texto en sí mismo y su recepción. En el primer caso, analizo las intersecciones tempo-espaciales de Antonio Mediz Bolio como autor de dos de los tres argumentos de las películas que integran el corpus y de sus guiones literarios, al igual que su papel como dialoguista o adaptador. La actividad publicitaria (fotomontajes, carpetas de *stills*, carteles, anuncios, carteleras, etcétera) considerada pretende ensanchar la idea del texto cinematográfico, puesto que en su recepción intervenía no sólo la experiencia fílmica en sí, sino el contexto general en el que estaba inmersa (de ahí su valor cronotópico, como parte de

los procesos de lectura de la obra fílmica). En los productos resultantes laten los componentes básicos que alentaban la idea de nación como comunidad imaginada.[18] Por último, es de especial relevancia la discusión sobre los puntos de vista de los reseñistas cinematográficos, tanto porque forman parte del "conjunto del campo propio de la historia intelectual" y expresan lecturas colectivas sobre el objeto artístico (Chartier 1992, 35-39) como por su valor cronotópico. Es decir, los periodistas no se limitaron a ser simples observadores del texto fílmico, pues fueron portavoces de las ideas previas de los asistentes a las funciones cinematográficas; fueron responsables de los procesos de reapropiación de las imágenes representadas, y fungieron como filtros sobre la precisión o la inexactitud de los cronotopos de los elementos narrativos de *La noche de los mayas*, *La selva de fuego* y *Deseada*. Todas ellas, acciones que repercutieron en la consolidación de los imaginarios sobre la región y sus habitantes.

[18] "Es *imaginada* porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión" (Anderson 2007, 23). Dicha comunión es alentada por las ideas compartidas sobre qué sustentaba la identidad nacional y a través de quiénes. En ese sentido, la iconografía cinematográfica fue esencial.

La noche de los mayas (Chano Urueta 1939). Viajes circulares entre la región y la nación

Figura 1.0. *Still* de *¡Que viva México!* (Sergei M. Eisenstein 1932). Imagen correspondiente al Prólogo, filmado en Yucatán. (7R01339 Fototeca Pedro Guerra, Facultad de Ciencias Antropológicas, UADY).

La noche de los mayas (Chano Urueta 1939) fue la producción más importante de fines de la década de 1930 en México. El mayor presupuesto hasta el momento, el desplazamiento de todo el equipo de producción a una tierra que estaba en el confín del país y la temática indígena le dieron un cariz particular y una muy amplia difusión desde muchos meses antes de su estreno. En este capítulo discuto la representación de la región peninsular como el lugar de asentamiento de una de las etnias más numerosas y vivas en México, los mayas.[1] En el marco del proyecto nacional y de la política indigenista, las resonancias del filme fueron de una gran relevancia por el tipo de representaciones que predominaron, cómo circularon y de qué manera contribuyeron a consolidar una narrativa sobre la población indígena.

La historia, el guion literario y prácticamente la coordinación de esta iniciativa cinematográfica corrió a cargo de Antonio Mediz Bolio. Perteneciente a una familia yucateca de abolengo, de origen europeo, este poeta estaba muy familiarizado con los relatos mayas y las ceremonias que se seguían practicando, debido a las largas temporadas en las que vivió en Sacnicté, la hacienda familiar, y luego en el paraje Ochil, en donde tuvo su propia y pequeña hacienda. Su pluma fue la intermediaria para dar a conocer el mundo maya desde la primera década del siglo XX hasta mediados de esa centuria. Su conocimiento de la lengua maya invisibilizó su papel de "traductor", a tal grado que mediante sus escritos parecía escucharse de manera directa las voces de las comunidades indígenas peninsulares. De aquí que, desde una posición de orgullo regional, este autor promovió la circulación de un pensamiento indígena, filtrado desde una posición de privilegio: blanca, elitista y letrada. En estas características es visible la exclusión

[1] Según los datos censales de 1950, basados en la lengua como el indicador de pertenencia a la etnia maya, había más mayas en Yucatán que mestizos o blancos. Según Cobá, "el proceso de castellanización rindió buenos dividendos", pues a pesar de que étnicamente la población maya era más numerosa, desde la década de 1940 aumentaron las personas bilingües y disminuyeron las que sólo hablaban maya (2019, 6).

de la población maya y las marcas que favorecían la diferenciación entre la población blanca y la que no lo era: las condiciones económicas, educativas y la pertenencia a un grupo social. Raymond Williams, en sus reflexiones sobre las élites, indica que ante la sensación de que no es posible "distinguir por el rango o la herencia" y ante el temor de perder la influencia o el dominio sobre otros grupos se restringen las condiciones de pertenencia, de reclutamiento y de circulación de sus miembros (2000, 217). Esto explica, en parte, la persistencia de Mediz Bolio como una de las figuras intelectuales más relevantes de Yucatán, a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX. La incorporación de la temática maya en su obra transparenta la relevancia del "problema indígena", a nivel local y nacional, por un lado. Por el otro, echa a andar temáticas, imágenes y motivos que serán ampliamente difundidas por el cine y la prensa (y antes, por la industria editorial).[2]

No hay ningún cuestionamiento sobre la autoridad de Mediz Bolio en la extensa cobertura de la prensa que hubo alrededor del proyecto fílmico y después de su exhibición. Por el contrario, las interpretaciones de esta obra cinematográfica, tanto desde la región como desde la nación, elogiaron que la voz del alto poeta se ocupara de historias localizadas en el mundo maya. No hubo, ni siquiera a nivel local, inconformidad alguna sobre la representación de los rituales indígenas, sus formas de relacionarse o sus costumbres, como prácticas bárbaras o exóticas. Esa fue una manera de continuar con la exotización de los pueblos originarios, la cual contribuyó a caracterizarlos como "los otros". Este rasgo, que se reitera desde su permanencia en el tiempo, sitúa a las

[2] De Certeau se refiere a la producción de un lenguaje generado por las élites que se amplifica por los medios "populares": "El lenguaje producido por una categoría social dispone del poder para extender sus conquistas hacia las vastas regiones de su medio ambiente, 'desiertos' donde parece no haber nada tan articulado" (1996, 38-39). Son signos de un orden impuesto. En el análisis de las reseñas cinematográficas, las carteleras y los carteles veremos la manera cómo se apropian de la enunciación generada por los textos escritos de Mediz Bolio y la película dirigida por Chano Urueta

comunidades mayas y a sus personajes como elementos imprescindibles en los distintos niveles del cronotopo del filme.

Los habitantes de sus pueblos funcionan como el "sedimento" que persiste del pasado del México autóctono y se proponen como un motivo del cronotopo, asociados a un momento originario, pero que no funcionan de manera adecuada en el presente de esta historia cinematográfica.[3] Esta visión validó los procesos de integración a la modernidad que animaba el Estado mexicano. Los mayas, en la película y fuera de ella, fungieron como parte de una escenografía cinematográfica y social, útil para respaldar el programa indigenista. Entonces, por detrás incluso de las tensiones entre el centro y las regiones mexicanas, estuvieron las comunidades indígenas como motivo de tensión y de disputa, en un periodo en el que aparentemente fueron el centro de la preocupación nacional.

Cuando se concreta el proyecto fílmico *La noche de los mayas*, en 1939, la cinematografía mexicana sólo se había apuntado un éxito internacional de gran envergadura y de impacto duradero en su país de origen. *Allá en el rancho grande*, dirigida por Fernando de Fuentes en 1936, continuaba siendo una cinta consentida por el público y lo sería más de una década; lo demostraba el hecho de que se reponía una y otra vez en las distintas plazas del circuito cinematográfico.[4] Después de esta obra estelarizada por Tito Guízar

[3] El segundo nivel del cronotopo bajtiniano, explica Flanagan (2009, 57), corresponde al cruce de tiempo y espacio que se trasluce a través de motivos narrativos. Estos permanecen en la memoria de los espectadores y se sedimentan. De aquí que las zonas arqueológicas apuntan a un pasado y sus etnias son fijadas tempo-espacialmente, por lo que no terminan de encajar del todo en las narrativas blancas, configuradas como dinámicas y cambiantes.

[4] En toda Latinoamérica este filme batió récords de público. En Estados Unidos, no se quedó atrás en lugares en donde había población de ascendencia hispana (Nueva York, San Antonio, El Paso). En Los Ángeles, "fueron superadas, en un gran márgen [sic] las entradas logradas en esa población por todas las películas, de todas las nacionalidades, que han sido exhibidas desde que el cine se comercializó" (Patiño Gómez 1937, 39). O bien, en su estreno en Bogotá en 1937 ocurrió lo que nunca: fue programada, simultáneamente, en cuatro salas diferentes, y se mantuvo en cartelera durante cuatro meses. En Venezuela se proyectó, una y otra vez, durante todo 1941 (Castro Ricalde e Irwin 2011, 29-34).

y Esther Fernández, no había estreno nacional que no aspirara secreta o explícitamente a emular, o por lo menos a acercarse, a sus repercusiones económicas y al impacto entre las audiencias.

El género de la comedia ranchera seguiría gozando del fervor del público hasta fines de la década de 1940, gracias a figuras como Tito Guízar, Jorge Negrete y Pedro Infante. *La noche de los mayas* representaría otra vertiente cinematográfica afín a los planes de unidad nacional.[5] Al país alegorizado en el rancho y la intemporalidad de la arcadia campirana se le aunaría, entonces, la veta histórica y sus alcances en el presente, mediante un filme como el dirigido por Urueta. En él, el orgullo de ser mexicano se sustentaba en el esplendor de un pasado cierto (lo certificaban los vestigios arqueológicos, marco espacial de la trama).

La herencia indígena y su grandeza cimentaban así un discurso integracionista y homogeneizador, conveniente y necesario para un Estado que aún sentía los efectos de los alzamientos posrevolucionarios, los de la guerra cristera y los conflictos económicos y bélicos padecidos, hasta ese momento, en el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940). Pero, por otro lado, en Yucatán, se alentó el aislamiento de los mayas que se replegaron en el territorio de Quintana Roo, después de la Guerra de Castas de la segunda mitad del siglo XIX (1847-1901). Es decir, las políticas de Estado impulsaron la incorporación de los pueblos indígenas, mediante la renuncia a sus lenguas y al abandono de los signos externos más visibles: vestimenta, prácticas religiosas,

[5] A fin de no desviarme de los principales argumentos de este capítulo, sólo dejo como apunte la estabilidad del género de la comedia ranchera. Si el cronotopo "becomes implicated in film's materialization of social value" (Flanagan 2009, 88), la memoria del género propicia la permanencia de su iconografía, su narrativa, su forma y su trayectoria histórica. Frente a las numerosísimas producciones de este género, las que trataban de la interrelación entre el pasado y el presente de los pueblos originarios no lograron establecerse como un género cinematográfico en México. Esta asimetría bien podría indicar varias líneas susceptibles de ser profundizadas en otro momento: el escaso potencial que las compañías productoras veían en tramas de esta naturaleza; el vínculo cronotópico que se había establecido entre las comunidades autóctonas y la no ficción, o dichas comunidades como objeto de materiales de corte antropológico.

gobiernos autogestivos y organización social, cultura y conciencia (Cobá 2019, 4). Y, en otros casos, como en el área de Chan Santa Cruz (hoy Carrillo Puerto, Quintana Roo) se evitó intervenir en las comunidades rebeldes.[6] Lo remoto del lugar y su condición selvática favoreció esa falta de contacto que sólo comenzó a romperse cuando la zona se tornó apetecible económicamente. El cine industrial ignoró estas contradicciones y, por el contrario, amplificó tanto la necesidad como las bondades de las políticas del Estado mexicano.

Desde las industrias mediáticas, el proyecto nacional enfrentaba retos particulares. Por una parte, la abundante oferta de películas estadounidenses desafiaba las miras nacionalistas, pues no alimentaba el orgullo por la tierra ni tampoco contribuía al reconocimiento del valor de "lo mexicano". Por otra parte, en el cine nacional aún eran muy escasas las tramas íntimamente relacionadas con el pasado indígena, a diferencia de las manifestaciones de la plástica o las obras musicales que, durante las décadas de 1920 y 1930, habían obtenido una resonancia tanto local como foránea. Las comedias rancheras y el cine denominado "indigenista" fueron la respuesta de la industria del celuloide para integrarse al conglomerado de discursos que sustentaron la gran tradición mexicana (Anzaldua 2011, 57). Ambos géneros echaron a andar mecanismos aparentemente inocuos ideológicamente y "benéficos para el proyecto de estado-nación mexicano" (Ramírez 1997, 213-214).

[6] "Los datos indican que el monolingüismo se concentra en la parte central del estado, en donde las comunidades indígenas tienen un carácter más tradicional, por ser una zona de refugio de los rebeldes de la Guerra de Castas, quienes mantienen hasta la actualidad barreras culturales a la injerencia de las instituciones públicas y de la población no indígena" (Ruz 2006, 24). En el segundo capítulo me detendré, con más detalle, en ese prolongado enfrentamiento bélico y sus efectos en el centro y sureste de la península. Ello, debido a que un campamento chiclero, en medio de la espesura de Quintana Roo, es el escenario de *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes 1945). Hay que tener presente, sin embargo, que el personaje blanco que desata la tragedia en *La noche de los mayas* es también un chiclero.

Tal inocencia era sólo inofensiva en apariencia, pues el mestizaje implicaba forzosamente una serie de renuncias consustanciales a la identidad de los pueblos indígenas. En los años más recientes, estudiosos como Yásnaya Elena Aguilar Gil (2018, 2020) y Federico Navarrete (2004, 2010) han planteado cómo desde el Estado se alentaron narrativas sobre el mestizaje, se construyó una idea de "lo indígena" y una memoria social de los vencedores. Ésta se difundió y se impuso como la versión válida, encaminada a desvalorar a las comunidades indígenas, a sus modos de organización y sus prácticas comunitarias. Una de las estrategias fue la denominación generalizadora "indígena", con la cual se borró a la inmensa diversidad de pueblos originarios en el territorio nacional. Cada uno de sus miembros era parecido entre sí e intercambiable, sin importar su lengua, su cultura, su pasado. En ese sentido, para Aguilar Gil, el término es una categoría política, a la cual define como la forma de nombrar "a naciones, personas y comunidades que sufrieron procesos de colonización" (2018, 28). En esa dinámica, y por así convenirles, los Estados nacionales modernos "han combatido su existencia y se relacionan con ellos mediante la opresión" (2018, 28).

Si *La noche de los mayas* convenía ideológicamente al Estado y era acorde con los tiempos políticos, para la industria fílmica fue una esperanza. Este título parecía contar con el potencial para relanzar el cine mexicano en sus mercados internacionales, desde otra línea. Había decaído el número de producciones y 1939 confirmó el descenso: se filmaron "37 películas, a diferencia del año anterior que se hicieron 57" (Hernández Villegas 1989, s.p.). Argentina, en cambio, había estrenado poco más de cincuenta títulos y se ponía al frente de los mercados internacionales. El bajo presupuesto de las obras mexicanas y la repetición de sus tramas (excesivamente apegadas a las fórmulas de Hollywood) no auguraban repunte alguno. Mientras que las anécdotas de charros y números musicales estaban destinadas a las grandes masas y a los pingües ingresos de la taquilla,

la veta de este tipo de filmes "cultos" sería uno de los puntales de la llamada Edad de Oro. Cada vertiente presentaba características diferenciadoras.

La comedia ranchera desdibujaba el enclave geográfico y la temporalidad en que se desarrollaban sus anécdotas (ocurrían, tal vez, en algún momento previo a las luchas revolucionarias). El libreto escrito por Antonio Mediz Bolio, en cambio, se refería a un lugar y una cultura milenaria concreta. También aludía (aunque vagamente) a la explotación chiclera de fines del siglo XIX y principios del XX, en la península yucateca; a un puñado de tradiciones mayas y planteaba el hecho de que existían comunidades aisladas, con sus propias formas de gobierno. "Se buscaba proporcionar otra imagen a la que tradicionalmente se le había dado a los indios [...] Por primera vez se dignificaba el verdadero sentido de lo que ellos significan para México", aseguró David Ramón, en el homenaje nacional que organizó la UNAM con motivo del cincuenta aniversario de la película (Carrasco 1989, 4).

La obra producida por Francisco Cabrera, no obstante, se encargó de eliminar precisiones sobre las tradiciones mayas que sí aparecían en el guion literario del yucateco Antonio Mediz Bolio. Aun cuando quedaron sólo pinceladas de historia y cultura, la aparición espléndida en la pantalla grande de los vestigios arqueológicos de Chichén Itzá y Uxmal, como telón de fondo, y el rodaje en la distante locación peninsular funcionaron como elementos autentificadores de la trama. El posicionamiento de ambas ciudades mayas en el imaginario nacional permitía una economía en la constelación de los símbolos nacionales. Yucatán podía resumirse en esas zonas prehispánicas y, en filmes posteriores, se sumarían Mérida y el paisaje de henequenales. De forma simultánea, tales imágenes amplificaban la política de Estado en relación con "la búsqueda y reconstrucción de monumentos espectaculares, particularmente de arquitectura estatal y obras artísticas vinculadas con las élites prehispánicas" (Navarrete 2010, 66).

Figura 1.1 Cartelera de la película *México lindo* (Ramón Pereda 1938). En la búsqueda de la fórmula que repitiera el éxito de *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes 1936) se filmaron decenas de títulos. Eran promovidos como hablados "en perfecto español" y prometían una gran variedad de números musicales. (Sedeculta/Biblioteca Yucatanense/Fondo Reservado).

Las "ilustraciones musicales" de Silvestre Revueltas se convertirían en un clásico y con el paso de los años tendrían una vida más larga y exitosa que la película misma. Tanto que fuera de Yucatán casi sería obviada la decisiva intervención de uno de los más altos compositores regionales, Cornelio Cárdenas Samada. Y a esa temática vitalizadora del alma nacional se aunarían otros elementos audiovisuales no menos significativos como la impactante fotografía de Gabriel Figueroa, quien en este filme comenzaría a experimentar lo que sería el sello distintivo de la obra de Emilio el Indio Fernández. Intégrese el elenco a esos valores de producción y se obtendrá el panorama de lo que significó un proyecto como *La noche de los mayas*, en las postrimerías del sexenio de Lázaro Cárdenas. Baste recordar el repertorio: una estrella en pleno despegue como Arturo de Córdova; un debutante internacional, el argentino Luis Aldás, y dos promesas: Estela Inda (quien en los filmes siguientes firmará, en ocasiones, como Stella Inda) e Isabela Corona.

El Comité Nacional de Cine en México le concedió a este título los más altos honores: mejor película, mejor actriz de reparto (Isabela Corona), mejor fotografía (Gabriel Figueroa), mejor edición (Emilio Gómez Muriel) y mejor música (Silvestre Revueltas) (García Riera 1992, 89-90). Con el prestigio a su favor, *La noche de los mayas* se integró al ramillete de títulos precursores del cine

indigenista mexicano de la época sonora, sobre el cual "el fantasma de Eisenstein" seguía gravitando (García Riera 1992, 105). Sería un texto cinematográfico que preludiaría los asuntos en los que abundarían las películas más notables de Emilio Fernández un lustro más tarde,[7] un cine reconocido como "mexicano" y que se convertiría en la cara de una línea argumental que situaría a México en los festivales internacionales, de la altura de Cannes y Locarno. El cine que intentaba definir "el alma" mexicana añadiría un rango más amplio de interlocutores y de un espectro cultural diferente a los que se veían atraídos por títulos de la época como *Un viejo amor* (Luis Lezama 1938) o *México lindo* (Ramón Pereda 1938) (ver Figura 1.1).[8]

Basada en una historia de Mediz Bolio, *La noche de los mayas* fue un importante vehículo para dejar bien establecido lo que Eric Hobsbawm denominó "tradición inventada", al abrir una narrativa que corre paralela a la impulsada por las obras sobre la Revolución Mexicana. Una tradición inventada busca "inculcar ciertos valores y normas de conducta, por repetición que automáticamente implica continuidad con el pasado" (1999, 39-40).[9]

[7] Julia Tuñón ha escrito una amplia e importante bibliografía sobre Emilio Fernández, sus personajes femeninos, las representaciones de la Revolución Mexicana y la construcción de la nación (2000; 2007; 2010). Hay que tener en mente que las dos primeras películas de Fernández sobre el tema, tanto *Flor Silvestre* (1943) como *María Candelaria* (1944), "se desarrollan en dos contextos clave para la historia de México: la Revolución Mexicana y el año previo a que esta comience (1909). La época se especifica desde la primera secuencia de ambos filmes: la lucha social, la diferencia de clases sociales, el caciquismo, la indiferencia de los terratenientes" (Castro Ricalde 2012, 230).

[8] Por ejemplo, con excepción de *Allá en el rancho grande* (1936), en Cuba se había recibido con indiferencia y hasta con franco rechazo al cine mexicano: "*La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939), *released in Cuba in December of 1940, awakened curiosity at its subject matter, which diverged significantly from previous formulas"* (Irwin y Castro 2013, 47).

[9] Desde el cronotopo cinematográfico (Casetti y Di Chio 1990, 138), la tradición inventada se ratifica con la permanencia de un espacio-tiempo presentado de manera semejante en los tres niveles (puesta en escena, cuadro y serie). Las escenas filmadas en Chichén Itzá y Uxmal, la vestimenta tradicional y las tomas sobre cierto tipo de paisaje son algunos ejemplos de la selección visual y auditiva del cronotopo sobre Yucatán.

Tanto el ayer indígena como el revolucionario fueron la columna vertebral del proyecto nacional. Sus manifestaciones cinematográficas aportaron un repertorio audiovisual que se asoció a otras manifestaciones ligadas a la idea de nación. Este tipo de procesos se presentan, a decir de Hobsbawm, en los fenómenos relacionados con la "nación": "el nacionalismo, el estado-nación, los símbolos nacionales, las historias y demás" (1999, 51). La película *La noche de los mayas* se basó en el guion de Chano Urueta,[10] en el que colaboraron "Arch Burns y A. Crevenna" (Archibaldo Burns y Alfredo B. Crevenna) "con la supervisión general del autor" (Mediz Bolio), según se lee en los créditos. El filme cuenta una historia que no es del todo fiel a la propuesta del guion literario, escrita por el poeta yucateco. No obstante, las diferencias entre ellas recalcan su papel de construcciones discursivas sobre los mayas y el paisaje cultural de esa península mexicana. La película y la cámara de resonancia que creó, a través de la publicidad cinematográfica y la recepción de los medios impresos, apuntalarán una "tradición inventada", mediante la cual será representado Yucatán en el discurso nacional.

Al cuidado de las elaboradas imágenes y una música que contribuyó a crear la identidad sonora de "lo indígena"[11] se le sumaba información sobre los mayas que vivían "el tiempo de su noche",[12] expresión que aparece explícitamente en uno de los libros del *Chilam Balam* y que es el tema central del capítulo con el que Mediz Bolio cierra *La tierra del faisán y del venado* (1922)

[10] Santiago Luciano Urueta Rodríguez era el nombre oficial de quien siempre firmó como Chano Urueta (González Casanova *et al,* 2003).

[11] En este punto insisto en el uso del vocablo "indígena" como una categoría política y una denominación genérica y externa hacia las numerosas comunidades autóctonas, por parte del Estado mexicano. Yásnaya A. Gil llama la atención sobre que "en la mayoría de las lenguas indígenas no exista una palabra para indígena" (2020, 39). Por lo tanto, el término español es una categoría ajena e impuesta sobre grupos humanos dados.

[12] En larga inserción de los títulos de apertura, se habla del "poderoso imperio" de los mayas, miles de años atrás y que "En el siglo XIX, [huyeron] del dominio de los blancos [...]". Es decir, se aportan datos que permiten contextualizar a la civilización maya, como punto de partida de la historia que se contará en la película.

(2008, 101-107).[13] No obstante, los títulos de apertura del filme, se apresuran a aclarar que "no pretende ser un documento científico". Como la inmensa mayoría de las películas del cine mexicano, *La noche de los mayas* terminó siendo un producto audiovisual que intentaba no incomodar, en lo absoluto, al Estado mexicano y sí agradar a una vasta audiencia. Tanto a una que reconociera sus valores artísticos como a otra atraída por el tema amoroso, según fue interpretado por la prensa del espectáculo: "El argumento, basado en un asunto romántico de sensible asimilación para todos los corazones [...]" ("Avant-Premiere" 1939, 9).

A fin de que esta obra fuera recibida por "todos los corazones", trata de manera diferenciada a los cuerpos femeninos y a los masculinos. La desnudez de los primeros se reviste de erotismo y exotización. Los masculinos muestran sus músculos recios, y son vehículos de la valentía y ligas de transmisión con la voluntad divina en sus ceremonias. La película enfatiza, en su publicidad visual, los aspectos "vernáculos" de la puesta en escena, al señalar los atavíos, recalcar ciertos roles ("Isabela Corona hace de bruja"), entornos ("junto al brocal del pozo"), y encubre el motivo del repudio hacia Lol por parte de su pueblo (haber tenido relaciones sexuales con un blanco). En cambio, subraya el ángulo romántico de la historia.[14] La película reitera imágenes e ideas conocidas, por lo menos vagamente, por un público que había sido expuesto desde hacía una década a manifestaciones culturales varias, afines al proyecto nacional. Propone un melodrama basado en un triángulo amoroso, en el que se agravia el honor y la dignidad de un pueblo. Sus personajes centrales ofrecen

[13] En el "Libro del Vaticinio de los Trece Katunes" se predice la llegada de los hombres barbados que llegarán de oriente: "¡Ay, será el anochecer para nosotros cuando vengan!" (*Libro del Chilam Balam de Chumayel* 1988, 160).

[14] Mientras se editaba la cinta, la casa productora enviaba material para ser publicado en la prensa del espectáculo. Se deseaba crear expectación sobre el estreno. Un *still* de Ignacio Torres, en el que se ve a Inda y a Aldás acostados en medio de un ambiente selvático y en una pose evidentemente pasional, es reseñado como "un momento de gran emotividad" (*Cinema Reporter* 1939, 8). Se ampliaban, de esa forma, los posibles mercados interesados en ver la película.

una apariencia física atractiva, muy diferenciada de las decenas de extras mayas que entran a cuadro continuamente en el filme. La transgresión sexual, étnica y social de la protagonista es castigada con su muerte. Prevalece un enfoque colonialista en la admiración hacia la belleza y la destreza del hombre blanco en contraste con la de los varones de la comunidad indígena. La impericia de los chicleros, cuando intentan emular las tradiciones de Yuyumil, forma parte de los pasajes de comedia del filme, mientras que el tono humorístico es denigrante cuando corre por cuenta de los personajes indígenas.

También es cierto que la película incluye elementos singulares que en contadas ocasiones reaparecerán en el cine mexicano. Uno de ellos es la decisión de trasladarse hasta la península yucateca para filmar en locación (lo cual sólo volverá a ocurrir hasta diez años después, con *Deseada* [Gavaldón 1951] y *Chilam Balam* [Iñigo de Martino 1955])[15] y así respaldar la "autenticidad" del proyecto. A la exhibición del paisaje peninsular se conjuntarán los rituales de las comunidades mayas. La inclusión de estas ceremonias podría leerse como una suerte de continuidad a la visión sobre el mundo arcaico indígena, impulsada en *¡Que viva México!* (Sergei M. Einsenstein 1932). A su manera, *La noche de los mayas* seguiría la comprensión de Eisenstein sobre una mexicanidad que iba más allá de los charros y los pistoleros revolucionarios, en una búsqueda "más franca y veraz" de lo que era México (citado en De la Vega Alfaro 1997, 18). También intentaría, con menos suerte que en la obra del director soviético, trascender las imágenes de las zonas arqueológicas como elementos inertes y tratar de mostrar en dónde están y cómo es la vida de los mayas actuales. De aquí que en este capítulo plantee que *La noche de los*

[15] Para un análisis sobre esta película y su aporte a la construcción de la identidad nacional, puede leerse el artículo de Israel León O'Farril. En él concluye que *Chilam Balam* es "una demostración del cine de corte indigenista como medio para la transmisión de discursos de identidad nacional sustentados en el mestizaje, en el rechazo a lo indígena y en una relación ambigua con lo europeo" (2022, 10).

mayas explora el rol de las regiones y sus representaciones, en el marco del discurso nacionalista, al acercar a las audiencias a un enclave distante, rodeándolo de exotismo y acentuando su lejanía geográfica y cultural.

El filme enriqueció el debate sobre cómo debía ser un cine nacional. Los discursos sobre las películas y "lo mexicano" ampliaron sus límites, al incluir una región y una cultura, a las cuales el cine mexicano no había prestado suficiente atención. Y así fue dado a conocer por la prensa yucateca: "Por primera vez, no obstante que algunos productores han intercalado en películas nacionales escenas filmadas en Yucatán, se está rodando íntegramente una gran producción cinematográfica de tema autóctono, original de nuestro gran poeta Antonio Mediz Bolio" ("La noche de los mayas" 1939, 4). Ya antes, *Janitzio* (Carlos Navarro 1935) y *La Zandunga* (Fernando de Fuentes 1938) habían enfocado su interés en la zona purépecha de Michoacán y la del istmo de Tehuantepec en Oaxaca.

La publicidad que acompañó a *La noche de los mayas*, antes y después de su estreno, remarcó su ángulo artístico y las reseñas críticas estuvieron de acuerdo en ello: "el mérito de una empresa henchida de artística ambición", asentó Xavier Villaurrutia (1939, 9); "La limpia poesía del diálogo, la poética visual de 'La noche de los mayas', son un ejemplo de lo que debe ser el cinema mexicano" (Ortega 1939, 81); "es un poema realizado con decoro y dignidad" ("Estrenado hasta el miércoles. Alameda. 'La noche de los mayas'" 1939, 2). El filme, por tanto, ilumina las convergencias de fuerzas aparentemente contradictorias, condensadas en pares contrastantes: lo nacional y lo internacional, el mundo ancestral indígena y el país moderno y progresista, la cultura elitista y la popular, la región y el discurso nacional. Este capítulo profundiza no en aspectos sobre la identidad indígena, sino en qué hay detrás de los textos interesados en el tema y en sus resonancias distintivas (Villoro 1979, 15). Específicamente, me interesan los elementos que fueron seleccionados para integrar una iconogra-

fía cultural que fijó imaginarios alrededor de la península yucateca. Tales líneas de análisis marcan las directrices de este capítulo, a las cuales me aproximo a través de artículos y notas publicitarias tanto de la prensa yucateca de 1939 y 1940 como de la capital del país, durante la preproducción, el rodaje y la exhibición de la historia escrita por Antonio Mediz Bolio. Directrices dirigidas, también, por la lectura y los acercamientos al guion literario de Mediz Bolio, al guion de pantalla de Urueta (en el que colaboraron Alfredo B. Crevenna y Archibaldo Burns),[16] así como al texto fílmico resultante.

La noche de los mayas, la Revolución Mexicana y el cine indigenista

A fines de la década de 1930 el orden posrevolucionario había sido aceptado de manera casi generalizada desde las estructuras políticas y económicas. Esto es visible en la configuración del Partido Nacional Revolucionario (PNR), en una relativa y aparente paz (de ahí la relevancia de un alzamiento como el de Saturnino Cedillo en 1939) y en una economía que comenzaba a registrar convulsiones semejantes a la década previa. Pero nada de ello se experimentaba de forma parecida entre las urbes y las comunidades rurales; en sitios de los que de manera tradicional emanaban las figuras del poder central (la ciudad de México, Guadalajara y Puebla, por ejemplo) y otros como Yucatán, que detonaban sus propias dinámicas y se acercaban o distanciaban del centro, según conviniera política y económicamente. Y mucho menos, entre los colectivos indígenas que mostraban, con talantes diferentes, una resistencia cultural a

[16] En lo relativo al guion de pantalla, hay información contradictoria sobre la colaboración entre Urueta, Burns y Crevenna. El primero niega que hayan intervenido realmente. Burns se refiere a la ausencia constante de Urueta en la preparación del proyecto. En entrevista, explicará que no estuvo presente, incluso, durante algunos días del rodaje y que era el inexperto Mediz Bolio quien tomaba las riendas. "En lo que todas las fuentes coinciden es en que tanto Cabrera como Mediz Bolio concibieron una producción que se sirviera de una cantidad generosa de recursos artísticos, materiales y monetarios" (Contreras Soto 2012, 310).

los empeños modernizadores que surgieron después de la Revolución Mexicana, ya que esa política modernizadora era perjudicial para ellos y sus territorios.

Téngase en mente, en el caso de Yucatán, los años previos a la filmación y al estreno de *La noche de los mayas*. Es un arco temporal que recorre desde la orientación socialista del gobernador Felipe Carrillo Puerto (1921-1924) hasta la crisis económica experimentada durante el cardenismo (1934-1940). Este lapso exhibe las tensiones generadas entre el poder económico de las grandes fortunas del capital privado, el político del Estado y, en medio, pero con fuertes imbricaciones entre uno y otro, el campesinado indígena. En los escasos años del gobierno de Carrillo Puerto, la producción de henequén como una gran fuente de riqueza fue "capaz de sostener los experimentos modernizadores de los gobernantes posrevolucionarios" (Filigrana 2016, 61). En el sexenio cardenista, la desestabilización financiera del país había alcanzado puntos máximos, al agravarse por la expropiación petrolera. Hubo fuga de capitales y dejó de haber inversión externa, ante el temor de que el Estado mexicano estuviera a punto de convertirse en comunista (Michaels 1970, 73).

Las continuas peticiones de paz y unidad, expresadas por Cárdenas, producían otro tipo de reverberaciones entre los propietarios de las haciendas henequeneras de Yucatán, debido al recuerdo de la Guerra de Castas y a los alzamientos ocurridos durante media centuria y hasta principios del siglo XX (de 1847 a 1901, aproximadamente). En ese periodo, la península vivió una auténtica contienda civil, en la que Mérida se sintió amenazada de caer en manos de los mayas que se habían alzado en contra del sojuzgamiento y la esclavitud de facto en la que vivían (Careaga 1998, 12-26).

Acciones del cardenismo relacionadas con el reparto agrario y el proyecto indigenista en Yucatán apelaban al recuerdo de las causas que detonaron la lucha indígena de las décadas pasadas. La ocupación de tierras de la parte oriental de la península fue

uno de los detonantes de la Guerra de Castas, a mediados del siglo XIX. El avance de las plantaciones de azúcar y henequén, y las migraciones que conllevaba, perturbó una zona maya que apenas si había sido tocada por el dominio español (Ferrer 2000, 55). Es decir, la lucha por la propiedad fue una de las principales causas de las sostenidas insurrecciones indígenas en suelo yucateco. No extraña, entonces, que Cárdenas considerara el reparto ejidal como una forma de saldar deudas pendientes entre el campesinado peninsular.

Por otra parte, y al mismo tiempo, las acciones del gobierno federal levantaban resonancias más cercanas entre los campesinos yucatecos, por ejemplo, las de 1935, cuando salieron a la vía pública a protestar. En uno de esos actos llenaron más de cinco calles del centro de Mérida para reclamar: "no queremos más amos disfrazados de agraristas, de ingenieros agrarios que cobran fabulosos sueldos de 20 pesos diarios" (Baños Ramírez 1993, 187). El presidente Cárdenas, al visitar esa entidad en 1937, recorrió casi una docena de pueblos, con el ánimo de resolver el problema agrario, ligado a la pobreza, a la explotación de los campesinos en las haciendas henequeneras y a la insatisfacción existente por la lentitud en la repartición de los ejidos. Algunas de las medidas propuestas se relacionaban con la dotación de tierras, pero también con la inversión federal en educación, salud pública e infraestructura en las zonas con mayor población maya (Fallaw 2017, 561-569).

Así, por un lado, *La noche de los mayas* responde a un momento histórico en el que el sexenio cardenista había abierto muchos frentes socioeconómicos y políticos, y la mayoría de ellos seguían siendo problemáticos. La "cuestión indígena" ocupaba un lugar central en la política mexicana y, en concreto, en el proyecto nacional de ese periodo. Desde las cúpulas políticas e intelectuales se discutía sobre lo mejor para los pueblos originarios, sin que se les tomara en cuenta o se les escuchara. Es decir, este tema iba de la mano de la cultura, de la política y del atractivo que podía sig-

nificar para las audiencias tanto locales como foráneas. Pero también era muy difícil abordarlo, tanto en la península como a nivel nacional, debido a que el reparto agrario era un punto inmensamente delicado aún. El equipo de producción de *La noche de los mayas* decide aprovechar la riqueza temática de lo indígena y la región y, simultáneamente, evadir una toma de postura explícita sobre cuestiones de orden político o de crítica al momento presente. Por lo tanto, "esta película parece un punto de partida para una indagación más amplia sobre el cine y la narrativa indigenista del período de auge del *nacionalismo indigenista* en México y en Mesoamérica en general" (Lienhard 2002, 84).

En cuanto a los cronotopos del filme y la etapa de la preproducción, se construyeron sin la visión de las comunidades mayas. Si el cine se liga fuertemente al concepto de cronotopo es por su capacidad de mostrar los cambios espaciales, a través del tiempo (Flanagan 2009, 59). La película de Urueta, en cambio, opta por dejar intactos los espacios de "lo maya" a lo largo de la película e impone, así, la mirada occidental sobre el tiempo detenido sobre esta cultura. Sólo hay un gran cambio en el pueblo de Yuyumil: el incendio de la choza de Zeb y su madre, acusadas de ejercer la brujería. Es decir, el efecto narrativo generado por esta transformación en el cronotopo ocurre de acuerdo con una perspectiva cristiana que teme y sanciona lo sobrenatural. Asimismo, evidencia las estrategias ejercidas por los sujetos de poder aludidos por De Certeau, pues éstos se adjudican ciertos lugares como propios. Desde ellos propagan su racionalidad: "Lo 'propio' constituye una victoria del lugar sobre el tiempo" (1996, 42). El dominio del cronotopo es, por tanto, una de las principales estrategias de la representación occidental sobre la cultura maya.

Si desde la óptica de Bajtin, "*the world of the reader 'creates the text'*" y "*the text completes the dialogical circuit by feeding back into the world of the reader*" (Flanagan 2009, 55), el planteamiento audiovisual y publicitario de la película funcionó como una cámara

de eco de las ideas que se venían gestando en la década de 1920 sobre la nación y sus habitantes. Sin duda, la interpretación de las perspectivas de Manuel Gamio y José Vasconcelos influyeron en ello. Tal contexto se adecuaba también a la urgencia de la industria cinematográfica por encontrar una o más fórmulas que le permitiera ganar los mercados internacionales identificados después del fenómeno de *Allá en el rancho grande*. Por otra parte, factores como la intervención de Antonio Mediz Bolio con el libreto cinematográfico, el talento artístico yucateco que fue incorporado y la decisión de que se filmara casi toda la película en locaciones, introdujo lo que James Ramey ha caracterizado como "resonancias distintivas" que generaron "representaciones complejas y multi-discursivas de las culturas indígenas mexicanas" (2011, 117-118). Si es un hecho que el filme se sustenta en un conjunto de estereotipos, en *La noche de los mayas*, tanto en su narrativa como en lo narrado, laten las tácticas, en el sentido que les confiere De Certeau (1996, 43): aparecen en las coyunturas, dentro de los espacios controlados, de manera sorpresiva e inesperada. Las resonancias distintivas sugeridas por el filme revelan un número apreciable de tensiones entre la región y el centro; el elitismo intelectual y la cultura maya, y las aspiraciones a un cine "culto" que, además, pretendía un alcance masivo.

Desde el enfoque de los estudios culturales y su interés por las representaciones colectivas, más allá de lo que se había denominado "alta cultura" (Burke 1997, 189-190), es especialmente atractivo indagar las relaciones entre el prestigio de la literatura y la creciente popularidad del cine durante las distintas etapas de la producción de *La noche de los mayas*. La película privilegia al autor del argumento por encima de su realizador, en un movimiento que irá borrándose desde la plenitud de la edad dorada y se irá tornando cada vez menos usual. La publicidad del filme y las reseñas cinematográficas insisten en el papel desempeñado por el poeta Mediz Bolio como una forma de certificar el valor del producto audiovisual. En forma singular, los créditos del título

Figura 1.2. Escena de *La noche de los mayas* (Chano Urueta 1939). La autoría y el prestigio de la literatura: la película es "de" Antonio Mediz Bolio.

se presentaron como: "La noche de los mayas de Antonio Mediz Bolio" (ver Figura 1.2), sin que la historia fuera una adaptación proveniente de algún texto literario. Esta particularidad será especialmente magnificada en la prensa yucateca como una estrategia para certificar la superioridad intelectual y la sensibilidad artística de la zona. Ésta, en la persona de un yucateco que, aunque hablaba maya, no se identificaba como tal y sí como parte de una élite intelectual blanca.

Mediz Bolio era el representante más notorio de la literatura yucateca en ese periodo, debido a múltiples causas.[17] Quizás la más sobresaliente fue la publicación de su obra *La tierra del faisán y del venado*, en 1922, texto que se encuentra en la raíz del ideario nacionalista. En la carta de recepción de la obra, que data

[17] Aunque en la escena intelectual yucateca se respetaba inmensamente a Luis Rosado Vega y a Ricardo Mimenza Castillo, sin lugar a duda, Mediz Bolio tenía una mucho mayor presencia a nivel nacional e internacional.

de ese año y que se incorporó como su prólogo, Alfonso Reyes expresó: "Así quisiera yo que, de cada región de la República, nos llegara la voz regional, depurada y útil" (Mediz Bolio 2008, 9). Incomoda la depuración que desea Reyes, pues entraña una noción de autoridad y autorización. Hay, en ese ejercicio de selección sobre quiénes pueden hablar desde las regiones, una suerte de borramiento de quienes no formaban parte de la élite cultural yucateca y, por ende, no podía dialogar con el centro.[18] Hay, sobre todo, una ausencia real de cualquier persona maya que fuera considerada digna de interlocución. Lienhard lo explica de esta manera: "Lo que Reyes propone se asemeja en buena cuenta a una usurpación o a un despojo. La cultura de élite se autoproclama depositaria exclusiva de la tradición creada por los antepasados de los 'indios vivos'" (2002, 101).

Si la voz regional a la que se refiere Reyes está presente en las tres películas que se abordan en este libro, en *La noche de los mayas* es más evidente la pretensión de plasmar la cosmovisión indígena y sus conflictos con el hombre blanco. Y en ello se imbricaron factores indisolublemente ligados al cronotopo de su producción. Por ejemplo, la búsqueda de fórmulas cinematográficas exitosas frente a un mercado tanto local como internacional; las políticas culturales del nacionalismo cardenista, y el momento histórico específico, a nivel regional y nacional. Para comprender ese contexto es pertinente ofrecer una apretada visión de cómo fueron abordados dos de los grandes tópicos que nutrieron al proyecto nacional: la Revolución Mexicana y el pasado indígena.

En los albores y durante el cardenismo, la trilogía de Fernando de Fuentes (*El prisionero 13* 1933; *El compadre Mendoza* 1934; y *Vámonos con Pancho Villa* 1936) fueron las cintas más poderosas para sustentar una narrativa cinematográfica crítica que

[18] Inevitablemente la figura del autor, como principio del enrarecimiento del discurso, se presenta en el tratamiento hacia Mediz Bolio. Su palabra funciona como nudo de coherencia sobre la cultura maya y la vía en la que ésta se inserta en el terreno de lo real (Foucault 2005, 30-32).

documenta "la ausencia de ideología de la Revolución" (Vázquez 2011, 172). Pero no fueron las únicas películas con esa mirada. Para Julia Tuñón (1995, 22), el cine de esta década muestra "escepticismo en cuanto a los logros sociales del movimiento armado", evidencia las luchas internas por el poder y su costo social. La idea de que la Revolución "había sido traicionada" estaba presente en otras películas como *Enemigos* (Chano Urueta 1934) y *Judas* (Manuel R. Ojeda 1936) (Vázquez 2011, 171). Curiosamente, en estos proyectos tempranos participaron dos figuras centrales para *La noche de los mayas*: el realizador Urueta y el escritor yucateco Mediz Bolio. En el primer caso, *Enemigos*, hay un aire coincidente con *El compadre Mendoza*. Ambos filmes fueron rodados en momentos muy cercanos y estrenados en el mismo año: *Enemigos* en enero y *El compadre Mendoza* en noviembre. En una y otra obra, el personaje femenino central se enamora del rebelde zapatista, en una clara alusión a la causa revolucionaria. Ésta es dibujada como un movimiento irremediablemente seductor para todas las clases sociales.[19]

El segundo caso es *Judas*. En ella reaparece el tema de la hija de un cruel hacendado, Magdalena, que se enamora del líder agrarista Emilio, en un evidente guiño a Emiliano Zapata. Éste es traicionado y Magdalena "convertida en maestra, queda a cargo de la escuela construida por quienes fueron peones de su padre" (García Riera 1992, 204). Las alusiones bíblicas son más que obvias y resultan de gran interés, dada la cercanía del conflicto cristero, cuyos años álgidos fueron de 1926 a 1929. Otra referencia era el supuesto laicismo del Estado, derivado de la Revolución. Es muy probable que, dada la acogida de la trilogía de Fernando de Fuentes, los productores de *Judas* (Carlos y Alfredo Villatoro) imaginaran un primer título cinemato-

[19] El motivo de los amores contrariados por la diferencia de clases sociales es muy añejo. Pero las combinaciones hijo/a del hacendado que se prendan de otra persona perteneciente a un estrato social distinto, en el marco de la Revolución, reaparecerá con alguna asiduidad en la siguiente década. Por ejemplo, lo retoma Emilio Fernández en su icónico filme *Enamorada* (1946).

gráfico que daría lugar a otras dos secuelas: "una biografía de Emiliano Zapata escrita por Ernesto Cortázar y aprobada por el licenciado Emilio Portes Gil, presidente entonces del PNR, y *Murió por la patria,* película que debía dirigir Manuel R. Ojeda" (García Riera 1992, 204).[20] Es decir, *Judas* respondía a un interés del Partido Nacional Revolucionario que no tardaría en convertirse en el Partido de la Revolución Mexicana (PRM), creado por el entonces presidente Cárdenas del Río, en 1938. La traición de *Judas*, insinuada en el título de la película del realizador Ojeda, añade otros sentidos a la deslealtad sociopolítica de la trama. El tema religioso, aprovechado audiovisualmente en el filme, propone vasos comunicantes con el magisterio como "apostolado", impulsado por la política vasconcelista de la década de 1920 y reafirmada en el periodo cardenista. Vázquez Mantecón observa los "tintes vanguardistas" de este filme, compartidos con *El compadre Mendoza:*

> En ambas películas [se] demuestra una voluntad creativa del cine de los años treinta por generar síntesis visuales nuevas, no necesariamente inspiradas en imágenes provenientes de las artes plásticas precedentes. En *El compadre Mendoza* a través de elementos simples como serían la composición y el encuadre de la cámara, y en el caso de *Judas* a través de una innovadora transformación y caracterización del personaje (Vázquez 2011, 170).

[20] El tema del magisterio aparece en muchos títulos del cine mexicano de esta época y no es para menos, dado que, en el discurso posrevolucionario, la educación es central. La mayoría de las veces se trata de profesores de escuelas urbanas como Domingo Soler en *Corazón de niño* (Alejandro y Marco Aurelio Galindo 1939), quienes luchan por conservar una ética en sus vidas, en función de su profesión, sea en tono melodramático, sea con acentos de comedia (*Mil estudiantes y una muchacha* [Juan Bustillo Oro 1942)]; *No matarás* [Chano Urueta 1943]; *Internado de señoritas* [Gilberto Martínez Solares 1943]; *La pícara Susana* [Fernando Cortés y Zacarías Gómez Urquiza 1945]; *Acuérdate de vivir* [Roberto Gavaldón 1953]). De aquí que sea tan paradigmática *Río Escondido* (Emilio Fernández 1948) o el papel de Arturo Soto Rangel en *Maclovia* (Fernández 1948), en su visión del magisterio como un apostolado, muy en la línea del pensamiento vasconcelista.

Ese impulso creativo, en lo formal, y contestario, en lo ideológico, fue apagándose en las postrimerías del cardenismo y apenas si presentó algunas manifestaciones disidentes, revisionistas, críticas o provocadoras en la siguiente década. *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard 1937), *Distinto Amanecer* (Julio Bracho 1943) o *Los Olvidados* (Luis Buñuel 1950) son algunos de esos pocos casos. Así, conforme la industria cinematográfica mexicana fue consolidándose, las imágenes de la Revolución o su impacto en la cohesión nacional y el progreso del país se transformaron en más estereotipadas, oficialistas y acríticas (Tuñón 1995, 22).

Erica Segre (2007, 88) condensa las manifestaciones del nacionalismo cultural que florecieron en los años treinta del siglo XX como tropos recurrentes: la recuperación y uso de la cultura popular, la sublimación del paisaje rural, el folclore como signo del sincretismo mestizo, la historia nacional como un espectáculo aleccionador y la celebración de la etnicidad. A expresiones artísticas altamente apreciadas por la élite, se le unieron otras que invocaban prácticas y saberes populares. De esto hicieron eco vetas literarias como la letra de las canciones; la recuperación de corridos, leyendas e historias provenientes de la tradición oral. En tanto, en las artes plásticas, ocurrió lo mismo con las obras generadas desde el muralismo y las de la Escuela Mexicana de Pintura con sus obras de caballete y sus grabados (ver Figura 1.3), o en la fotografía, la música y otras vertientes que reclaman aún más estudios como el arte textil, el teatro guiñol y el amplísimo rango de las artesanías (papel picado, joyería con materiales preciosos, semi preciosos y de bisutería, diseño en madera laqueada, etcétera).[21]

En prácticamente todos los casos anteriores, las y los artistas se acercaron a los paisajes rurales, a las ceremonias y las fiestas

[21] A pesar del ascendiente de los estudios culturales, críticos hacia el canon, la "gran tradición", las grandes obras y los grandes nombres (Burke 1997, 190-191), la menor atención hacia otras manifestaciones culturales como las citadas indican el peso que sigue prevaleciendo sobre tradiciones artísticas consolidadas.

Figura 1.3. Publicidad para el Censo Agrícola Ganadero (1940). La estética gráfica del proyecto nacional, la idealización del campo y la racialización de sus habitantes. (Sedeculta/Biblioteca Yucatanense/Fondo Reservado).

rituales, y a las indumentarias y los artefactos de la vida cotidiana de las regiones de México para llamar la atención sobre algunas de sus manifestaciones. Se formó con ellas un mosaico que incluyó elementos nucleares para la identidad mexicana. El cine fue una parte importantísima de esa ecología cultural y mediática que in-

fluyó en lo que se reconocía como "mexicano" o, como lo sintetiza Ricardo Pérez Montfort, "lo propio", "lo auténtico" de México (2007, 121).

Si bien de una gran urbe como la Ciudad de México se tomaron muchos de esos colores, sabores, olores, sonidos y texturas, fueron las regiones y el ayer prehispánico los principales filones de donde se integró un imaginario que alimentó la idea de cuál era el alma de la nación mexicana. *La noche de los mayas* se integró a un haz de filmes paradigmáticos para entender la visión que prevaleció en los años treinta sobre los indígenas y sus comunidades. Las imágenes provenientes de muchas horas de rodaje de Sergei Eisenstein, en *¡Que viva México!*, dieron pie a estéticas y temáticas que recogerían *Janitzio* y *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel 1936) (Ayala 1993, 145-146; Lienhard 2002, 84-86; Ramírez 2015, 55; Tuñón 2016, 71). Los puntos de contacto se entretejen entre estos títulos y *La noche de los mayas*. Por ejemplo: la música de Silvestre Revueltas es compartida por *Redes* y la película dirigida por Urueta. El tema de *Janitzio* (la imposibilidad de las mujeres autóctonas de tener relaciones sexuales con personas foráneas y las consecuencias de la transgresión) es similar al de *La noche de los mayas*.[22]

Figueroa, como asistente en algunas de las tomas de Eduard Tissé en *¡Que viva México!*, comienza a experimentar con la relación entre la cinefotografía y las artes plásticas (con la perspectiva y la profundidad de campo, sobre todo). Esto se manifiesta tanto en los grandes planos generales del paisaje yucateco como en las tomas nocturnas, en las que debió de manipular más la iluminación (nótese en el fotograma de la Figura 1.4).

Las tomas estáticas de las pirámides mayas con las que abre la película y las angulaciones de la cámara como estrategias visua-

[22] Pablo Antonio Paranaguá (1995, 180) identifica la influencia que ejerció *Janitzio* en películas puntuales del cine de Emilio Fernández, quien protagonizó el filme de Navarro.

Figura 1.4. La fotografía de Gabriel Figueroa en *La noche de los mayas*, un laboratorio para su estética.

les que redimensionan a los viajeros parecerían ecos del paso de Eisenstein por México. A propósito, Sánchez Prado observa:

> Varios elementos iconográficos típicos del cine nacional –como la contemplación del paisaje en tomas amplias o la representación icónica y alegórica de sujetos femeninos como las indígenas de la Sandunga de Eisenstein o la María Candelaria de Dolores del Río– tienen su origen en formas vanguardistas de representación cinematográfica, cuyos orígenes radican más en la vanguardia revolucionaria del cine soviético que en figuras mexicanas como Fernando de Fuentes (2011, 455).

El momento temprano de la producción de *La noche de los mayas* resalta el cruce entre esos ensayos con la cámara cinematográfica influidos por las vanguardias internacionales y la perspectiva regional impresa en su trama. En la siguiente década, Figueroa desgastará la significación de muchos de esos hallazgos visuales,

a fuerza de una reiteración tanto iconográfica como temática, en las películas de corte nacionalista de Emilio Fernández.

Los títulos de giro indigenista y otros pocos estrenados en la tercera década del siglo XX dialogaban con las ideas de Manuel Gamio sobre la necesidad de redimir a los indios, expresadas en *Forjando patria (Pro-nacionalismo)* (1916) y las de mestizaje de José Vasconcelos, condensadas en *La raza cósmica* (1925). Algunas veces matizadas, pervivieron durante el cardenismo y en la política indigenista de los años treinta y cuarenta. El pasado indígena singularizaba a la nación mexicana, era motivo de orgullo y digno de ser proyectado de forma internacional. Lo que no se sabía con certeza era qué hacer con los indios y sus comunidades, pues llevaban consigo lo primitivo, el atraso y la miseria intelectual. De ahí la necesidad de incorporarlos a una sociedad blanqueada y occidentalizada. Las lecturas contemporáneas sobre esas ideas y su expresión en distintas formas artísticas señalan el claro racismo y la discriminación hacia los miembros de los pueblos originarios (Tuñón 2007, 82). Sin embargo, en el proyecto nacionalista de la posrevolución, el ánimo homogeneizador fue una de las caras visibles de la exaltación patriótica, que fundamentó políticas públicas específicas, en las áreas educativas y agrarias.

En forma simplificada, la "desindianización" era necesaria para convertir el mestizaje en una realidad. Si bien el color de la piel o los rasgos no podían desaparecer o borrarse en su materialidad (o por lo menos, no del todo),[23] la intervención ("regeneración", en términos de Gamio) debía incidir en características de orden social: lengua, vestimenta, religión, organización social y cultura. En esa línea, para el Estado, los indígenas fueron los objetos, no los autores ni los protagonistas del indigenismo (Knight 1990, 73-77).

[23] Knight recuerda el caso del blanqueamiento de Porfirio Díaz que transitó de ser un indio puro mixteco a poseer tan solo gotas de sangre mixteca (1990, 73). En el caso de las películas analizadas, la selección de las protagonistas (Estela Inda y Dolores del Río) y de Arturo de Córdova, por ejemplo, serían un equivalente al "*black face*" hollywoodense.

Para justificar la intromisión en la vida cotidiana y los sistemas simbólicos de las comunidades se exaltó su sufrimiento ancestral; su temor, su sumisión e hipocresía hacia el hombre blanco; sus costumbres bárbaras y su inevitable pobreza. Gamio, al apelar a sus "impulsos nacionalistas e ideas gestadoras de Patria" (1916, VII), se conduele al contemplar "las dolientes miserias que abruman a nuestra pobre clase indígena"; exclama en dos ocasiones: "¡Pobre y doliente raza!" (1916, 31-32). Continúa su alegato enlistando sus rasgos inherentes: "carece de energías y aspiraciones", "su servilismo", "su posición como 'clase inferior'". Para culminar: "es menester que corazones amigos laboren por tu redención" (1916, 33).

Después de su actuación como rector de la Universidad Nacional de México, entre 1920-1921, y como Secretario de Educación Pública entre 1921 y 1924, José Vasconcelos dio a conocer un escrito que tendría una influencia profunda para el proyecto nacionalista y, sobre todo, en las estrategias de "los aparatos ideológicos del Estado" (Sánchez Prado 2009, 169). *La raza cósmica* es una exaltación del mestizaje, desde un enfoque racial. La suya es una utopía, según ha observado numerosas veces la crítica a su pensamiento, puesto que se estructura con miras a la construcción de una sociedad ideal (Dalton 2018, 31-58). Ésta se alcanzaría con el fomento de relaciones sexuales interraciales y la consecuencia serían comunidades con un mejor nivel económico y un potencial superior a lo conocido (Vasconcelos 1948, 9-10, 41-44).

Su visión recoge perspectivas que permearán las miradas de las siguientes décadas acerca de las personas indigenizadas en México: las de un atraso resultado de una fusión inacabada con los españoles y los beneficios de la interracialidad. Otras son el empuje civilizatorio del cristianismo y la necesidad de desaparecer prácticas que generan costumbres bárbaras. Así, Vasconcelos invoca a la mezcla racial como una tarea patriótica: "*The thinker constantly affirmed that the active role for indigenous*

subjects in ushering in a utopian humanity would be their sacrifice of both body and culture to the national cause by procreating a mixed-race state" (Dalton 2018, 33).

La perspectiva de una voluntad de los sujetos en este proceso traslada la interracialización del campo de la biología y la selección natural de las especies al ámbito cultural. En esta línea de pensamiento, las representaciones de la época, en múltiples actividades creadoras, son un suelo fértil para identificar de qué manera las ideas vasconcelistas arraigaron y florecieron. *La noche de los mayas*, mediante el conflicto central de su trama, ofrece una explicación sobre la complejidad que entraña el intercambio racial, en virtud no sólo de los prejuicios de los individuos y sus comunidades, sino a través de una lógica del sacrificio individual en beneficio del bien colectivo.

Resulta curioso que otros planteamientos vasconcelistas fueran convenientemente olvidados o modificados. Es el caso del origen de los pueblos de América (la Atlántida, sostiene el filósofo), lo cual se traduce en una antigüedad y una cultura superior a la europea.[24] Su apelación a la conquista del trópico también suele ser pasada por alto. Tal vez por basarse en una constelación de estereotipos que, sin embargo, justificarán la explotación de la selva peninsular (maderas preciosas, chicle, árboles frutales) y la intervención en los hábitos tradicionales de sus habitantes. Sobre estos aspectos volveré con más esmero, pues *La noche de los mayas* aporta elementos si no para una contra narrativa, sí para una lectura "desviada" de lo nacional, desde la óptica de Gamio y Vasconcelos.

[24] No abundaré sobre el tema, sin embargo, *La raza cósmica* promueve el ideal iberoamericano. La fusión no es con la cultura blanca en general. En especial, no con la anglosajona, sino con la española. Se trataría, entonces, de consumar un proceso interrumpido durante la Colonia que fortalecería a los países de nuestro continente, frente a la embestida cultural de Estados Unidos identificada por Vasconcelos (pero en ningún momento abrió la discusión sobre los pueblos originarios como interlocutores). La película *Deseada* es un campo fértil para discutir estas ideas, pues la tragedia principal se centra el origen secreto del protagonista masculino (es hijo de un español y una mujer maya).

El contexto de producción

A principios de 1939, en la prensa yucateca se filtró que *La noche de los mayas* costaría más de trescientos mil pesos; que se construiría un pueblo maya para su filmación en la ciudad de México y se rodaría durante tres semanas en las zonas arqueológicas de Yucatán; que en abril sería exhibida en el cine Alameda de la Ciudad de México y en mayo, "en la Exposición de Nueva York"; que se incorporaría al proyecto el célebre director artístico Cedric Gibbons y que Hollywood le había ofrecido una suma estratosférica "al Lic. Mediz Bolio por el argumento de la película" (Lafuente 1939, 6). La información fue inexacta y exagerada, aunque da cuenta de la relevancia del proyecto para la región. Habría que pensar hasta qué punto hubieran sido posibles todas las facilidades que se otorgó a la producción en suelo yucateco, así como el

Figura 1.5. El equipo de producción de *La noche de los mayas*, en Chichén Itzá (1939). El capital social y cultural de Antonio Mediz Bolio contribuyó a las facilidades otorgadas para la filmación de la película. (Cineteca Nacional).

uso sin restricciones de las zonas arqueológicas, si no hubiera sido por la enorme influencia de Mediz Bolio en la región (ver Figura 1.5). Anzaldua brinda también esta explicación: "*It was very important that the local entities permitted the shooting in the actual sites because they play a major role in the film*" (2011, 59). El agradecimiento correspondiente de la productora F.A.M.A. figura en los créditos iniciales de la película y lo amplía en una carta abierta publicada localmente, al finalizar el rodaje.

El 17 de febrero de 1939 ya estaban reunidos los principales miembros de la producción en Mérida y, tres días después, dio inicio el rodaje de *La noche de los mayas*, en una hacienda localizada en las inmediaciones de Mérida, Tanlum. En total, el numeroso equipo de filmación planeó trabajar poco más de cinco semanas en esa locación y otras dos se dedicarían a las escenas y a las tomas de protección de Chichén Itzá y Uxmal. En esta ciudad maya se filmarían las últimas escenas, el 15 de abril de 1939. La exotización de la región sería una de las cartas ganadoras a las que apostó la publicidad del filme, la cual estuvo reportando en la prensa nacional detalles del rodaje en la "lejana", "misteriosa y de leyenda", "tradicional y legendaria" tierra del Mayab.

Tampoco se cumplieron las expectativas de esa primera nota periodística sobre el estreno de la película, el cual fue recorriéndose de abril a mayo, de mayo a junio para, a la postre, programarla en estreno nacional el 16 de septiembre de 1939. El simbolismo de la fecha convirtió la proyección pública en una fiesta artística y cultural en la capital del país. Se contó con la participación del famoso tenor Pedro Vargas (quien después sería incluido múltiples veces en las películas de la edad dorada) y la Orquesta del celebérrimo Agustín Lara.

Una semana antes, el 7 de septiembre, hubo una "avant-premiere de gala" para la prensa y el mundo de la farándula: "esa noche se dieron cita infinidad de estrellas del cine nacional, así como lo mejor de la sociedad de México al igual que los protagonistas" (Hernández Villegas 1989, s.p.). Además, en el preám-

bulo de la proyección, Silvestre Revueltas dirigió a la Orquesta Sinfónica Nacional. Tal vez debido a que hubieran sido necesarios ensayos, no se tocó nada de lo que compuso para la película. El breve programa musical se integró por dos movimientos de una composición reciente de Revueltas (*Música para charlar*) y una obertura de Richard Wagner (Contreras Soto 2012, 319).

En abril se informó que se había invertido poco más de cuatrocientos mil pesos (cien mil más de lo proyectado) (G.H.T. 1939, 7), lo que la convertía en la película más cara del cine mexicano. Las esperanzas estaban puestas en la respuesta del público y el impacto internacional que tendría: "por el asunto y por el nombre de quienes en ella participaron, sin duda alguna reconquistará el favor de los públicos del Sur del Continente en beneficio de la industria mexicana" ("Terminó La noche de los mayas" 1939, 3). Después de su primera semana en cartelera, se predijo que recorrería "en son de triunfo el mundo entero", al ser considerada como una de las dos mejores películas mexicanas estrenadas en septiembre de 1939, según la revista *Cinema Reporter* ("Las mejores películas de septiembre" 1939, 11). Aunque sólo se mantuvo una semana en el cine en donde se estrenó, el Alameda, en algunas ciudades del país corrió con mejor suerte.[25] En Mérida, por ejemplo, se reprogramó cada cierto tiempo y, sobre todo, en asuetos y fechas en las que había algún festejo patrio (ver Figura 1.6).[26]

La noche de los mayas cuenta el destino trágico de Lol y Miguel Gómez en virtud de sus orígenes y la pertenencia a dos estirpes distintas. Princesa ella, descendiente de los itzaes, se enamora de un capataz chiclero, blanco y de ojos azules, quien se ve atraído también por ella. Gómez aprovecha la hospitalidad de Yum Balam, dirigente de la comunidad de Yuyumil y padre de Lol, para

[25] Se reportó: "'La noche de los mayas', obtuvo un ruidoso triunfo en el cine 'Coliseo' de Puebla, habiéndose anotado un récord de entradas" ("Éxito en Puebla de 'La noche de los mayas'" 1939, 4).

[26] El propietario del cine Novedades, una de las salas más populares de la capital yucateca, era yerno de Mediz Bolio y contaba con una copia del filme. De aquí que durante varios años figurara en la cartelera de la ciudad de Mérida.

Figura 1.6. Cartelera de *La noche de los mayas*. El cine Novedades de la capital yucateca reprogramaba la película en fechas señaladas. La promovía como "El más legítimo orgullo de Yucatán". (Sedeculta/Biblioteca Yucatanense/ Fondo Reservado).

seducir a la joven. No sólo los separa la prohibición de la mezcla étnica, sino el compromiso de Lol con Uz, otro descendiente de nobles y prendado de ella desde la infancia. El chiclero decide regresar por ella a la alejada comunidad maya. La implacable sequía, la hambruna y las enfermedades padecidas por el pueblo son atribuidas al pecado de Lol, por haberse entregado al foráneo. Gómez es asesinado por Uz, cuyos celos son acicateados por Zeb, hija de la "bruja" del pueblo. Lol es sacrificada en el cenote sagrado. El aguacero torrencial anuncia el perdón a los mayas, pero no levanta la noche centenaria que se ha cernido sobre ellos.

Para comprender a carta cabal lo oportuno del argumento de la cinta producida por Francisco Cabrera conviene tener presente,

según he argumentado, el ímpetu nacionalista como el proyecto de incorporación de los indígenas a la identidad "mexicana". Sin embargo, también es relevante recordar que, en los albores de 1939, fue nota de primera plana, en la prensa nacional, la muerte del general insurrecto Saturnino Cedillo. Éste se había levantado en contra del presidente Cárdenas, a quien acusaba de haber traicionado a los campesinos, a través de su política agrarista. Productos culturales como *La noche de los mayas* se convertían en aliados del cardenismo al exponer, junto con la riqueza del pasado maya, los requerimientos de su reivindicación. Se trataba de una cuestión de hacer justicia, entre las poblaciones víctimas de engaños centenarios por parte de los blancos. Para ello, el reparto de tierras (al cual se oponía contundentemente Cedillo) era fundamental.

La denominada "Cruzada del Mayab", con Cárdenas a la cabeza, descansó su estrategia en la lucha de clases, desde dos vías. La primera: en la intimidación a los hacendados henequeneros ante un posible alzamiento indígena, si aquéllos se resistían al reparto agrario. El temor de vivir una nueva Guerra de Castas, imaginaban Cárdenas y su gente, induciría a los yucatecos más ricos a no oponerse a las medidas impulsadas desde el gobierno federal. La segunda: el fortalecimiento de una identidad indígena. Según Fallaw: "*The success of Cárdenas' indigenismo hinged on creating a cohesive ethnic and class identity among rural peasants of Yucatan*" (2017, 574). La modernización de las comunidades indígenas, víctimas del "atraso", preveía integrar los rasgos de su "antigua y avanzada civilización" como su limpieza, su laboriosidad y su respeto por la vida.

El reparto agrario, dijo Cárdenas en su visita a Yucatán en 1937, debía verse como "una mínima compensación" a la sangre derramada por sus antepasados, en su lucha por la posesión de la tierra. A sabiendas de que Saturnino Cedillo se había manifestado abiertamente en defensa de la propiedad privada y de otros puntales del sexenio cardenista, como la expropiación

petrolera y la nacionalización de la industria eléctrica,[27] Cárdenas trataba "de excluirlo de ceremonias en las que desplegaba su capacidad reformadora y tomar nota de cada uno de sus movimientos" (Sosa 1996, 206). De aquí que el Secretario de Agricultura no hubiera estado presente en la gira del presidente por Yucatán, lugar en el que se llevó a cabo el segundo mayor reparto agrario del régimen.

Así, con la adjudicación de ejidos como bandera en todo el país era inevitable la ruptura de Cárdenas con Cedillo, quien renunció a la Secretaría de Agricultura en agosto de 1937. Comenzó a dirigir, bajo el agua, acciones públicas en contra de la presidencia desde San Luis Potosí y otras entidades y de manera abierta, a partir de mayo de 1938. El asesinato del general Cedillo, en enero de 1939, causó un gran estupor dada su figura relevante. Había sido protagonista desde la Revolución hasta la Guerra Cristera, fue gobernador de San Luis Potosí y ocupó altos cargos en el gobierno federal, en la década de los treinta (Martínez 2010, 5-9). Una gran campaña de desacreditación en su contra, basada en la traición a la patria, revigorizó la campaña nacionalista que había dado inicio a principios de esa década.[28]

La noche de los mayas presenta, por lo menos, un doble trasfondo narrativo que contribuiría a la lógica del Estado mexicano y a la manera como reaccionó al alzamiento cedillista. Así opera

[27] Lerner (1980, 375-438) estudia a Cedillo desde las características del cacicazgo posrevolucionario. Concluye que en su caída tuvieron mucho que ver los cambios del ejercicio del poder en México, en ese periodo, y la pérdida de apoyos en su región, San Luis Potosí. Sin embargo, cumplió, en un inicio, una función legitimadora que fortaleció al poder central, al ejecutar los mandatos presidenciales y colaborar en tareas de modernización.

[28] *Río Escondido* (Fernández 1948) puede ser leída como una alegoría de los efectos de los poderes regionales desmedidos, en la figura de sus líderes locales. En esa película, "el poder central debe eliminar al cacique; en un proyecto de crear patria, el poder debe ser conferido desde el centro. El cacique debe morir pues no obedece otra ley que la suya" (Ramírez 2007, 216). Casi diez años después del suceso, el cine mexicano ratificaba así los aspectos positivos del asesinato de Cedillo, sin incriminar de ninguna manera a la presidencia de Cárdenas, pero sí justificando la necesidad de eliminar a los "malos mexicanos".

desde los primeros segundos de la película que abre con una toma estática que encuadra perfectamente el Templo de Kukulcán, mejor conocido como El Castillo de Chichén Itzá. Durante más de cinco minutos y con la música de Revueltas como telón de fondo, puede leerse:

> Hace más de dos mil años, 'en el tiempo de que no se lleva cuenta.' Los Mayas habían fundado un poderoso imperio que se extendía desde Centro América hasta la península de Yucatán. En el siglo XIX huyendo del dominio de los blancos muchos grupos de ellos fueron a refugiarse en los bosques. Aislados de la civilización y conservando restos de las costumbres y la religión de sus antepasados ya mezclada con vagas ideas cristianas, viven 'el tiempo de su noche'. En uno de esos pueblos escondidos en la selva se desarrolla la acción de esta obra que no pretende ser un documento científico. Es una historia humana y viva de amor y dolor (Urueta, Burns, Crevenna y Mediz 1939).

El primer trasfondo es el despliegue de las profundas diferencias culturales de las comunidades indígenas con las urbes y los pequeños poblados mestizos o dominados por grupos económicos de un linaje criollo. El rechazo de los mayas al hombre blanco y al mestizaje tornarían urgentes los esfuerzos por la homogeneización nacional. Se trata, por una parte, de una cuestión de humanidad, dado que a través de la trama se difunde la idea de cómo los mayas que se han aislado son víctimas de la pobreza y la hambruna debido a sus creencias paganas. El segundo trasfondo alude a la asimilación de los indígenas. El objetivo sería evitar cualquier tipo de rebelión en contra de los blancos, pues su rencor hacia ellos lleva a estas comunidades a cometer acciones bárbaras (cazan a Gómez; exhiben su cadáver como si fuera un venado, una presa de caza).

Enrique Dussel explica que "la dominación (guerra, violencia) que se ejerce sobre el Otro es, en realidad, emancipación, 'utilidad', 'bien' del bárbaro que se civiliza, que se desarrolla o

'moderniza'" (1994, 70). Es decir, las múltiples y sucesivas opresiones sobre las comunidades indígenas eran justificadas en el marco del proyecto nacionalista, en función de su necesaria entrada al progreso. Y, desde las "estrategias", explicadas por De Certeau, se trataba de "administrar" las relaciones existentes en el "mundo propio", en el cual el atraso tenía que estar desterrado (1996, 42).

En la película, la gente de Yuyumil sólo habla maya, pero en la película el español es el único idioma que se escucha. O sea, los "mayas" hablan español dando a entender que lo están haciendo en lengua indígena. Ante la dificultad de que las actrices y los actores principales y secundarios se desenvolvieran en esta lengua y la imposibilidad para la industria cinematográfica de que, en una película de ficción, los y las protagonistas fueran mayas autóctonos, se opta por el absurdo descrito. La lengua maya no se escucha en el filme, prácticamente en ningún momento. Esto ilustra la noción de "utilidad" a la que se refiere Dussel: el chiclero y su acompañante se burlan de su anfitrión Yum Balam; mientras que Gómez describe en forma grosera a Lol, Apolonio "traduce" y explica que su patrón está elogiando la comida. Así, por el "bien" del buen salvaje habría que inducir a Yum Balam a aprender español y comunicarse en esta lengua, en su propia tierra y ante su propia comunidad, si no desea exponerse a cualquier engaño. A los espectadores se les propone esta situación como algo normalizado (uno tiene que hablar el español; el otro no necesita conocer la lengua maya). Así lo comprende el público, quien puede inferir la falta de respeto hacia Lol y su padre, pero no se ofrecen elementos suficientes en la trama para cuestionar la razón por la cual el capataz blanco no habla la lengua del lugar en el que trabaja desde hace varios años. Para el público el "tiempo de la noche" de los mayas ralentiza su incorporación al proyecto nacional y éste sólo se consolidaría en la medida en que esas comunidades aisladas renunciaran a sus costumbres "salvajes".

El filme cuenta la historia de las relaciones entre los mayas y los blancos, según la perspectiva de los colonizadores retomada por las élites peninsulares. Si bien el guion, tímidamente, procura aportar una visión más amplia sobre los engaños y los abusos padecidos por el pueblo maya vía la explotación chiclera, la película omite este contexto. Leer simultáneamente la cinta y los hechos ocurridos durante 1939 invita a entender con más claridad cómo *La noche de los mayas* participó en los esfuerzos por consolidar el orgullo por el pasado prehispánico. Y éste fue uno de los elementos que favoreció la percepción de que las regiones estaban cohesionadas entre sí, en una relación horizontal con el centro (Koper 2017, 6), sin problematizar que los vínculos, en todo caso, existían entre las élites económicas, políticas y culturales. Si el levantamiento cedillista era un recordatorio de las múltiples fisuras existentes en ese proyecto, se necesitaba de un cúmulo de manifestaciones que funcionara como un emplasto, a la manera de un remiendo que ocultara tales fracturas.

La disputa de prestigios: la literatura y el sistema de estrellas

La apelación al ascendiente de la literatura como expresión máxima del arte fue uno de los ejes de la intensa campaña promocional desplegada en los diarios yucatecos y de la capital mexicana durante 1939. En boletines de prensa, pies de fotografía, carteles e inserciones pagadas, se enfatiza en las locaciones (los vestigios arqueológicos de Chichén y Uxmal); la inclusión de un actor peninsular de creciente fama como Arturo de Córdova, en un papel protagónico; pero, sobre todo, la posibilidad de ver en escena una historia "del más alto poeta vivo de Yucatán", Antonio Mediz Bolio.

Contreras Soto, al revisar la colaboración de Revueltas para *La noche de los mayas*, asienta: "Hoy los bonos de don Antonio están a la baja; pero en 1939 se trataba de un autor muy cotizado entre la intelectualidad nacional" (2012, 302). En uno de sus deslumbrantes "Inventarios" publicado en *Proceso*, José Emilio Pacheco

especulaba sobre la razón por la cual Mediz Bolio había sido olvidado. Planteaba: "*Leyendas de Guatemala* (1930) es un clásico y junto con *Hombres de maíz* lo mejor que produjo Miguel Ángel Asturias. ¿Por qué *La tierra del faisán y del venado* no figura en las historias literarias ni en las antologías si en modo alguno es inferior literariamente a los dos grandes libros de Asturias?" (1984, 48). Aventuró que se debía a la naturaleza inclasificable de los relatos del yucateco, a su carácter polifónico, a que son poemas en prosa. En aquel tiempo, continúa Pacheco, "se pensaba que la literatura era 'creación'. Por tanto no se trataba de un libro original. Para colmo, no era un texto modernista ni de vanguardia" (1984, 48). Con todo, el volumen se convirtió en punta de lanza de un movimiento no sólo literario sino artístico y el reconocimiento de Mediz Bolio, que ya gozaba en su tierra natal, se extendió por todo el país.

La tierra del faisán y del venado fue la obra precursora de lo que José Luis Martínez denominó, en 1942, "literatura indígena moderna". En esa vertiente sólo incluyó a Mediz Bolio, a Ermilo Abreu Gómez (otro yucateco) y al oaxaqueño Andrés Henestrosa. Si bien Mediz Bolio no intervino ni en la querella por la cultura revolucionaria de 1925 ni en la polémica nacionalista de 1932, en la que sí se enfrascaron Abreu Gómez y Jorge Cuesta (Sheridan 2004, 127-143), su libro alentó varios de los argumentos que poco a poco fueron convirtiéndose en puntales de la ideología oficial derivada del movimiento revolucionario y su nueva clase política. Así, el libro de Mediz Bolio se encuadró en la intención nacionalista de una literatura pedagogizante que contribuía a difundir los relatos y los mitos de la cultura maya, ante propios y extraños. El ideario vasconcelista de priorizar el mural por encima del "arte de salón" se condensó en *La tierra del faisán y del venado*, en donde toda una península se comprimió en la sinécdoque de su título. Desde una escritura autorizada se seleccionaron ciertos relatos que pasaron por el tamiz intelectual y de clase de su autor. Tales circunstancias explican la aceptación y la gran popularidad de Mediz Bolio hasta mediados del siglo XX. Y, de alguna manera, ayudan a enten-

der la razón por la cual fue perdiendo fuerza hasta casi desparecer, en el canon literario promovido desde el centro del país, una vez que el llamado proyecto nacional se había consolidado.

Profesional de la política casi hasta los últimos años de vida, combinó esta actividad con un sobresaliente quehacer intelectual que lo legitimó sexenio tras sexenio. Por ejemplo, su desempeño como senador de la República no era incompatible con su papel como numerario de la Real Academia de la Lengua, silla que ocupó al fallecer Antonio Caso, en 1946. Más bien tales tareas obraron en una misma dirección: su interés por la cultura, la historia y la lengua mayas lo erigieron en vocero del paradigma de lo mexicano, promovido desde el ideario del Estado. La construcción y la apropiación de las identidades no era asunto mínimo y mucho menos tratándose de la de los miembros de las comunidades indígenas. Desde el periodo revolucionario, su obra y trayectoria pública "contribuyeron de manera notable a la integración de la intelectualidad yucateca con la nacional" (Contreras 2012, 303). Pero los tiempos fueron cambiando y la retórica de aquello que significaba "el alma nacional" comenzó a sonar acartonado a partir del sexenio de Miguel Alemán Valdés. Otro tipo de discursos como la modernización y el brillo del país en el contexto internacional desplazaron lo que despidiera un aroma local, regionalista o doméstico.[29]

El filme dirigido por Chano Urueta puede considerarse como un caso que permite aquilatar el peso de la literatura sobre la popularidad de otras expresiones artísticas. Tal prestigio en el ámbito cinematográfico funcionaría sólo durante unos pocos años después de iniciada la década de 1940. En cambio, en el apogeo

[29] Esta descripción ilustra ejemplarmente el enfoque del cronotopo y de qué manera la intersección tempo-espacial influye en la recepción cultural. La relativa estabilidad de la llamada "literatura indigenista" pierde valor, cuando se transforman los métodos de representación del tiempo y el espacio. Mientras que Bajtin lo ejemplifica con el "cronotopo folclórico", Flanagan (2009, 53-82) lo extrapola a lo que acontece con las películas de acción, en tanto que Vice (1997 200-228) lo extiende a las "*road movies*".

de la edad de oro del cine mexicano, la incursión como argumentistas, dialoguistas o guionistas de varios escritores de renombre apenas si sería registrada por la mercadotecnia de los filmes. Poco importaba la calidad de las plumas que pusieron su talento al servicio de la industria audiovisual, cuando las obras mexicanas copaban las pantallas nacionales y las del resto de los países de habla hispana. Nombres que hoy forman parte del canon de las letras mexicanas, en ese momento, no le decían nada al grueso de las audiencias de la década de 1940, ante los de Dolores del Río, Pedro Armendáriz o María Félix.

El sistema de estrellas, en 1939, había comenzado a sedimentarse en el cine mexicano. Es casi una obviedad mencionar a Tito Guízar y a Esther Fernández; a Lupita Tovar, una favorita del público gracias a *Santa* (Antonio Moreno 1932); a la internacional Lupe Vélez quien había regresado a filmar a México *La Zandunga*. Cantinflas comenzaba a pisar fuerte gracias a *Águila o Sol* (Arcady Boytler 1938). Y otros intérpretes que ya eran identificados por el público, como los miembros de la dinastía Soler (Domingo, Fernando, Julián).[30] En ese periodo se acariciaba la idea de convencer a Dolores del Río, la gran estrella de Hollywood (cuya luz comenzaba a agostarse, a fines de la década de 1930), para protagonizar alguna película del cine mexicano. Trece meses antes del estreno, se filtró la información acerca del proyecto: "El nombre de una famosa artista mexicana figura y suena frecuentemente como figura central, a la que deberá de agregarse el nombre de uno de los galanes mexicanos, Arturo de Córdoba" [*sic*] ("Acontecimiento significativo para el cine nacional. FAMA y 'La noche de los mayas'" 1938, 2). La artista mexicana y cuyo nombre sonaba "frecuentemente como figura central" era Dolores del Río, "a quien se le hizo una solicitud personal, que ella rechazó", según contó en una entrevista, muchos años después, Archibaldo Burns (Contreras 2012, 310). Lo cierto es que en los primeros días de 1939 no había aún

[30] La carrera de Andrés Soler aún no despuntaba ni la de su hermana Mercedes.

nada seguro al respecto. Ney Peón, yerno de Mediz Bolio, empresario yucateco y dueño de salas cinematográficas en Mérida, confió a un reportero del *Diario de Yucatán*: "Lolita del Río estaba loca por interpretar La noche de los mayas bajo la dirección artística de Cedric Gibbons" (La Fuente 1939, 6). En esa misma nota se da como un hecho la participación de Arturo de Córdova.

En 1938, el actor yucateco ya había estrenado varias películas exitosas como *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo) y *Mientras México duerme* (Galindo), aunque era aún más conocido entre los radioescuchas, gracias a sus programas de radio: *Carlos Lacroix; Increíble pero cierto y Apague la luz y escuche*. No obstante, el romance que inició con Lupe Vélez, su coprotagonista, durante la filmación de *La Zandunga* (y el escándalo consiguiente) terminó por ponerlo en la mira de las audiencias y proyectarlo como una de las próximas estrellas del cine mexicano.[31] Con todo, nótese la variación ortográfica ("Córdoba") con que es escrito su apellido, el cual había fijado como "Córdova" y que indica cómo para la prensa de espectáculos aún no ocupaba un lugar central.[32] Esto ocurrió, incluso, en las inserciones publicitarias de su natal Yucatán (ver Figura 1.10).

El cuantioso presupuesto que se estaba pensando para *La noche de los mayas* forzaba a la compañía productora F.A.M.A. (Films de Artistas Mexicanos Asociados) a asegurar el retorno de su inversión (ver Figura 1.7). Desde el enfoque del Sistema de estrellas, éstas eran "*a guarantee, or a promise, against loss on*

[31] Ambos estaban casados. Ella, con el famoso Tarzán de la pantalla, Johnny Weissmuller. Cuando vuela a México para filmar la película, su relación ya estaba muy deteriorada. Aparentemente, Vélez filtró la noticia del romance para forzar al actor a pedir el divorcio de su esposa, la también yucateca Ena Arana. Cuando la actriz se suicida en 1944, la hermana de Lupe es entrevistada en *La prensa* y "culpa de todo al actor, por no haber tomado en serio el amor de Lupe por él y haberla utilizado" (Del Palacio 2014, 68).

[32] El intérprete había decidido cambiar la grafía, para diferenciar el apellido de la ciudad argentina y, al mismo tiempo, rendirle homenaje (Argente 1999, 70): "*born Arturo García, whose stage name came from his time as a student in the Argentine city of Córdoba*" (Irwin y Castro 2013, 115).

investment and even of profit on it" (Dyer y McDonald 1998, 11). Aún no podía hablarse del estereotipo que luego encarnaría Arturo de Córdova, el cual funcionaría con verdadera eficacia para las tramas y los géneros fílmicos que interpretó una y otra vez,[33] pero sus orígenes yucatecos y su carrera en ascenso lo convertían en un candidato idóneo para el papel y, en apariencia, no hubo mucha discusión al respecto. Deseo apuntar, sin embargo, el significado de la elección de De Córdova para el rol de príncipe maya desde su peso simbólico. El actor es yucateco, pero se diferencia con claridad del resto de extras por sus rasgos y su color de piel. Ellos sí eran indígenas y sólo figuraron como un conjunto, como un grupo que autentificador de la trama y la escenografía. De Córdova, en el rol de Uz, naturaliza la imposibilidad de que una persona con marcados rasgos étnicos tuviera un lugar prominente dentro del reparto. Y, al mismo tiempo, detona la identificación entre el lugar de nacimiento (Yucatán) y la supuesta etnia de adscripción (la maya). Los "conjuntos autóctonos de 200 a 300 tipos indígenas puros" no intercambian palabra alguna con el príncipe maya de ficción. A quien le confía sus inquietudes y quien lo defiende es otro actor blanco, Rodolfo de Landa, quien personifica a Taz. A las personas autóctonas contratadas sólo se les escucha como una voz colectiva, en escenas ligadas con la violencia (la quema de las "brujas", la cacería del chiclero) o el sufrimiento (al implorar por la lluvia, al morir de hambre y sed).[34]

[33] "En los cuarenta se convirtió en pieza vital del mercado de la industria del cine, ejemplar clave de caballerosidad y elegancia supuestamente sexy, daba igual si en trajes de etiqueta, sotana, uniforme militar, bata de médico o el disfraz más a mano" (Ramírez 2009, 141). Protagonista en casi un centenar de películas, la crítica osciló ante las dotes de De Córdova como actor.

[34] Los lamentos y el sufrimiento de los pueblos mayas son dos de los principales motivos cronotópicos de las tres películas analizadas. Tiempo, espacio y personajes son construidos interrelacionadamente para sustentar ese pesar ancestral. Estructuralmente se entiende, debido a: "*The particular way in which these indicators intersect in a text is what constitutes its characteristic chronotopes, which are also affected by historical factors such as attitudes to nature, geographical knowledge, and conceptions of the human subject's interior life*" (Vice 1997, 200-201).

Figura 1.7. Logotipo de la productora F.A.M.A. "Después de largas esperas y no pocos trabajos, la obra del licenciado Mediz Bolio será llevada a la pantalla [...] bajo la bandera de la productora F.A.M.A, al frente de la que se encuentra Francisco de P. Cabrera". ("Acontecimiento" 1938: 2).

El caso de Dolores del Río es distinto. Su fulgurante carrera en Hollywood, que había alcanzado altura unos años atrás, era motivo de orgullo nacional.[35] También habría que pensar qué razones, más allá de ese innegable atractivo (el regreso a México de una actriz de su categoría), había detrás de su denodada búsqueda como la estrella femenina de la película. Se debe tener en mente que sólo sería con *Flor Silvestre y María Candelaria*,

[35] Me detendré en Del Río y su llegada al cine mexicano después de haber desarrollado una trayectoria internacional en el siguiente capítulo y, con más esmero, en el tercero debido a que protagonizó las películas analizadas en ellos.

cuando se convertiría en el rostro de la belleza indígena por excelencia.[36] ¿Qué inducía a los productores Francisco de Paula Cabrera, cabeza de la empresa F.A.M.A., y a Mediz Bolio a imaginar a Del Río como una princesa maya? De la Garza desarrolla una sugerente hipótesis en torno a la selección de estrellas como ella o María Félix para representar a humildes indígenas o campesinas. Ella sostiene que, si bien los personajes se desarrollan en la pantalla, sus personalidades y los detalles de su vida privada bien conocidos por el público, subvierten la reiteración de su abnegación, humildad y obediencia (De la Garza 2010, 420). Es verdad que los receptores pueden mantener ambas imágenes en paralelo (el personaje que se ve en la pantalla y el poder de quien lo interpreta). Ello ampliaría el espectro de "la mexicanidad", en donde una y otra representación tendrían cabida. El problema es una infra valoración del universo rural, alimentada desde múltiples puntos. La industria del entretenimiento, uno de los más evidentes.

El reciente ejemplo de *La Zandunga* con Lupe Vélez debió de influir en la idea de contratar a una estrella de Hollywood junto con el estatus de superproducción que se le deseaba conceder a *La noche de los mayas*. Pero también aspectos de tipo ideológico que contribuyeran a la aceptación de la película entre las audiencias. Mónica García (2015), a propósito de su análisis sobre *Tepeyac* (José Ramos *et al*. 1917), habla de la sobreexposición de la minoría blanca en el cine mexicano como "representativa de lo nacional". Esto era una de las consecuencias de las relaciones de poder asimétricas y racializadas, herencia de la colonia en

[36] Una síntesis de las razones por las cuales aceptó filmar en el cine mexicano puede leerse en Castro e Irwin (2011, 91-99). En ellas se mezcla la elocuencia de Emilio Fernández para convencerla y el momento por el que estaba atravesando la carrera de Del Río en Hollywood. La promesa de triunfar en Europa con las tramas que le proponía el Indio, al interpretar a mujeres "muy mexicanas" y dignas fortalece el argumento del cine de temática indígena. Éste sería producido tanto para ser exportado como para un consumo aliado a la consolidación de las ideas sobre lo nacional.

México (García 2015, 76), y francamente deterioradas a partir de la Reforma. La identidad blanca como una aspiración no sólo marca la selección del elenco, sino el enfoque de las historias cinematográficas del cine mexicano. Indígenas representados por personas blancas (Dolores del Río, María Félix, Pedro Infante) establecieron los parámetros de un discurso visual que alentaba ciertos patrones de aceptabilidad, en la apariencia de "la mexicanidad". El blanqueamiento era necesario para la integración nacional, aduce Dolores Tierney, recordando los ideales vasconcelistas del mestizaje (2012, 87-92).[37] Los indios serían "menos" indios, de esa manera.

En el sistema de estrellas en Hollywood se basaría la industria cinematográfica mexicana. Dyer y McDonald señalan que quienes formaban parte de dicho sistema debían establecer una relación con su público que reforzara los valores dominantes y los deseos de autoidentificación (1998, 17-23). Del Río y la narrativa de su estirpe aristócrata y criolla encajaban a la perfección tanto en los discursos nacionalistas como en la trama de Mediz Bolio; facilitaba la posibilidad de empatizar con la historia de esa bella mujer, princesa maya, cuyos sentimientos amorosos contradecían a su linaje y contrariaban la voluntad de los dioses. Y, una vez que terminara la película, sería sencillo alejarse de la identificación con el personaje de la princesa maya, puesto que quedaba claro que la hermosa Del Río no era una maya auténtica, sino la representación de una indígena deseable en lo social, dado su estatus y *Deseada* sexualmente, debido a su apariencia.

La participación de Mediz Bolio en el proyecto simplifica la comprensión de los argumentos previos y, paradójicamente, la complejiza. Primero, porque él mismo fue hijo de hacenda-

[37] A través de *La perla* (Emilio Fernández 1947), Tierney explica cómo el tratamiento de los personajes blancos, en relación con los indígenas, depende de los contextos de producción. En este caso, recién finalizada la Segunda Guerra Mundial, los "malos" blancos provienen de Europa. Específicamente, de Alemania (2012, 88-92).

do y descendiente de catalanes e italianos, "de una familia de rancio aristocratismo provinciano" y "rancia catolicidad" (Peniche 1985, 19, 22). Gozó de múltiples privilegios debido a su condición de clase. Sus largas estancias en la hacienda familiar "Sacnicté" (Blanca Flor), durante su infancia, le permitieron estar en contacto con los campesinos y las personas mayas que trabajaban a su servicio: "El primer amigo que tuve en este mundo fué un niño indio que se llamaba Bel Xool. Era maya puro, huérfano de padre y madre" (Mediz Bolio 1987, 28). El fragmento anterior pertenece a "Mi amigo Bel Xool", relato que forma parte del libro integrado por textos autobiográficos, *A la sombra de mi ceiba*, y publicado por primera vez en 1956. Mediz Bolio moriría un año después, en 1957.

Es decir, al genuino interés de este autor yucateco por dar a conocer, casi siempre de manera poética, "las creencias, tradiciones, leyendas, símbolos y significados de la tradición maya" (Paoli 2005, 10), corrió de manera paralela a una "matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a reproducir" (Bourdieu 2003, 54). Me refiero a la noción de "habitus", incorporada en forma natural por los individuos e imperceptible dada su legitimización en el ámbito social. Sería el caso de la actuación de la población blanca hacia los indígenas, las relaciones de poder de aquéllas sobre éstas, las ideas expuestas de Gamio y Vasconcelos en circulación y vigentes durante la escritura y puesta en escena de *La noche de los mayas*, y la propia historia personal de Mediz Bolio.

En las décadas de 1970 y 1980, impulsada por un examen sobre las políticas de décadas previas y las del sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), la antropología crítica se acercó de otra manera al "problema indígena". Así, al casi total olvido nacional e internacional de la obra de Mediz Bolio, se sumaron estudios revisionistas sobre su obra. Pilar fundamental de la literatura yucateca, se desata en esta entidad una suerte de defensa

de Mediz Bolio ante "las prácticas y trucos de la polemización tendenciosa" sobre su rol en la cultura de la entidad. Leopoldo Peniche Vallado (1985, 10) fue uno de los intelectuales yucatecos más entusiastas y cercanos a la obra del autor de *La tierra del faisán y del venado* y para él los cuestionamientos fueron fruto de "extravíos críticos". Con todo, la sombra de un enfoque colonialista se cernió sobre el poeta. Es evidente que en su obra hay poemas y obras de teatro en donde se canta a los hidalgos españoles. En "La bandera española", la voz poética declara: "Quizás por eso siento que en mi alma al verte / vive el ensueño hidalgo con que fulguras / y que en mí hay algo tuyo, ¡gallarda y fuerte / bandera de conquistas y de aventuras, / que al frente de heroísmos o de locuras / vas siempre hacia la gloria o hacia la muerte!" (Mediz Bolio 2006, 171). Hay, pues, una conciencia criolla en la voz poética y una nostalgia por la época victoriosa del arrasamiento, en la que "la tierra era escasa".

No parece asomar contradicción alguna en esos cantos, toda vez que provienen de la pluma de quien, en 1930, año de la publicación de *En medio del camino. Poemas de amor, de armas, de sueño y de galantería*, ha escrito y dado a conocer relatos mayas, descrito sus ceremonias, sus creencias y elogiado a sus héroes. La invasión europea es "la Conquista, ¡la fúlgida epopeya de acero, / la epopeya de sangre, la epopeya de audacia, la Ilíada de la Fuerza, la Odisea del Ensueño!" (Mediz Bolio 2006, 178). Parece realizar un corte entre esa epopeya soñada y la noche experimentada por los mayas, a la que alude en distintos momentos de sus escritos. José Esquivel Pren, uno de los más reconocidos intelectuales yucatecos y coetáneo de Mediz Bolio, lo considera como portador del canon de una época (Cruz 2006, 861). Con ello, habría un reconocimiento tácito de cuál era la ideología aceptada por la comunidad letrada en español, la del mestizaje que se enorgullecía del pasado indígena, pero que era ya "una realidad cultural derrotada y superada por la cultura occidental de los conquistadores" (Navarrete 2004, 89-90).

De ahí la paradoja mencionada sobre el papel de Mediz Bolio en *La noche de los mayas*. Y es que, desde sus escritos de juventud, da cuenta de un considerable puñado de leyendas mayas. Posiblemente inspirado en *Tradiciones y leyendas mexicanas* (1885) de Vicente Riva Palacio y en Juan de Dios Peza (2003), y mucho antes de que Artemio del Valle Arizpe popularizara el género, Mediz Bolio dio a conocer en 1903, *Evocaciones*. Gran parte del libro está dedicado a "Leyendas yucatecas". Las primeras son "Los Kates de Uaymil", "Kinich-Kakmó" y "Nouich". Las menciono para señalar cómo no teme incluir nombres propios mayas, de personajes y lugares, sin sentir la obligación de "traducir" a quien lee o añadir información sobre quiénes son los *kates* (deidades acuáticas enanas), el rostro de sol (*Kinich-Kakmó*) con que se designó a la desgraciada doncella Nic-caan o a la belleza de la hija de los bosques, Nouich. Las once leyendas rematan con la del aguerrido Nachi Cocom, quien luchó más de una década en contra de los españoles que arribaron a la península yucateca. En verso, Mediz Bolio recrea el momento en que Cocom se entera de la llegada de "hombres extraños de mejillas blancas" (1903, 77). El escritor, por tanto, colabora en la construcción de un imaginario sobre los indios mayas nombrándolos, insertándolos en la historia y difundiendo narrativas en su nombre. Con ello da un paso más allá de los relatos de los viajeros decimonónicos a Yucatán, desde una visión regional, y contribuye a que también "hablen" los famosos grabados que realizó Frederick Catherwood.[38]

Por lo tanto, ante la urgencia de que *La noche de los mayas* llegara a la pantalla grande, Mediz Bolio ve cómo su guion es transformado y acepta decisiones de la producción que poco o nada tienen que ver con lo maya. Pero también hay pasajes racistas, discriminatorios y degradantes que provienen del guion original

[38] Sobre el tema, recomiendo la lectura del libro editado por Carolina Depetris, *Viajeros por el mundo maya* (2015). En él se analizan los esfuerzos de los viajeros (la mayoría del siglo XIX) por "traducir" lo "desconocido" a sus lectores occidentales.

y que el autor simplemente no detecta porque esa visión proviene de su entorno familiar y social.[39] Por ejemplo, cuenta en "Mi amigo Bel Xool" que su padre le pregunta: "qué cosas mías quería yo que me trajese de la hacienda antes de entregarla". Después de enumerar a su caballo, su machete, su mesita de escribir, se acuerda: "¡Y Bel Xool! Yo necesito que traigan a Bel Xool, y que viva conmigo, y que sea lo mismo que yo vaya a ser. Es preciso que venga Bel Xool!" (Mediz Bolio 1987, 32). Es evidente el apego de la voz narrativa hacia Bel Xool, pero en un orden similar a cualesquiera de las "cosas mías". Los blancos hacendados, sin importar la edad, asumen los derechos de propiedad sobre la vida y el futuro de los indígenas.

El paternalismo del indigenismo impulsado desde el Estado no es sino la correspondencia de la autoridad ejercida sobre los mayas, en las haciendas yucatecas. Según apunta acertadamente Margaret Shrimpton Masson (2006, 46), la obra de Mediz Bolio indica una separación entre dos mundos, en los que los indígenas son "los otros" que necesitan ser traducidos por un "nosotros": los blancos que tienen "el control de la palabra escrita". Perspectivas cercanas a ésta empezaron a escucharse después del fallecimiento del poeta, en 1957. Los más respetados intelectuales yucatecos se alarmaron ante las revisiones críticas que comenzaron a surgir, ante la "línea conservadora" en su "pensamiento político y científico" (Peniche 1985, 10-19). Pero tampoco distinguieron los mecanismos de exclusión y racialización estimulados por esta óptica. Esquivel Pren, por ejemplo, explica, con admiración cómo ejerció Mediz Bolio su mestizaje literario y espiritual: "se le desliza y se le deslizará siempre aun en sus momentos de más claro pensamiento español. Nunca logrará serlo del todo, aunque sí lo bastante para parecer español en América y para ser Maya en España" (1975, 398). Quien conozca la trayec-

[39] Es el "habitus" de Bourdieu: "la exteriorización de la experiencia", "la realidad supuesta" que da pie a las estrategias del grupo dominante (De Certeau 1996, 66-67).

toria de explotación y pobreza de los mayas durante y después el periodo colonial puede imaginar lo improbable de la adopción de una identidad étnica para un hijo de hacendados. La identidad española, en cambio, desde la superioridad que encerraba para las élites blancas permitía esos desplazamientos que, en realidad, era uno solo: apropiarse de la cultura maya y hablar por ella ante el mundo occidental.

En esa línea, Mediz Bolio participa en la película desde el control de una narrativa sobre la cultura maya. Y antes de que la gente del centro impusiera su visión, el poeta interviene decididamente. Es decir, la identidad yucateca se presenta en un doble juego: por una parte, para quien desde una élite intelectual es la voz autorizada que habla por la cultura indigenizada; por el otro, a través de la certeza de poseer una superioridad y un poder cultural conferidos por haber nacido en una región histórica "diferente", que posee elementos distintivos y que, en ese periodo, eran claves para el proyecto nacional. No poseo documentación sobre si Mediz Bolio participó en las finanzas del filme, ni los créditos de la película ni las distintas versiones del guion dan pistas al respecto. Si no fue así, sería un raro caso de un guionista con tanta ascendencia dentro de una producción cinematográfica y ratificaría el poder que, como intelectual y desde la literatura, poseía en el campo cultural mexicano.

Burns afirmó: "las riendas las tenía Mediz Bolio y mantuvo ese manejo hasta el final de la producción. Una muestra de ello: el poeta se trasladó hasta Yucatán un mes antes de que se iniciara oficialmente el rodaje, con el objeto de prepararlos [a los y las intérpretes] en diversos aspectos de la cultura y el idioma mayas" (Contreras 2012, 310-311). Avanzadas las gestiones de la producción, se especulaba sobre nombres en muchas funciones del *crew* y seguía sin haber seguridad sobre quién sería el realizador. Se conjeturó que el elegido podría ser Julio Bracho. Una nota publicada por *Cinema Reporter* abundaba sobre la casa productora, el elenco y acerca del escritor Mediz Bolio, "quien a su vez tendrá

participación directa en la filmación" ("Acontecimiento" 1938, 2), pero no afirmaba nada sobre quién dirigiría el proyecto.

Es relevante la mención de Julio Bracho como candidato para dirigir la película, a pesar de su casi nula experiencia cinematográfica. En 1938, Bracho tenía ya un gran prestigio en la escena teatral, al haber fundado dos instituciones esenciales para el desarrollo de la dramaturgia moderna en México: el Teatro Orientación y el Teatro de la Universidad. Sin embargo, en el medio de la pantalla grande sólo había estado brevemente involucrado en *Redes* y en el guion de *Rapsodia Mexicana* (González Casanova *et al*. 2003), sin crédito alguno. Estos datos brindan una idea del tono que Mediz Bolio, hombre de teatro también,[40] deseaba imprimirle a *La noche de los mayas* y cómo estaba tomando a *Redes* como una especie de modelo cinematográfico (algo relativamente lógico, dados los escasos títulos existentes en el cine mexicano con personas autóctonas en el centro de la trama).

A la postre, el escogido para dirigir el filme fue Urueta, quien había pasado por una temporada de ostracismo, debido a su fama de problemático (peleas con colegas en el set, discusiones con los productores). En honor a la verdad, estuvo en contacto con la historia de *La noche de los mayas* y Mediz Bolio desde casi tres años antes de que comenzara a filmarse.[41] De esto da cuenta

[40] Su labor como autor teatral vio sus mejores momentos entre 1908 y 1919, cuando obras como *Vientos de montaña* (1908), *El sueño de Iturbide* (1908) y *Mirza* (1910) se estrenaron tanto en Mérida como en la capital mexicana. *La virgen loca* (1913) se montó cuatro veces por dos compañías teatrales distintas en la ciudad de México (Leyva 2006, 903-913). Para los propósitos de este capítulo señalo también el añejo vínculo establecido entre Mediz Bolio y el músico yucateco Cornelio Cárdenas Samada. Colaboraron en la zarzuela *Mirza*, en la opereta *El marquesito enamorado* (1917), en el poema coreográfico *Danza Maya* (1919) y, finalmente, en *La noche de los mayas*. Acerca de la intervención en la composición musical de Cárdenas Samada y la tardía incorporación de Revueltas en ese rubro, consúltese a Contreras Soto y su muy bien documentado libro (2012).

[41] Explica Contreras Soto: "Además de sus problemas creativos, Urueta se enfrentó constantemente con sus propios colegas del gremio cinematográfico y con las empresas productoras, por causa de todo lo cual pasó temporadas en las que se le vetó como director" (2012, 278). Los ejemplos son múltiples. Uno

el comentario que apareció en *El Cine Gráfico*, en 1936: "Chano Urueta será uno de los colaboradores del licenciado Mediz Bolio, para llevar a cabo la realización de 'La noche del Mayab' que muy pronto será producida por la Impulsora Cinematográfica, que regentea el Sr Paul Bush. En vista del boycot [*sic*] que existe por diversas uniones contra Chano Urueta, creemos que éste irá en calidad de consejero y no de director" ("Instantero" 1936, 5). La fama de problemático acompañó al realizador, a quien describieron como "original y desconcertante", al término del rodaje en abril de 1939 ("Terminó" 1939, 3). Incluso, hubo un columnista cinematográfico que fue más allá en sus comentarios: "La dirección corresponde al dinámico Chano Urueta, que en esta ocasión puso completos sus cinco sentidos" (Sánchez García 1939, 66), en una clara insinuación a la afición de Urueta a las bebidas alcohólicas. Esta adicción le provocó severos problemas con Mediz Bolio durante el rodaje (Contreras 2012, 314).

De las líneas publicadas en *El Cine Gráfico*, en 1936, pueden llevarse a cabo varias inferencias. Una de ellas es el cambio de título por uno comprensible para audiencias más vastas. Optar por *La noche de los mayas* en lugar de *La noche del Mayab* se ajustaba más al enfoque indigenista que ponía el acento en los indios y no en la zona geográfica en la que habitaban. El título original propuesto, por otro lado, revela la cercanía del guion con otros escritos de Mediz Bolio y, en especial, con *La tierra del faisán y del venado*, publicada por primera vez en 1922. Ese título, "profundamente cautivador para el lector de la época" (Mediz Bolio 2006, 44) y pilar de la literatura indigenista mexicana, puso a circular profusamente el Mayab como sinónimo de la península yucateca. La nota de *El Cine Gráfico* también patentiza el tiempo que le tomó a Mediz Bolio encontrar casa productora, puesto que se men-

de ellos, registrado de manera temprana en su carrera, pudo haber influido en la fama que lo rodeaba: "En 1934 fundó la Unión de Directores de Cine; se convirtió en uno de los defensores del ostracismo sindical al oponerse al ingreso de nuevos directores al sindicato" (De los Reyes 2016, 138).

cionó a Impulsora Cinematográfica en 1936, aunque en 1938 se habló de otra, la dirigida por Miguel de León R. ("Acontecimiento" 1938, 2) y, finalmente, la produjo F.A.M.A. Esto evidencia el rol de Mediz Bolio como alma real del proyecto y de la complicada situación de Urueta, en la industria cinematográfica mexicana.

Mediz Bolio se había percatado de la relevancia del cine para llegar a audiencias más amplias, más allá de las fronteras mexicanas. Estaba consciente de que, si Yucatán era una región clave culturalmente dentro del proyecto nacional, *La noche de los mayas* lo confirmaría y la proyectaría más allá de las fronteras mexicanas, como antes otras películas lo habían hecho con Jalisco y el Bajío, Michoacán y Oaxaca. Aunque Eisenstein había puesto en marcha en *¡Que viva México!* la representación de las regiones y su vinculación a prácticas culturales específicas, esto había sido en forma restringida. Su película mexicana no circuló y mucho menos tuvo un alcance masivo: "Cabe marcar que quienes no estuvieron cerca de la filmación solo conocieron su obra por *Tormenta sobre México*, la edición de Sol Lesser en 1933 de algunos *rushes* de *Maguey* confiscados por Upton Sinclair" (Tuñón 2016, 77). Sin embargo, el contacto con intelectuales y personas relacionadas con el cine repercutió de distintas formas en la industria fílmica mexicana posterior (De la Vega 1994, 58). Fueron los casos de Arcady Boytler, Gabriel Figueroa, el fotógrafo Luis Márquez Romay y el cinefotógrafo Agustín Jiménez. El trabajo fílmico del ruso influyó, igualmente, en la concepción, las técnicas cinematográficas, el rodaje en locaciones, la conexión entre lo que hoy llamamos ficción y no ficción, la puesta en diálogo entre las distintas regiones y el movimiento de lo estático a lo dinámico.

No prosperaron los augurios de *El Cine Gráfico*, en cuanto a la contratación de Dolores del Río, pero la elección de la protagonista Estela Inda reitera el poder de Mediz Bolio en el contexto de producción. Es relativamente conocida la anécdota de la actriz sobre cómo fue fichada para la película. La intérprete recuerda

que llegó a la oficina del productor Cabrera con el argumento de que "Don Antonio Mediz escribió para mí la historia" y, por lo tanto, pedía firmar el contrato. Aquél se asombró, pues Inda había desempeñado pocos y pequeños papeles. Su protagónico en *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard) fue filmada en 1937, pero por cuestiones de censura, dado su "obsceno" argumento prostibulario (Ramírez 2015, 184), sólo sería exhibida en 1943. Ante la insistencia de Inda, el incrédulo Cabrera le indicó que Mediz Bolio no tardaría en llegar. Y así fue. Con sorna cómplice, saludó al poeta: "¿Cómo está, licenciado? Mire, aquí está su estrella, ¿por qué no me había contado nada?". El escritor la miró, sonrió, le contestó a Cabrera que era una sorpresa que le tenía preparada y, de inmediato, le pidió a Inda que lo acompañara, pues ya tenía para su lectura "las nuevas correcciones del guión" (Meyer 1976, 120).

Inda fue una intérprete dotada que, comparativamente con otras actrices, filmó poco.[42] Su talento sería reconocido hasta los años cincuenta con un Ariel por coactuación en *Los Olvidados* y por su protagónico en *El rebozo de Soledad* (Roberto Gavaldón 1952). Sin embargo, después de esos premios, tuvo menos suerte aún. De formación dramatúrgica, trabajó en el Teatro Orientación dirigida por Celestino Gorostiza (González Casanova *et al.* 2003). Ahí también conoció a Julio Bracho, pareja sentimental y profesional de Isabela Corona. Ambos, Corona y Bracho, impulsaron proyectos, fundaron instituciones y compañías teatrales, durante sus diez años de unión. Es muy probable que Inda se enterara del proyecto cinematográfico de Mediz Bolio, a través de ellos. Por otro lado, hay que recordar que el personaje de Zeb sería el primer papel de Corona para el celuloide y con él comenzaría un rápido y extendido reconocimiento como una de las grandes villanas del cine mexicano. Su interpretación sería recibida muy elogiosamente por la prensa de espectáculos de la

[42] Su talento artístico no sólo se refiere a la interpretación teatral y cinematográfica. Fue dramaturga, directora de teatro y guionista.

época y se le concedería el premio del año como mejor debut ("Estrenado" 1939, 2; Leredo 1939, 83; Villaurrutia 1939, 93).[43]

No deja de despertar curiosidad la decisión del yucateco por elegir a Inda para el papel principal, si se tiene en cuenta que la primera opción era Dolores del Río. Pero, si como señalé antes, la estampa de la duranguense hubiera recordado, de manera insistente, que no era maya, que se estaba ante una actuación, la reacción ante Inda sería distinta. De tez morena, de facciones marcadas, de un "temperamento enorme" (Sánchez 1947, 2), esta actriz nacida en Pátzcuaro invocaría a una belleza exótica, apartada de los estereotipos femeninos de las urbes. Le imprimiría a Lol una corporalidad sexualizada, acorde con los estereotipos de un imaginario del siglo XIX, que describía así a los mayas: "sus vicios dominantes son la lascivia en ambos sexos y la embriaguez en los varones" (Méndez 1861, 377). Desde ese enfoque, la protagonista tenía que ser muy atractiva, a fin de que para la audiencia fueran claras las razones por las cuales un joven blanco de ojos claros pudiera prendarse de ella. Al mismo tiempo, el aspecto de Inda convencería al público sobre cómo era una princesa maya.

Había ya cierta conciencia en la actriz sobre su fenotipo, revelado en el cambio de nombre: de María de la Soledad García Corona a Estela Inda y, en adelante, una oscilación entre Stella Inda y Estela Inda.[44] Se dice que Adolfo Best Maugard la convenció de adoptar un nombre artístico que resultara más atractivo para los espectadores. Así, en los créditos de *La mancha de sangre* figura como Stella Inda. El nombre extranjero "servía de gancho para los

[43] El rol de Zeb es uno de los que más cambios sufre en el paso del guion literario a la pantalla. Las consecuencias de esta observación las desarrollaré un poco más adelante.

[44] Dos ejemplos significativos, ya que le valieron sendos reconocimientos: en *Los Olvidados*, el crédito es para Estela Inda mientras que en *El rebozo de Soledad* es para Stella Inda. Con sólo dos años de diferencia, en producciones sonadas y con directores sobresalientes al frente (Buñuel y Gavaldón), hay diferencias en los créditos de las películas. Este pequeño detalle señala cómo, una década después del estreno de *La noche de los mayas*, Inda aun no era plenamente identificada en el vasto campo de la cinematografía mexicana.

consumidores", observa Pérez Montfort quien aporta una larga lista de ejemplos de cómo la presencia de algún elemento que sonara foráneo era atractiva, en plena etapa nacionalista: "Parecía, pues, que las clases acomodadas no sólo veían con buenos ojos lo que venía de afuera sino que sentían una particular avidez por hacerse de algo que lo identificara con lo 'no-nacional'" (Pérez 2000, 143). El apellido artístico "Inda", en cambio, evocaba lo indígena, sin nombrarlo de forma directa e, incluso, podía remitir al exotismo asiático. En síntesis, su seudónimo artístico era singular, misterioso y parecía explicar la apariencia física de la intérprete. Curiosamente, se opta por "Estela" y no "Stela", en los créditos de *La noche de los mayas* y, debido a que la intérprete era una desconocida en el medio, se respetó ese nombre en la publicidad previa (y posterior) y en las reseñas de la prensa yucateca y de la ciudad de México.

Los créditos de apertura de *La noche de los mayas*, entonces, comienzan con el nombre de Arturo de Córdova "interpretando a Uz" y "Estela Inda interpretando a Lol". Continúan con la mención de Isabela Corona, Miguel Ángel Ferriz y finaliza con Luis Aldás, junto con sus personajes (Zeb, Yum Balam y "El Señor Blanco", respectivamente). La prominencia del nombre de Mediz Bolio después del título del filme y la indicación de que el guion cinematográfico contó con la "Supervisión General del Autor" invita a revisar nuestras ideas sobre el sistema de estrellas en la industria cinematográfica mexicana. El momento de producción, la perspectiva indigenista y de un cine nacional, dirigida a "un público inteligente" (Bálsamo 1939, 9) favorece el énfasis en la figura del guionista como autor de la película. Máxime si se trataba de alguien como Antonio Mediz Bolio, cuyo nombre resonaba en el medio político e intelectual en esa década.

En el siguiente apartado, discuto cómo la literatura, en la figura de sus autores y sus títulos, fue largamente aprovechada en el cine silente, pero también durante la edad dorada. La semblanza de Mediz Bolio y su vinculación con el cine mexicano, a partir de

las características de su obra literaria previa, explican la relevancia de los antecedentes en la escritura del guion literario de *La noche de los mayas*. Evidencian también las "resonancias distintivas" de este documento y cómo intervienen en la configuración de una "tradición inventada" en torno a la región yucateca.

Antonio Mediz Bolio y el cine: guion literario y resonancias distintivas

El paso de Mediz Bolio por el cine ilustra, desde un ángulo particular, la reiterada inserción de los narradores y poetas en el cine mexicano. En el caso de la época de oro, hay que tener en mente que la eficacia narrativa de Mauricio Magdaleno dio pie a las trágicas anécdotas de lo mejor de la filmografía de *El Indio* Fernández; que el gran poeta Xavier Villaurrutia trabajó en la escritura de la icónica *Distinto Amanecer* (1943) y que con su director Julio Bracho, adaptó la trama de *El monje blanco* (1945) para el lucimiento de María Félix. A la mancuerna que formó Villaurrutia con José Revueltas le debemos un título como *Que Dios me perdone* (Tito Davison 1948). *En la palma de tu mano* (Gavaldón 1951) se origina en una historia de Luis Spota con guion de Revueltas, quien participó en más de veinte textos cinematográficos. Un caso más, entre decenas posibles,[45] para terminar de establecer mi argumento: la combinación de Elena Garro y Juan de la Cabada con guion de Josefina Vicens dio como resultado un bombazo en la taquilla, debido a los graciosos enredos de *Las señoritas Vivanco* (Mauricio de la Serna 1959). Conforme el cine mexicano fue consolidándose como industria, la relevancia del hecho literario fue retirándose a un segundo o tercer plano.[46]

[45] En *La adaptación de la obra literaria en el cine mexicano*, Martha Vidrio (2013) documenta las relaciones entre los numerosos textos literarios que han sido adaptados a la pantalla grande, desde los inicios del cine en México hasta 2007. Destaca la gran participación de escritores y escritoras de ficción, con distintos grados de involucramiento (desde el argumento, los diálogos, el tratamiento literario hasta el guion en su integridad).

[46] Para profundizar en el impacto del prestigio literario en la promoción del cine

Para Mediz Bolio no se trataba de una simple actividad laboral tal y como la enfocaron Concha Urquiza en *Corazón de niño* (Alejandro y Marco Aurelio Galindo 1939) y Vicens, en su extenso trabajo como autora cinematográfica. Tampoco puede considerarse un caso de complicidad creativa como las establecidas entre Alejandro Galindo y Salvador Novo o el vínculo entre el compositor y guionista Pedro de Urdimalas e Ismael Rodríguez. Tampoco ejemplifica los divertidos ejercicios de colaboración emprendidos por Juan de la Cabada con Elena Garro; entre aquél y Manuel Altolaguirre; o entre De la Cabada y Revueltas. En cambio, el autor de *La tierra del faisán y del venado* consideró su participación en el cine como un vehículo para situar en el mapa a Yucatán y la cultura maya, pero también para hacer ostensible su propio trabajo como intelectual. Cierto de su posición de escritor y "de formar parte del grupo culturalmente activo de la época" (Almazán 2005, 73), participó conscientemente en la construcción social de su entorno. De ahí la reiteración de ciertos tópicos en sus argumentos y sus historias adaptadas, todas marcadas por las diferencias culturales y de clase entre sus protagonistas: por ejemplo, en *Judas*, el sentido edificante del sacrificio, cuyas repercusiones positivas cristalizan en una siguiente generación, no impide la frustración de los amores entre la hija del hacendado y el líder agrario. En *La noche de los mayas*, la tragedia es originada por la incomprensión recíproca entre dos culturas y, en la anécdota, esto se traduce en la desgracia de los dos personajes enamorados. En *La selva de fuego* el capataz chiclero está dispuesto a pasar por alto el pasado de Estrella, arrobado por su belleza y la tragedia que la condujo al prostíbulo de donde se ha escapado. En *Deseada*, el atractivo físico y cultural de la protagonista compensa la enorme diferencia entre su poder económico y el del hacendado que la pretende. Aun cuando, sin excepción, todos esos

mexicano y cómo fue desapareciendo esa asimetría axiológica, después del periodo dorado, puede leerse "Literatura y autoría en el cine mexicano" (Castro 2018, 159-179).

argumentos están marcados por hechos de la historia de México y el Caribe como la Guerra de Castas, la Revolución Mexicana, el tráfico de esclavos y la trata de mujeres o las fortunas amasadas en Yucatán debido a la explotación del trabajo de los indígenas mayas, en ninguna de ellas se toca o se profundiza como causal de los infortunios de las tramas.

Desde el cronotopo, Mediz Bolio prefiere desdibujar cualquier hecho histórico concreto. Aunque hay un gran número de alusiones, intervención de títulos explicativos después de los créditos, lugares arqueológicos reconocibles y otro tipo de motivos fílmicos (vestuario, prácticas, acciones) que fácilmente pudieran ubicar con exactitud el cronotopo, el autor estructura sus tramas para conferirles un aura mítica. Se infiere que la historia ocurre en el tiempo presente, pero no hay información (a través de los diálogos, por ejemplo) sobre la razón por la cual hay pueblos mayas aislados, no se permiten las relaciones maritales interracializadas o algún dato sobre la extracción chiclera. No interesa la historia externa, sino la que se forja a través de la trama.

Hay otro rasgo en común en las historias fílmicas de Mediz Bolio: la influencia de su obra literaria previa en las tramas pensadas para la pantalla grande. Aunque después abundaré sobre esta idea, ofrezco aquí dos casos: en la película *Mi madrecita* (Francisco Elías, 1940), la abnegación del personaje de Sara García es una especie de paráfrasis de uno de sus poemas más célebres y parte de la memoria popular, "Mater admirabilis" (1942): "¡Mater admirabilis! ¡Santas madres nuestras! / ¡Que nos dieron todos sin pedirnos nada!" (Mediz Bolio 2006, 331). El abismo que separa a la hija del gran señor maya y el chiclero blanco que la pretende en *La noche de los mayas* es otra forma de contar el infortunio de su popular poema "Manelich": "la mujer de su sueño / era del amo" (1930, 105). Este poema fue publicado por primera vez en 1919, en el libro *En medio del camino* y de inmediato se incorporó al catálogo de la declamación escolar.

A partir de la película *La noche de los mayas*, el autor yucateco nutrió uno de los ejes esenciales de la cultura nacional, el de los indígenas como testimonio viviente de un pasado glorioso que contrasta con su atraso y miseria actual; el de sus sujetos como entidades intercambiables (de escrito a escrito, de película a película), pues la rigidez y la supuesta semejanza de sus facciones son el correlato de la inflexibilidad de sus costumbres. Con todo, el guion aporta una serie de matices que desaparecieron, casi por completo, en el filtro del guion de pantalla y, después, en la realización de Urueta. Si bien en el aspecto narrativo el filme está mejor relatado,[47] las perspectivas que el libro cinematográfico ofrece son de una mayor riqueza para su análisis, pues aligeran el catálogo de estereotipos presentados en la pantalla y brindan un enfoque casi etnográfico (como si la intención fuera acercar al público a tradiciones indígenas aún existentes).

A sus cincuenta y dos años, Antonio Mediz Bolio no sólo es un escritor consolidado sino uno de los principales animadores de la ideología revolucionaria y el espíritu nacionalista de la época, desde el seno mismo de las instituciones. Leopoldo Peniche Vallado se refiere a "Manelich" como "un poema en el que se hace epopéyica la teoría revolucionaria desatada en los campos de batalla por Emiliano Zapata y en la tribuna cívica por los hermanos Flores Magón, en demanda de justicia social" (1985, 28). Al ofrecer un balance general de su obra ("poesía, historia, teatro, ensayo"), la sitúa en una "línea de criterio social progresista" (Peniche 1985, 35). He esbozado, previamente, la reacción de Peniche Vallado ante las lecturas críticas realizadas después del fallecimiento de Mediz Bolio. Éstas señalaban el matiz conservador de su pensamiento y una tendencia a que la voz regional fuera, en rea-

[47] Un reseñista anónimo aporta argumentos por los cuales la estructura dramática mejora en el tránsito del guion literario a la pantalla. Entiende que "para Mediz Bolio era de primordial importancia el irnos presentando los diversos aspectos de la vida de los mayas contemporáneos, pero cinematográficamente la obra hubiera perdido solidez, y Chano Urueta no pudo sino entenderlo así" ("Una tragedia maya en el cine" s.f., 6).

lidad, la manera de pensar de las élites blancas impuestas sobre la cultura maya. La respuesta de Peniche Vallado, entonces, fue enfatizar su vertiente social, revolucionaria y progresista.

Con los nuevos enfoques sobre la política indigenista, la antropología crítica de Guillermo Bonfil observó cómo se negó la identidad a las poblaciones autóctonas, ante la urgencia de incorporarlas a la modernidad: "La meta del indigenismo, dicho brutalmente, consiste en lograr la desaparición del indio. Se habla, sí, de preservar los valores indígenas –sin que explique con claridad cómo lograrlo–; pero curiosamente esos valores preservables coinciden con los que postula la cultura nacional" (Bonfil 1983, 144). Estas miradas contribuyeron a que la película fuera leída de otra manera, medio siglo después de su estreno: "Filme muy prestigioso en su momento, hoy puede verse por pintoresco, o para comprobar que el tiempo ha sido muy cruel con él" ("*La noche de los mayas*" 1995, 12). García Riera también se extraña de la fama que tuvo: "Resulta curioso que fuera vista como una obra renovadora y aun de vanguardia" (1992, 103). En el corazón de la filosofía bajtiniana reposa la noción de una comprensión activa que, además, no tiene fecha de caducidad, pues las respuestas pueden ocurrir mucho tiempo después (Flanagan 2009, 177). Por ello, ese mismo desfase entre la crítica de la época y una más cercana invita a reflexionar sobre la perspectiva imperante durante el cardenismo que legitimó a la película. Simultáneamente, las transformaciones que registró el guion de *La noche de los mayas* en su tránsito hacia la pantalla se revisten, en ese contexto, de mayor interés.

El conjunto de la obra temprana de Mediz Bolio, pero sobre todo *La tierra del faisán y del venado* (1922), embonan a la perfección con las intenciones de formar "el alma nacional" enunciadas poco antes (y con intenciones diversas) por David Alfaro Siqueiros, Manuel M. Ponce y Alfonso Reyes. Permeó de tal manera en los albores del impulso nacionalista que uno de los vitrales del Pabellón de México en Sevilla para la Exposición Iberoamericana de 1929 desplegó como motivo visual el faisán, el venado y el

henequén (Novelo-Oppenheim 2012, 185). El edificio se realizó de acuerdo con el proyecto "Itzá" del arquitecto y artista yucateco Manuel Amábilis, propuesto en 1926. Es decir, a menos de un lustro de que Mediz Bolio publicara esos relatos mayas, la representación del Mayab se condensaba en el título de su obra y Chichén Itzá se había convertido en una de las caras internacionales de México. Todo ello muestra cómo Yucatán se había integrado al puñado de las regiones paradigmáticas del "alma" mexicana.[48]

La consistencia de algunas imágenes de Mediz Bolio sobre la cultura maya y cómo las retoma en el guion literario de *La noche de los mayas* muestran cómo las manifestaciones culturales de esa etnia ancestral fueron unos de los principales instrumentos discursivos para sostener la idea sobre la herencia superior recibida por la región. De aquí, también, el sumo interés por difundir esta narrativa y porque permeara en el sentimiento nacional. He puntualizado anteriormente que desde su primer libro *Evocaciones*, publicado a los diecinueve años, Mediz Bolio incluyó leyendas y relatos versificados, cuyas tramas se relacionan con personajes, hechos y lugares mayas. En "Los últimos días de Chichén" narra en prosa poética una de las profecías del *Chilam Balam*: el fin del "poderío y la grandeza" de "la metrópoli soberbia de los Itzaes" (1903, 37-44). La causa de esa decadencia es la siguiente: "grandes, inmensas serán las desgracias que han de caer sobre tu pueblo, tan grandes como él mismo! Porque un día los dioses abandonarán á los Itzáes [sic] y entonces ¡ay de ellos! Y la causa será una mujer. ¡Oh! esto dicen los oráculos sublimes! ¡Infeliz de tu pueblo, oh rey!" (Mediz Bolio 1903, 38).[49]

[48] Las otras regiones presentes fueron Jalisco, a través de un vitral que representaba el jarabe tapatío, y una pintura de Xochimilco como vehículo de una de las culturas mesoamericanas del centro del país. Otro de los óleos que decoraron el Pabellón, a cargo de Víctor Reyes, retrataba a un conjunto de yucatecas vestidas con el traje regional (Novelo-Oppenheim 2012, 185).

[49] Se refiere a los augurios incluidos en los libros sagrados de los mayas que usualmente conocemos como *Chilam Balam*. A este nombre suele agregársele el lugar en donde fueron escritos (en este caso, Chumayel).

A su libro *En medio del camino* (1919), le añade, en la edición de 1930, una "selección de nuevos poemas". Entre ellos se encuentra "Canto del Mayab". Éste se divide en cuatro partes. En la primera pide escuchar las voces de "las viejas ciudades de piedra / dormidas en el silencio infinito" que "ya despiertan y hablan". En el segundo apartado, a manera de escena, se describe la gloria y la belleza de Chichén Itzá y la ceremonia del sacrificio de trece vírgenes, cuyo ambiente de celebración festeja "el Mensaje que los hombres envían / a nuestro Padre el Sol!". En la siguiente recuerda las profecías sobre "la oscuridad de los siglos" y "el tiempo que habría de venir / después del sudor y la sangre / después del odio y la servidumbre, / después del llanto y la muerte...". Habrá "un día en que amanezcan / todos los hombres hermanos los unos de los otros, / flotará sobre las casas y los campos / resplandeciente y maravillosa, / la fuerte bandera del Mayab!". La sección final de una sola estrofa se refiere al resurgimiento de las trece vírgenes que "vienen cantando, coronadas de lumbre, / entre música y danzas del aire". Traen consigo "el mensaje divino del Sol...!" (Mediz Bolio 1930, 151-156).

La oscuridad que ha caído sobre los mayas y el sufrimiento de su gente, aunque son ideas vivas en el *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, con toda seguridad resonaban en Mediz Bolio, a raíz del pensamiento de Manuel Gamio. La profusa difusión de sus ideas, en la segunda década de la centuria pasada, desde la superioridad moral blanca y de clase, añaden otros significados a sus expresiones de conmiseración sobre los pueblos indígenas. En la formulación de "¡Pobre y doliente raza!", Gamio invita a la redención de los miembros de las etnias debido a características presentes en la obra cinematográfica de Mediz Bolio. La miseria y la tragedia, por ejemplo, se agudizan por su inútil lucha en contra de las condiciones ambientales extremas en las que viven y que contrastan con los fastuosos edificios ancestrales.

La identificación de Chichén Itzá como ciudad "opulenta", de "pirámides magníficas" descrita en el libro de 1903, y como "casa

de luz maravillosa / que ahí tiene su templo radiante / suspendido del cielo; la ciudad santa y pura / reina de todas las ciudades" (Mediz Bolio 1930, 152) colabora en la invención iconográfica del paisaje yucateco. En esa imaginería era relevante describir la maravilla de las piedras inertes y omitir, por completo, la experiencia de los mayas y sus comunidades, en el siglo XX. Tal iconografía cobra carta de naturalización con la visita, en 1921, de José Vasconcelos, Diego Rivera, Adolfo Best Maugard, Pedro Henríquez Ureña, Carlos Pellicer, Roberto Montenegro y Jaime Torres Bodet, acompañados por el gobernador Felipe Carrillo Puerto, a esa ciudad maya (Novelo-Oppenheim 2012, 182). Aunque también conocieron Uxmal, la referencia cultural sobre el Mayab es Chichén Itzá. Varios de los antiguos ateneístas eran, en ese momento, la primera fila de la cultura mexicana. Su viaje a Yucatán desde el centro del país confirma la importancia de las regiones tanto para el proyecto nacional como para la política indigenista posrevolucionaria. Prueba de ello también es la propuesta ganadora de Manuel Amábilis que fue incluida en el Pabellón de Sevilla.

Chichén Itzá es un enclave nodal para la película de 1939, así como para la historia que Mediz Bolio escribió para Gavaldón, *Deseada* (1951). En ambas, el cenote y el sacrificio de las vírgenes reaparece como un ritual. Destaca el énfasis de la desgracia que cae por culpa de una mujer, enunciado en "Los últimos días de Chichén" que, a su vez, es una versión de uno de los textos de *La tierra del faisán y del venado*.[50] Se trata del Libro Segundo, "Éste es el libro de Chichén Itzá y de la princesa Sac Nicté" (Mediz Bolio 2008, 29-41). Hay varios cambios entre uno y otro. Mucho más rítmica ésta, transforma los nombres y elimina la estructura circular de la anterior. El presagio funesto del inicio también es borrado para incrementar el suspenso de la historia. La desola-

[50] Contreras Soto también encuentra en una de las piezas dramáticas de Mediz Bolio, *La flecha del sol* (1918), otro de los temas presentes en *La noche de los mayas*: "el fatalismo ineludible de los presagios y los mandatos divinos en general, al cual se hallan sujetos irremisiblemente los indígenas, pero nunca los 'blancos'" (2012, 305).

ción final de Chichén Itzá, sin embargo, permanece: "quedó sola y muerta, como está hoy, abandonada desde ese tiempo antiguo [...] la gran ciudad, en la que nadie habla, sino la voz escondida que nadie escucha. ¡Algún día se escuchará!" (Mediz Bolio 2008, 41).

Las primeras líneas del guion literario aclaran la intención del escritor de mostrar la heterogeneidad de la realidad indígena. Propone incluir un prólogo para mostrar "cómo viven los mayas actuales –dentro de la organización culta de México", "indios civilizados" trabajando en las fábricas, manejando coches Ford, "en camiones, en ferrocarriles, en sus casas modernas, etc., de obreros en las fábricas, etc.". El inicio del filme serviría como guía "para orientar adecuadamente al espectador, y llevarlo al escenario y al ambiente en que los otros mayas, los que aún van caminando a incorporarse a la sociedad moderna, viven dentro de su propio espíritu" (Mediz Bolio 1939, 1). A pesar del entramado ideológico claramente identificable en la presentación de Mediz Bolio, es evidente su deseo de atenuar la imagen del indio al margen de la sociedad y fundido con el paisaje natural que explicaba su salvajismo y crueldad. Pero sus palabras, aunque pudieran haber sido bien intencionadas, en forma tanto explícita como implícita, delatan una visión racializada y discriminatoria de los mayas.

Paasi argumenta que "*Political elites everywhere put labels on concrete and symbolic 'landscapes' to divide and control space and people, and to signify territoriality*" (2000, 7). Como integrante de la élite intelectual yucateca y nacional, Mediz Bolio territorializa la región dejando claras sus características. Desde el inicio del guion es evidente que "civilización" es sinónimo de trabajo en las ciudades y que modernidad es conducir un automóvil y tomar transporte público para que los asalariados acudan a sus centros de trabajo. También transparenta que "la organización culta de México" está dispuesta a acogerlos, a pesar de la gran diferencia existente entre quienes viven en "su propio espíritu". No obstante, los "indios" no dejarán de serlo, aunque se civilicen. Por lo

tanto, son parte de una otredad insalvable, pues ésta descansa en esencialismos como la racialización (Hallam y Street 2015, 1).

Asimismo, el autor legitima el "proceso de explotación tecnificada" (Bonfil 1983, 146), en el que los indígenas cambiarían la naturaleza de una subordinación en las haciendas henequeneras y otros laborales agrícolas a las necesidades de las urbes. La visión de clase de Mediz Bolio, por lo tanto, no perturbaba en lo absoluto ni la estructura política ni los mecanismos de poder, tal y como cuestionaba Bonfil Batalla. No obstante, sí intentó ampliar los lindes del estereotipo de los indígenas mayas. Quiso enseñar que en Yucatán los había "civilizados" y que otros más se encontraban en vías de serlo. La región yucateca conservaba así el encanto y la riqueza de una cultura ancestral y, al mismo tiempo, se presentaba nacional e internacionalmente como moderna y en la línea del progreso del cardenismo.

El guion de pantalla de Urueta, Burns, Crevenna y Mediz Bolio (1939) y su transposición audiovisual eliminan por completo la propuesta de un prólogo. En su lugar, aparece la imagen imponente del Templo de Kukulcán, el famoso e identificable Castillo de Chichén Itzá, en una toma sostenida sobre la cual aparecen los créditos del filme. Gabriel Figueroa retoma la nitidez fotográfica planteada anteriormente por Eduard Tissé en *¡Que viva México!* Pero mientras que los espectadores de Eisenstein ven simultáneamente los dos tiempos de la historia (el pasado, a través de los monumentos, y el presente, mediante los rostros y los cuerpos indígenas), Figueroa privilegia la magnífica estructura arquitectónica maya. La película de 1939 vacía de habitantes y de movimiento el lugar y, de esa manera, acentúa la narrativa expuesta en los títulos que explica que los mayas "Aislados de la civilización [...] viven 'el tiempo de su noche'. En uno de esos pueblos escondidos de la selva se desarrolla la acción de esta obra" (Urueta *et al*. 1939, 2). El desenlace del filme reitera la oscuridad que se cierne sobre esa civilización. Yum Balam, en su última intervención, explica: "Nuestra raza está pasando por la oscuridad

de la noche. En el tiempo pasado vivió en la luz del sol". Y Uz cierra expresando su confianza en la antigua predicción: "Los profetas antiguos dijeron que el maya volverá a nacer".

Es interesante la ambivalencia del aislamiento y la relación con el centro, pues mientras que para las comunidades indígenas implica atraso y alejamiento de la modernidad, las élites yucatecas lo incorporan como un rasgo de identidad que explica su singularidad. Lomnitz apunta cómo un síntoma de la marginalidad de una región "*can serve to claim centrality in political discourse*" (2001, 172). Yucatán sublimó, desde la Colonia, "el aislamiento en el que vivía lo cual hacía que su élite cultivase el sentimiento de abandono padecido por la península por culpa del centro" (Taracena 2007, 17). Por otro lado, la perseverancia retórica sobre la noche que experimentan los mayas es imputada a la determinación de vivir lejos de los centros de progreso y se vincula a sus ritos y creencias. Por eso, Apolonio le previene al capataz Gómez: "estos indios, que viven como hace mil años…".

Penachos, instrumentos musicales y sonidos desconocidos como los de los tunkules, ceremonias multitudinarias con los pechos expuestos, danzas con ritmos ajenos a los de occidente, vestimentas diseñadas para asociarse con lo étnico son sólo algunos ejemplos de los motivos del cronotopo que contribuyen a explicar la razón por la cual es "tan pesada la carga que llevamos los hombres mayas", de acuerdo con el lamento de Uz. Desde la lógica del filme, expresada en las categorías de la puesta en escena (Casetti y Di Chio 1990, 137), los mayas viven su noche porque así lo han decidido como pueblo. En la trama, no desconocen los oficios de los blancos, saben de los campamentos chicleros y de las personas que cada temporada acuden a ellos. Pero el pueblo de Yuyumil ha optado por evitar cualquier contacto con ellos. De alguna manera, el filme explicaría las causas de tal reclusión: la hospitalidad hacia Gómez lleva consigo la tragedia, en el rifle que le regala a Uz y en la deshonra de Lol. Y, al mismo tiempo, abre el cuestionamiento sobre la determinación de no incorporarse al

mundo moderno. El continuo énfasis en la otredad de los mayas apunta hacia su barbarie, expresada en la total dependencia a los fenómenos naturales atribuidos a la voluntad de sus dioses.

La demarcación de los paisajes simbólicos dentro de las regiones (Paasi 2000, 7) funciona con eficacia para diferenciar a la corriente dominante de la minoritaria. La comprensión de los fenómenos naturales es uno de los elementos del cronotopo que distingue a los blancos y los mestizos blanqueados de las comunidades mayas. Así, en el guion se intenta explicar cómo la comunidad maya entiende los signos de la naturaleza que le son indiferentes a los foráneos Gómez y Apolonio. Por ejemplo, la aparición de una lechuza como presagio de la mala suerte[51] o la permanencia de dos flores juntas como símbolo de la unión duradera de una pareja. Sus ceremonias, más allá de si apuntan a la creencia de deidades y a un pensamiento mágico, representan "el antiguo vínculo de respeto y devoción hacia la naturaleza, esto se ve reflejado en el conocimiento y uso tradicional de las plantas y animales" (Cox-Tamay *et al.* 2016, 168). De aquí que la selva fuera habitada como parte de un ecosistema y una cosmovisión particulares y que la integración de estas comunidades a la "civilización" alentara el abandono de sus tradiciones. Algo de esto se intuye en las líneas de Mediz Bolio, quien detalla el uso de las flores de mayo en el ritual del *Kay-nicté* o la emulación del canto de los sapos para atraer la lluvia, en el del "Cháachac".

[51] La lechuza como ave de mal agüero, portadora de malas noticias, asociada a la enfermedad y a la muerte aparece en los mitos de la tradición grecorromana. Rebasa los alcances de este trabajo abundar al respecto, pero su presencia reiterada en las narrativas mesoamericanas invita a considerarla como una archimetáfora intercultural, desde la cual pueden rastrearse conexiones múltiples entre lenguas y culturas (Pamies 2007, 375-404). Me interesa resaltar, no obstante, cómo entre los escasos acercamientos al mundo natural, la cámara de Gabriel Figueroa insiste en mostrar con nitidez a esta ave. Dada su presencia en las narrativas nahuas y zapotecas, por mencionar dos de ellas, acentuar su inclusión en el paisaje maya abonaría en el imaginario cinematográfico homogeneizador sobre el mundo "indígena" y promovería a éste como un bloque cultural.

El nombre del filme,[52] los títulos explicativos de la apertura y los diálogos del desenlace manifiestan una estructura circular que insiste en la oscuridad que se cierne sobre los mayas. Contreras Soto observa con tino que, en la música de Revueltas, la repetición del tema es un "gran despliegue sonoro, a todo pulmón", en el que se vuelve al "comienzo de la situación expuesta antes de que apareciera el hombre blanco [...] un espacio cíclico donde *La noche de los mayas* es perpetua y sus penas y sufrimientos se repiten una y otra vez" (2012, 331). La cultura occidental, entonces, poco o nada tendría que ver con la pobreza material y las tragedias del pueblo maya, las cuales se atribuirían a sus milenarias prácticas y a la creencia de que es voluntad de sus dioses. Otra perspectiva la otorgaría la prensa yucateca, después de la proyección inaugural: "creemos oportuno insistir en que se trata de una bella fantasía, de un sugestivo sueño, obra de la encendida imaginación de un gran poeta que ha querido glorificar el espíritu de la raza" (Bálsamo 1939, 9). Al encuadrarla como una mera ficción artística, los marcos sociales, económicos e históricos parecían ser innecesarios.

La casi total descontextualización histórica de la película impide la reflexión sobre los motivos por los cuales las comunidades mayas se habían aislado, se sentían amenazadas por los hombres blancos o temían la cada vez mayor cercanía de los campamentos chicleros. La puesta en escena del par masculino antagónico de Uz y Miguel Gómez funciona en un tenor similar, al justificar las razones por las cuales los indios deben mexicanizarse. Para ello se acentúan escenas y cuadros que profundizan la alteridad de la comunidad de Yuyumil y la "traducen", según una comprensión occidental. Lo ilustraré con el tratamiento de la película hacia Lol, recalcado en el guion literario: Gómez es cazado por Uz como si fuera un venado, un animal. Se venga así de él, por haberle arrebatado a Lol. La cacería se transforma de

[52] La versión para el mercado anglófono es aún más contundente: *Dark Night of the Mayas*.

un asunto de honor de la comunidad y de su representante Yum Balam a una cuestión de índole personal.[53]

El rifle, que es regalado a Uz por Gómez para ganarse su buena voluntad en el primer encuentro en Yuyumil, levanta resonancias históricas. Una de ellas se relaciona con la Guerra de Castas, durante la cual se dotó de armamento a los mayas leales para que lucharan en contra de los rebeldes. Otro eco: los regalos a los caciques mayas por parte de los comisionados chicleros, como soborno para que los dejaran avanzar por la selva del oriente yucateco. La cacería en *La noche de los mayas* subraya cuestiones que tal vez no fueron percibidas por el público nacional, pero que sí podían ser inferidas por la audiencia local. Una de ellas es la ventaja de Uz (y con él, de los habitantes mayas de esa región yucateca), para quien la selva que lo rodea es parte de su hábitat, a diferencia del desconocimiento de los chicleros más experimentados que contrataban guías mayas para llegar a su destino. La puntería de Uz se revela desde el inicio del filme, pues la vida y supervivencia en el monte depende de ese tipo de habilidades. La trama de la película, por lo tanto, preguntaría hasta qué punto no sería plausible dejar en paz a estas comunidades, autosuficientes en su organización y su subsistencia. Sus propias creencias o sus condiciones materiales de vida (sequías, extinción de los linajes, expulsiones, enfrentamientos internos) agostarían u orillarían a su mestizaje.

Si los indios son objetos y no sujetos de la política indigenista (Knight 1990, 73-77), es en las mujeres racializadas del filme en quienes es más clara la opresión, debido a su etnia y su género. La mujer, en la figura de Lol, se simplifica como un objeto que

[53] Yum Balam le abre las puertas de Yuyumil al capataz chiclero, quien llega con su ayudante Apolonio, hambriento y sediento. Una vez que los atienden da paso a una costumbre que prevalece aún: la siesta en un lugar cerrado y fresco. Ordena lo siguiente: "Lol, has de mecer la hamaca del joven señor para que tenga sueño dulce. (A Gómez) Mi hija va a servirte, joven extranjero. Es mi deber dentro de mi casa. Pero ella, es mi hija" (Mediz Bolio 1939, 22). Este diálogo se replica en la película.

pasa de unas manos a otras, de un cuerpo a otro, obviando que se trata de una princesa, cuyo cuerpo es el vehículo de transmisión del linaje de Yum Balam. El patriarca es descrito así: "Es el cacique, jefe. Pero no crea usté que es cualquier cosa; veinte leguas de aquí, lo respetan. Desciende de los antiguos Reyes de los Mayas. Sabe muchas cosas, y tiene muchos secretos antiguos. Es un gran hombre, jefe" (Mediz Bolio 1939, 14). Lol, en cambio, es "una cirhuelita madura" [*sic*].[54] Mediz Bolio, en la escena de seducción, acumula epítetos que son eliminados en la película: "venadita bonita", "¡Me sabes a miel de abeja!", "Te quiero beber como si fueses agua", "Tortolita mía". Es decir, aun desde una concepción tradicional de la mujer como procreadora y cuyo cuerpo carece de cualquier tipo de agencia, en el proyecto de *La noche de los mayas* se le animaliza y se le propone como un consumible ("¡Qué sabrosa estás!").[55]

En el filme, se augura que Uz, príncipe también, será el nuevo líder, después de Yum Balam. En el guion, la muerte de Gómez ocurre a la mitad de la historia, con lo que no sólo se le resta peso a este hecho, sino que evita plantearlo como una pelea entre varones por una mujer. En el escrito, Uz se arroja al cenote tras Lol y condensa, con este acto, la visión de Mediz Bolio: ésta es una historia de amor. La diferencia en el trato de Uz y Gómez hacia Lol deja claro el significado del vínculo afectivo, pero también la jerarquía de Lol y las implicaciones para la comunidad, al convertirse en su pareja. En la pantalla, el personaje de Arturo de Córdova sólo observa y lamenta la muerte de Lol. El espectáculo de la joven sacrificándose en un lugar sagrado para los mayas induce a los espectadores a confirmar el catálogo de algunos es-

[54] A continuación, omitiré *sic*, al aclarar que transcribo textualmente la ortografía y la redacción del guion de Mediz Bolio.

[55] En realidad, se trata de campos semánticos compartidos por manifestaciones culturales del periodo. Por ejemplo, este tipo de retórica tendrá su correlato en las composiciones musicales de la época: las mujeres son granito de sal, muñecas, cascabeles de plata y oro, varitas de nardo, flores de todo tipo, hiedras venenosas, piedras preciosas, joyas divinas, etc.

tereotipos sobre esta cultura. La película elimina el sentido fatal que implica para Yuyumil perder a Lol y a Uz, puesto que la verdadera noche es la imposibilidad de que se extienda este linaje maya. Implica la extinción de la comunidad presidida por Yum Balam. Por lo tanto, se torna completamente banal la intervención final de Uz ("el maya volverá a nacer") debido a que de esta historia cinematográfica no se infiere cómo podrían resurgir. Quizá la única explicación posible sería mediante su incorporación al proyecto nacional.

Los mayas de la película, dice la trama, son una comunidad residual: todavía conservan "restos de sus costumbres". Su barbarie, según he anticipado, se traduce en varias secuencias, cuya puesta en escena se destina a impactar a la audiencia. Esos segmentos cinematográficos contrastan con los magníficos edificios, vacíos e inertes, con los que inicia y termina el filme. Cualquiera de las siguientes secuencias, a través de las decisiones visuales o sonoras tienen el objetivo de agrupar a los personajes mayas en una otredad: la fiesta de la ceiba para celebrar la mitad del año, a través de los ritos del "Páappul"; el ritual de jóvenes doncellas que cantan y danzan, a la luz de la luna, para atraer al hombre amado (el *Kay-nicté*) (Flores 1991, 9); la ceremonia para implorar por lluvia ("Cháachac"); la acción colectiva de quemar a las mujeres acusadas de brujas; matar a Gómez con el mismo ritual con el que se caza a un venado; cargar y exponer su cuerpo como si fuera un animal, y culpar a Lol de la ausencia de lluvia y orillarla a sacrificarse.

Si la inclusión de esas secuencias se propone transmitir la autenticidad de lo contado y certificar la otredad de los mayas, las decisiones sobre la música compuesta por el yucateco Cornelio Cárdenas Samada pudieron contribuir a esos mismos objetivos. Su música sólo fue considerada para su uso diegético (aunque originalmente él compondría toda la banda de la película). Lo que se escucha en estas ceremonias, por ejemplo, proviene de su lira. Cárdenas Samada conocía bien el argumento y estuvo al

tanto, desde los inicios de la preproducción, a diferencia de Revueltas, según he apuntado. Y, sin embargo, la producción decidió que la música acusmática, la escuchada extra diegéticamente, sería la de Revueltas. Anzaldua (2011, 58) sugiere que las escenas con la música de Cárdenas Samada estaban diseñadas para aparecer improvisadas. Es decir, el libreto, pero también la música, uno y otra provenientes de artistas autóctonos, aportaban la "autenticidad" buscada.

Las ceremonias funcionan como un respaldo a las acciones por las cuales es urgente integrar a los indígenas a "la civilización" enunciada en los títulos de apertura del filme y, simultáneamente, operan como mecanismos de alteridad que dejan claras las diferencias entre el mundo contemporáneo y la noche, la oscuridad tecnológica y cultural, en la que viven los mayas. La intención del guion literario parecía apuntar hacia otra parte, en cuanto a la inquietud por desplegar las numerosas prácticas de los mayas, ligadas a las estaciones del año, a la flora y la fauna que rodean al pueblo de Yuyumil. Mediz Bolio incluye los rituales tradicionales ya mencionados de la cultura maya (*Páappul, Kay-nicté, Cháachac, Yíil yumil cab*, etcétera), bailes (los *xtoles*), personajes relevantes para las comunidades (*H'men*), instrumentos musicales (*tunkules*), bebidas (*balché*)... La lista es muy extensa y revela el interés por singularizar una cultura desconocida para la audiencia, más allá de algunos lugares comunes. Es decir, el guionista amplía los motivos del cronotopo, mediante la generación de imágenes propias que singularizan el cruce del tiempo y el espacio de la región yucateca en el filme.[56]

Un ejemplo de cómo Mediz Bolio visibiliza elementos culturales desterrados o velados dentro de la cultura criolla o blanqueada yucateca es la figura del *H'men*. Personaje muy representativo

[56] No perdamos de vista que, para Sue Vice, las representaciones de la intersección del tiempo y el espacio se construyen mediante decisiones materiales (1997, 201-202). Flanagan precisa aún más este nivel, al retomar el término bajtiniano de "motivos cronotópicos" (2009, 57).

para los mayas, ha generado una gran incomodidad para la iglesia católica y para quienes experimentan un gran temor por la existencia de la chamanería. Estos chamanes significaban un lazo ancestral con creencias relacionadas con el poder de la naturaleza, mediante su flora, su fauna y los elementos naturales del viento, el agua, la tierra y el fuego. Sus dotes curativas también implican un desafío para la medicina occidental; el poder político, por su parte, temía su gran ascendiente en las comunidades. Tal vez por todo lo anterior, estos personajes fueron perseguidos aun en el territorio en donde se refugiaron los indígenas derrotados de la Guerra de Castas (en la zona oriental de la península yucateca). Ahí "tuvieron que practicar sus artes en secreto" (Rugeley 2012, 28). En *La noche de los mayas*, el *H'men* es uno de los personajes secundarios más relevantes de la trama. Su aparición podría leerse como una "táctica" frente a la "estrategia" de los poderes mencionados que han perseguido a la que ha sido una figura relevante en la cotidianidad maya. Su introducción en la película recrea el "estar ahí donde no se le espera", descrito por De Certeau, con lo que se incluyen, inopinadamente, "Rayas, brillos, cascaduras y hallazgos en la cuadrícula del sistema" (1996, 43-44).

Otro elemento cultural de interés es la asociación de los cenotes con el sacrificio de doncellas vírgenes o con sanguinarios sacrificios humanos (el enemigo vencido en el juego de pelota, por poner un caso). Y aunque sobre este aspecto abundaré en el tercer capítulo, dada su importancia en el argumento de *Deseada*, es evidente la inclusión de un gran número de rituales y aspectos de la vida cotidiana de las comunidades mayas. Estas aportaciones, por lo menos, dejan intuir la existencia de una identidad étnica de gran riqueza. Ello, debido a que ceremonias y personajes como los descritos eran desconocidos en otras regiones del país y más allá de sus fronteras. Con todo, la intención de Mediz Bolio quedó corta. Las diferencias culturales podían haberse leído como una ampliación de la nación si, como argumenta Lienhard, hubiera arrancado de una voluntad

de autorrepresentación y no de la construcción de imágenes sobre las comunidades indígenas (2002, 112). Máxime, si éstas sólo aparecían como parte de los decorados, como extras de una escenografía que enfatizaba su otredad.

Un ejemplo de esa otredad es la ceremonia del "Cháachac", en la que se invoca a la lluvia. Ésta es una práctica que persiste hasta nuestros días: "en el monte con pocos integrantes, sin embargo, es posible presenciarlo en lugares abiertos como iglesias o patios, con la finalidad de hacerlo más inclusivo para la comunidad" (Cox-Tamay *et al*. 2016, 167). Mediz Bolio explica en el guion, con detalle, acotaciones de gran valor para la puesta en escena (utensilios, bebidas, mobiliario, coreografías, instrumentos musicales, acciones, etcétera), y especifica: "La ceremonia se hace conforme al ritual maya" (1939, 40). En la película, se altera la temporalidad de presentación de las ceremonias. En el guion literario se privilegia la del *Kay-nicté* ("ceremonia mágica para hacer volver al hombre amado al lado de la mujer enamorada"); en el filme, la del *Cháachac*. Narrativamente esta alteración es significativa, pues ésta funge como un recurso desesperado del pueblo, dirigido por el *H'men* para detener la sequía y anticipar, con el fracaso del ritual, la terrible decisión que Yum Balam toma, en relación con su hija, la princesa Lol. Al intercambiar el orden de aparición de ambas secuencias, queda claro que la joven sigue el deseo de su corazón, a sabiendas de que ella tiene un deber que cumplir como descendiente de los antiguos reyes itzaes. El saber le indica que debe seguir la tradición, casarse con su primo Uz y renunciar al hombre blanco, pero la película parece decir que la atracción que siente por Gómez se impone antes que la razón y el deber. El "instinto" y la emocionalidad, estereotipos de lo femenino que subrayan la tradicional asociación de las mujeres con la naturaleza, explican la desgracia de todo un pueblo. Simultáneamente, sostienen el fracaso de los rituales tradicionales y debilitan, así, el poder del *H'men* sobre los fenómenos naturales.

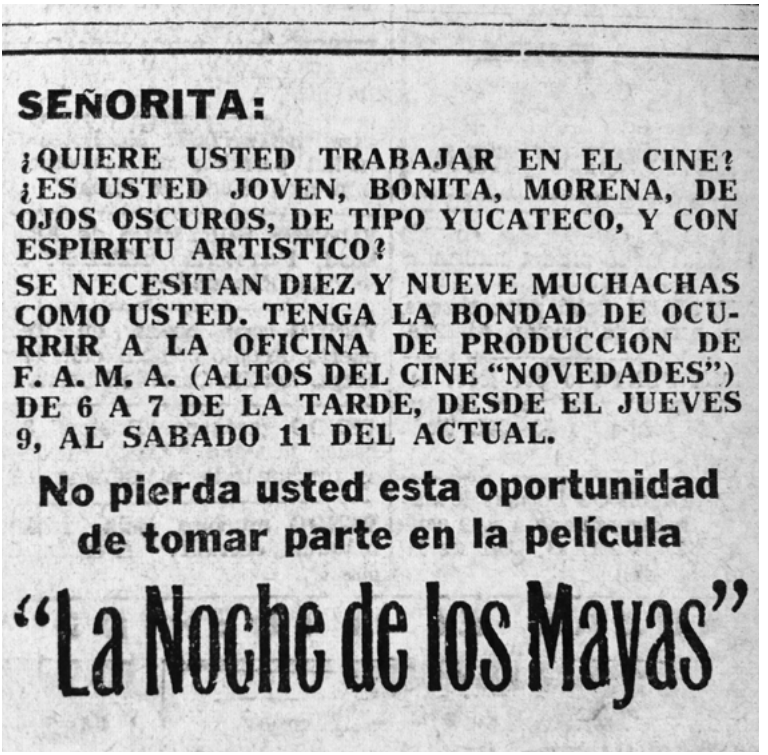

Figura 1.8. Anuncio para contratar extras. El "tipo yucateco": morena y de ojos oscuros. (Sedeculta/Biblioteca Yucatanense/Fondo Reservado).

Vibra en las acotaciones y los diálogos de Mediz Bolio ese propósito de dar a conocer ritos y creencias de la cultura maya y, en cambio, prefiere ignorar detalles que en ese contexto le parecen poco relevantes como la vestimenta, el peinado, las características del pueblo o los monumentos prehispánicos. Por ejemplo, cuando describe a la *xtabay* ("la mujer fantasma de los caminos mayas"), sólo señala: "toda vestida de blanco". En el inicio de su peregrinar hacia "los antiguos templos", Lol sale del pueblo "con su humilde traje de india. Sandalias de camino a los pies, y toca a la cabeza". Para la producción, en cambio, la folclorización vía el diseño del set en locación y la aparien-

cia tanto de los intérpretes como de los extras fue esencial. De aquí que para la ceremonia del *Kay-nicté*, se hubiera insertado un anuncio, en los dos principales periódicos de Yucatán (ver Figura 1.8). En él se solicitan "diecinueve muchachas" jóvenes, bonitas, morenas, "de ojos oscuros, de tipo yucateco" (*Diario del Sureste* 1939, 5). En las oficinas de la sala de cine Novedades despachaba su propietario Ney Peón, "uno de los más entusiastas y eficaces colaboradores en la producción de La noche de los mayas" ("La noche de los mayas" 1939, 4). La realización del reparto en este sitio apuntala la decidida intervención del poeta y su colaboración en cada circunstancia de la producción. También revela la impresión que se deseaba causar con el ensamble del conjunto femenino.

Mientras que en el rito del "Cháachac" se requirió al personal de la hacienda Tanlum (campesinos, jardineros, quienes trabajaban en el servicio doméstico) y a vecinos de los alrededores, en la secuencia nocturna del *Kay-nicté*, se escogió a las jovencitas. A éstas se les buscaba con "tipo yucateco". Nótese cómo no se les describe como "mayas" o "mestizas", pero sí se buscó un color de piel y ojos que la audiencia relacionara con esta etnia. En el caso de los varones, se eligieron para "los conjuntos autóctonos de 200 a 300 tipos indígenas puros" (Pepín 1939, 5). Es decir, a la par de una racialización que presenta a los mayas como un ente indiscernible, homogéneo en su fenotipo, se encuentra una perspectiva que prioriza el placer visual masculino para el cual dentro del conjunto "maya" se separa lo "indígena puro" de lo "yucateco".

En el seguimiento de la producción, la prensa local enumera los nombres y las responsabilidades de quienes llegaron a Mérida "exclusivamente" para la película: "Además, colaboran veinte señoritas emeritenses como primeras extras" ("La noche" 1939, 4). Es decir, se ambicionó incluir muchachas lo suficientemente exóticas, pero no tanto como para que su físico dejara de ser deseable para la audiencia. En la petición hay un

"blanqueamiento" del fenotipo que se corresponde al embeleso de Lol por "el jóven [*sic*] montero, blanco rubio, de ojos claros" (Mediz Bolio 1939, 6).

En la descripción de estos dos rituales, el *Kay-nicté* y el *Cháachac*, se transparenta el uso de los cuerpos, según el género. En ambos casos, se les objetualiza, pero en los cuerpos femeninos hay una evidente puesta en escena encaminada a sexualizarlos. Tres ejemplos son los siguientes: el primero son las miradas deseantes de Uz y Gómez hacia Lol. En cambio, ella, aunque se siente profundamente atraída por el capataz chiclero, baja los ojos y evade verlo. Segundo caso, Uz espía el ritual del *Kay-nicté*. Invitado por Zeb, acude "al lugar en donde crecen los mameyes en el monte" y en donde escucha una "flauta mágica". Ahí intervienen las muchachas que acudieron al llamado de la prensa; las de "tipo yucateco, y con espíritu artístico". Al ver la secuencia, se entiende la causa por la cual se apeló a su "espíritu artístico": bailaron con largas faldas, pero con el torso desnudo. Los pechos son cubiertos por pelucas de cabello oscuro que les cubrían los pechos. Se evadió así la censura cinematográfica, en tanto que se reforzó la imagen de las bellas salvajes que, de manera lánguida y seductora, vierten agua y flores sobre Lol.

El tercer ejemplo es la secuencia del castigo hacia la princesa, a la cual se azota públicamente como escarnio por su relación con el hombre blanco. Se le ata a un árbol sagrado, con el torso descubierto. Este pasaje no figura en el guion y en la película, en cambio, la toma deja entrever un seno. García Riera escribió en su reseña: "ello vale el placer de contemplar la bella espalda de Stella Inda e imaginarla con regusto sádico, marcada con sabrosos y sensuales latigazos" (1992, 103). Empero, la producción cuidó que no circulara el *still* de Inda atada a la enorme ceiba. La imagen sí formaba parte del ensamble de casi treinta fotos fijas de Ignacio Torres, aunque la que apareció en los periódicos y revistas no la muestra en un acercamiento sino en un plano general (ver Figura 1.9).

Figura 1.9. *Still* de *La noche de los mayas* (1939). "El placer de contemplar la bella espalda de Stella Inda e imaginarla con regusto sádico, marcada con sabrosos y sensuales latigazos" (García Riera 1992, 103). (Cineteca Nacional).

Compárese el plano anterior (Figura 1.9) con la dimensión del de Arturo de Córdova, cuando es azotado. Uz pide para él el castigo decidido para Lol (ver Figura 1.10). El intercambio de cuerpos, en relación con la penalidad, impone a esta historia cinematográfica la visión occidental de la fragilidad del cuerpo femenino frente a lo recio del masculino. La visión del torso desnudo y lacerado de Uz ratifica los estereotipos de la virilidad asociada a su grado de tolerancia a la violencia y fue esta imagen la que circuló en los medios. Así, la espalda de De Córdova sorteó la censura y fue parte de la información enviada a la prensa. El pie de foto reza: "un pasaje culminante del extraordinario film argumentando [sic] por el poeta Mediz Bolio y dirigido por Chano Urueta" (Torres 1939, 5).

Figura 1.10. *Still* de Ignacio Torres para *La noche de los mayas* (1939). Lol y Uz son azotados públicamente. El tratamiento mediático difirió, según el sexo del personaje violentado. (Cineteca Nacional).

El cuerpo femenino expuesto comparece en la escritura cinematográfica cuando de rituales tradicionales se trata. Mediz Bolio había solicitado en el guion que la princesa maya apareciera "desnuda, sumergida hasta la cintura", en un "claro de luna llena, en el bosque espeso". Como en el caso de sus compañeras, en el *Kay-nicté*, la cinta da por sentada la desnudez de Inda, debido al tipo de toma (encuadre más cerrado y en plano medio). Pero el largo cabello suelto, la corona y las flores que lo adornan la disimulan. Bellamente fotografiada, Figueroa realza las facciones de la actriz al igual que las de Zeb. Ésta, en vez de tocar el tamborcillo, en la película tañe una flauta dulce de una manera mucho más erótica y con evocaciones de la magia de los cuentos infantiles. Una joven golpea rítmicamente el tamborcillo, mientras que las otras, en un doble círculo, danzan en uno y otro sentido, alrededor de Lol.

Tanto en la escritura del guion como en el filme hay una perspectiva mucho más occidentalizada de la secuencia, como si un grupo de hadas o de brujas se reunieran, ante la mirada incrédula y fascinada de Uz. Los dos minutos de duración de la secuencia podían haberse alargado, pues el guion habla de nueve vueltas en torno a Lol. Para Urueta era obvio que con un par de giros se establecía el tipo de danza y era suficiente para admirar al conjunto de muchachas semi desnudas en sensuales contoneos, así como la espléndida estampa de Lol.

Mencioné ya cuánto cambia el personaje de Zeb del texto escrito al cinematográfico, tanto en tiempo en la pantalla como en significado. Aunque conserva su peso como antagónica, se aplana la función que desempeñan ella y su madre dentro de Yuyumil, como dos mujeres que disputan el poder del *H'men*. Para eliminarlas, el viejo sacerdote siembra la idea de que son brujas e incita a que las quemen ("¡Ellas en la noche! ¡Yo en la claridad!"). Mientras que, en el guion, la idea de la brujería está ligada a la preparación de brebajes medicinales y de otros mejunjes para provocar alucinaciones y adicción a las personas (de ahí, los encantamientos amorosos), en el filme se construye en torno a una maldad intrínseca relacionada con los imaginarios occidentales más conservadores. Zeb logra escapar del incendio, no sin antes predecir, iracunda, lo que ocurre a la postre: la sequía extrema, las muertes de Lol y Uz, la extinción de su dinastía. De manera interesante, intercala en sus maldiciones una descripción de la pobreza y la explotación a la que están sujetos los indios mayas: "¡Los hijos de vuestros hijos pedirán limosna entre los amos blancos!" (Mediz Bolio 1939, 68).

Las secuencias del *Kay-nicté* y la del *Cháachac* pueden analizarse como pares contrastantes. En ésta, los varones copan el cuadro cinematográfico. Los más viejos acompañan a púberes que representan a los sapos. Su canto es dirigido a los cuatro puntos cardinales, a los cuales les corresponde un tipo de viento diferente. El filme tampoco respeta la indicación de la desnudez de los

adolescentes, aunque en el numeroso ensamble casi todos están despojados de las prendas superiores. Se convocó a un gran número de extras para ello: "de dos a trescientos tipos indígenas escogidos para los conjuntos" ("La noche" 1939, 4). Muchos provenían de la hacienda Tanlum (localizada en la periferia de Mérida) y sus inmediaciones, en donde se instalaron los sets (*Diario del Sureste* 1939, 5). Debido a que en esta secuencia sólo se requería la presencia del actor Max Langler, en el papel del *H'men*, el resto del elenco blanco se hace a un lado. Esto incide en una puesta en cuadro casi de naturaleza antropológica y reconstructivista, de acuerdo con los principios de Manuel Gamio (Lienhard 2002, 98). Los indios mayas vivos son un grupo, sin nombre, sin historia propia, a quienes ordenan reproducir sus propias ceremonias, en la que se mezclan elementos originales con otros, producto de la fantasía.

La cámara de Figueroa intenta dar cuenta de cada detalle, a través de inserciones de planos cerrados, en un intento de animar el cuadro. Difícilmente lo logra, puesto que la indicación ha sido la de filmar la ceremonia en un plano general, tal vez con el propósito de que la técnica de la toma maestra no interrumpiera las acciones. Es decir, muy posiblemente se filmó en continuidad todo o casi todo el ritual y después se preocuparon por levantar las tomas semi abiertas y cerradas que luego se intercalaron en la mesa de edición. Ayala Blanco (1993, 145-146) abunda al respecto: las reverberancias de Sergei Eisenstein en *Janitzio* y *Redes* colaboraron a la institucionalización del "paraíso primitivo" impulsado por una fotografía estática, impactante y dotada de "un ritmo interior muy lento".

Para Mediz Bolio la incorporación de un gran número de rituales aseguraba un mayor conocimiento sobre la cultura maya. Sin importar qué tan larga fuera la secuencia para implorar por la lluvia, sugirió en el guion continuar el "Cháachac" con la ceremonia del colmenar e incluir la música del "Yiil yumil cab", para ilustrar la muerte de las abejas "porque se han secado las flores"

(Mediz Bolio 1939, 40). Urueta no siguió el consejo, aunque sí mantuvo en pantalla la duración de más de cuatro minutos del "Cháachac". Ello le confirió al filme un estilo documental que levantó comentarios contrastantes en la prensa. Con el paso del tiempo, en el medio cinematográfico, *La noche de los mayas* se convirtió en sinónimo de algo estático, interminable y aburrido. Esto late en las reseñas de la época que, sin embargo, vinculaban ese ritmo tan pausado con lo artístico y lo poético: "Se desarrolla, en momentos, con cierta lentitud, peligro que salva la belleza del paisaje y la historia misma" ("Estrenado" 1939, 2). Lienhard asevera que la morosidad experimentada se debió a que los rituales no significaban nada "para el espectador común" (2002, 90).

La pretensión de "autenticidad antropológica", tan promovida antes, durante y después del rodaje, se viene abajo con la selección del elenco principal, compuesto por "actores profesionales blancos", totalmente ajenos al numeroso contingente indígena "que hacen de comparsas disfrazados" (Lienhard 2002, 90). Por otra parte, sí es posible atisbar las "resonancias distintivas" que resisten a los estereotipos sobre los indígenas, al expulsar de los rituales al hombre blanco. Se deja entrever, en cambio, la naturaleza de las ceremonias, el tiempo particular y moroso en el que se desarrollan, su evidente relación con la naturaleza (los niños, representan a los sapos y croan como si presagiaran la tan ansiada lluvia).

Gómez y Apolonio sólo intervienen en un ritual: en la Fiesta de la Ceiba, pero en ella ocurren las acciones que conducen a la tragedia (el chiclero le regala un rifle a Uz y por la noche sostiene relaciones sexuales con Lol). La mirada blanca, entonces, no puede documentar las ceremonias más ancestrales y para marcar esa separación (lo que Gómez ve y lo que no), cambia el tono cinematográfico. La Fiesta de la Ceiba es una celebración pública, jocosa, en la que compiten los varones entre sí. Las otras son peticiones a la naturaleza: porque haya lluvia, buenas cosechas o buenos maridos. Éstas son filmadas con un estilo documental, con tomas

temporalmente más largas y planos más generales. El resultado es un ritmo más lento e hipnótico. El horizonte de expectativas de Mediz Bolio, quien posiblemente deseaba comunicar la magia centenaria que pregonaba en sus poemas y, al mismo tiempo, la "autenticidad" de lo narrado terminó impactando de forma negativa a los espectadores de épocas posteriores (quienes, como he mencionado, criticaron la lentitud y el aburrimiento que provocaban esas escenas).

Hacemos una última observación, en relación con las fuentes literarias que nutrieron el guion de *La noche de los mayas*. Éste abrevó de la traducción del *Libro de Chilam Balam de Chumayel* que había llevado a cabo Mediz Bolio a fines de la década de 1920 y que fue publicada, por primera vez, en Costa Rica, en 1930.[57] El poeta ya había tenido en las manos el manuscrito, desde sus años mozos, pues estaba resguardado en el despacho de Juan Francisco Molina Solís, en donde Mediz Bolio practicaba como estudiante de abogacía. El documento original pasó de mano en mano, fue expropiado por Salvador Alvarado en 1916 y lo entregó a la Biblioteca Cepeda Peraza, de Mérida, de donde desapareció.[58] Muy probablemente, el diplomático yucateco conservó una copia en la que se basó para su traducción, la primera completa del manuscrito, del cual habían circulado sólo fragmentos.

La noche de los mayas reactivó el posicionamiento del poeta como experto en la cultura maya, en el marco del programa indigenista del cardenismo, pero también alentó la publicación de fuentes de primera mano para el conocimiento de la cultura maya. Apenas un año y pocos meses después del estreno del filme, la

[57] En ese país fue ministro plenipotenciario durante siete años, a partir de 1927. Sería ésta su última responsabilidad como diplomático, oficio ejercido por primera vez en Madrid en 1919. Después lo continuaría en Bogotá, Tegucigalpa, Buenos Aires y Estocolmo (Paoli 2005, 11-13).

[58] Mercedes de la Garza traza el recorrido parcial del *Chilam Balam de Chumayel* desde el siglo XVIII y cómo fue cambiando de propietario. Para más información al respecto, acúdase a la traducción de Mediz Bolio del *Libro del Chilam Balam de Chumayel* (1988), con prólogo, introducción y notas de De la Garza.

UNAM editó por primera vez el *Libro del Chilam Balam de Chumayel*, dentro de la colección Biblioteca del Estudiante Universitario. Mediz Bolio escribió una nueva introducción. Se reeditó en 1952, dos años antes de la muerte del poeta, cuya fama de mayista se refrendó con su ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, como miembro de número el 23 de mayo de 1951 (Paoli 2005, 13).

En síntesis, el público espectador puede discernir tratamientos diferentes del cronotopo, dependiendo de los personajes que lo pueblen. Cuando están presentes el blanco Gómez y el mestizo Apolonio, el ritual maya es celebratorio. Las demás ceremonias también están ligadas a la naturaleza, pero el tono es distinto: son peticiones urgentes y dolorosas. Este tipo de tratamiento, en el que la configuración del cronotopo confronta dos visiones diferentes sobre la realidad, fue explorada por Bajtin (1989, 249-251). A través de quiénes participan y quiénes no en los rituales se explicita el conocimiento limitadísimo del chiclero sobre la comunidad maya y cómo, a pesar de estar en contacto con ella, no la comprende ni la respeta. Más que un encuentro cultural, la película exhibe cómo el contacto agudiza los desencuentros.

El guion denota cierta voluntad de alejarse del folclorismo, del jicarismo repudiado por Jorge Cuesta y Alfonso Reyes, en el que las representaciones de lo mexicano eran un "inventario de escenarios, lenguajes, coloridos y temas" que no tardaron en crear un mercado a la medida de la demanda foránea (Sheridan 2004, 124). Tal vez ésta es otra de las posibles razones por las que la literatura de Mediz Bolio cayó en el olvido y su cine se considera envejecido y anacrónico: las pautas de lectura que se impusieron desde el nacionalismo hicieron a un lado otras formas de acercarse a las interacciones entre los rasgos culturales dominantes y los emergentes. Difícil de comprender por desconocimiento o por desinterés en el momento de su producción; casi imposible de atisbar hoy, cuando esta problemática parece borrada del interés lector o encarada desde cánones culturales por completo distintos.

La recepción cinematográfica: el orgullo regional y el triunfo de lo nacional

Claudio Lomnitz advirtió sobre los riesgos de entender los centros y las periferias como dimensiones estables y homogéneas, así como la tendencia a denominar de esta forma a entidades abstractas (Primer Mundo y Tercer Mundo; Occidente y resto del mundo; Norte y Sur, etcétera) (2001, 165-166). No es productivo, pues, hablar del poder central y la región peninsular sin complejizar su coexistencia y la interacción entre sus propios y múltiples centros y periferias. Esto es claro si recordamos de qué forma Mediz Bolio transmite la cosmovisión de una élite blanca que continúa considerando a los indígenas como suyos (como el personaje de "Bel Xool"). Pero con todo y que la prensa nacional (que en estricto sentido es la de la Ciudad de México) lo trata con suma deferencia, lo caracterizan casi siempre, según su sitio de origen. Es decir, se insiste en que Mediz Bolio es yucateco y, de esta forma, se tiende a singularizar la diferencia que proviene de los márgenes (como ocurrió con Yucatán, pero también con otros intelectuales "de provincia").

Para cerrar este primer capítulo deseo destacar el tratamiento mediático a la región, a través de la publicidad y la recepción de *La noche de los mayas*, tanto en la prensa yucateca como en la de la ciudad de México. En ambas aparecen los ejes que ya han sido reiterados: el prestigio autoral y la importancia del rodaje en locación tanto por la supuesta autenticidad que le confería al filme como por la caracterización exótica de la región. De distintas maneras esto consolidaba las principales ideas emanadas del proyecto nacional, pues a mayor diferencia regional, el poder central se erigía como la norma, el equilibrio y el lugar natural de la convocatoria del federalismo. Es decir, las formaciones tanto materiales como simbólicas de las regiones son una parte esencial del nacionalismo, responsable de homologar las distintas identidades contenidas en su territorio (Paasi 2000, 7-8). En ese proceso, los sistemas de creencias y prácticas

de las etnias constituyen una fuente inagotable de extrañeza y excepcionalidad.

En el momento del rodaje de *La noche de los mayas*, la literatura seguía imponiendo su prestigio sobre el cine. De ahí que el nombre de Mediz Bolio apareciera insistentemente y, muchas veces, por encima de la mención del director o los intérpretes. Él estaba consciente de su ascendiente como figura en el mundo cultural de la época y, de múltiples maneras, la publicidad cinematográfica y la forma como se le menciona en las reseñas dieron cuenta de ello: "Sólo un poeta como Mediz Bolio era capaz de dar la materia prima literaria para una cinta en la que el alma yucateca –hombres y paisaje– lo es todo como ocurre en 'La noche de los mayas'" (L. P. V. 1939, 5). Villaurrutia precisó: "El argumento de La noche de los mayas es claro, simple, intenso [...] Juzgado en sus líneas generales, [...] es superior a la realización" (1939, 93).[59]

Este tono celebratorio marca la pauta de cómo fue tratado Mediz Bolio por la prensa, en adelante. Menciono unos pocos casos: su participación de *El amor de los amores* es la de "un director sapiente y autorizado en cuanto a cultura" (Blanco 1944: 15). Sobre su intervención en *La selva de fuego*: "Este argumento de veraces y crudísimos perfiles, es obra original del laureado poeta Antonio Mediz Bolio" (Sánchez 1945: 15); "El obregonista abogado yucateco autor de esa gran obra literaria que se llama La tierra del faisán y del venado, anda todavía preocupado" (*Cinema Reporter* 1945a, 9).

Así, los periódicos instituyen a Mediz Bolio como uno de los principales voceros de la cultura y las tradiciones mayas.[60] Ese

[59] El reparto y la dirección, en cambio, no corrieron con tanta suerte en el texto de Villaurrutia: "En la difícil prueba de la actuación, tan llena de peligros en este film por su carácter trágico y por su color local, el director no logró, a nuestro parecer, todo lo que el argumento y las particulares escenas merecían" (1939, 93). Arturo de Córdova desentonaba, pero el desempeño de Isabela Corona auguraba "valiosas interpretaciones".

[60] El concepto de autoría en este caso, según he apuntado, sigue la percepción de Foucault en cuanto a que Mediz Bolio se atiene a las prescripciones de su tiempo, "tal como él la recibe de su época" (2005, 31-32).

papel de intermediario no es percibido por los medios y las instituciones culturales, quienes omiten la necesidad del contacto directo con los artistas e integrantes de estos pueblos autóctonos. Las palabras que se escucharán durante décadas, pues, tienen origen en un lugar distinto al de las propias comunidades y sus representaciones pasan por varios filtros antes de llegar a los distintos tipos de públicos. Ello da como resultado un distanciamiento entre la realidad indígena y la forma como ésta es concebida en las manifestaciones artísticas. El mundo indio "deja de ser 'real' y se transforma en una serie de valores culturales: la herencia maya" (Shrimpton 2006, 47). Y es ésta la celebrada, a través de las nociones de legado, cultura y vestigio antropológico.

La conciencia de que los espectadores podrían identificarse con la cinta gracias a la satisfacción causada por el reconocimiento geográfico o cultural se convertía en una poderosa herramienta para la promoción del filme, dentro y fuera de Yucatán. Lo vernáculo e imágenes en las que resonaba "lo maya" prevalecieron en los carteles y las notas publicitarias. En la península se enfatizó en el orgullo regional, dada la relevancia de que "la mejor producción mexicana" hubiera sido "TOTALMENTE FILMADA EN YUCATÁN". Esta información apareció en todo momento. La recepción de la prensa nacional dirigió su atención a otro lugar: el de su significado para la industria cinematográfica nacional e internacional, en términos de prestigio e ingresos de taquilla. La apreciación de *Hoy* condensa la idea que circuló en otros medios de la capital del país: "Antonio Mediz Bolio y Francisco F. Cabrera han entendido, finalmente, el cine no como una aventura sino como un oficio, como un arte cargado de responsabilidades. Nos hace mirar, de frente, el futuro del cine mexicano" (Leredo 1939, 83). Desde una y otra vertiente, la película funciona, entonces, como parte de las representaciones de "lo mexicano".

En distintos momentos he mencionado e incluido citas que testimonian el interés generado por la filmación de la película en los dos diarios impresos en Mérida: el conservador y de gran

Figura 1.11. Cartelera cinematográfica de *La noche de los mayas*. El gran estreno en Mérida enfatiza visualmente la región, los motivos iconográficos mayas, la autoría y la discursividad. (Sedeculta/Biblioteca Yucatanense/ Fondo Reservado).

penetración, *Diario de Yucatán,* y el de inclinaciones socialistas, animado por el Estado, *Diario del Sureste*.[61] Ambos adaptaron un extenso boletín de prensa y lo divulgaron el 5 de marzo ("La noche de los mayas" 1939, 4; Pepín 1939, 5). El Diario de Yucatán incluyó varios de los *stills* de Ignacio Torres, con reveladores pies de foto, en dos fechas distintas de ese mismo mes. Estos dos medios dieron a conocer la carta abierta de agradecimiento, firmada por el productor, el 21 de abril (Cabrera 1939a, 4; Cabrera 1939b, 5). Y, de forma completamente inusual, uno y otro publicaron re-

[61] *El Diario de Yucatán,* que sigue siendo el que más circula en la península, fue fundado en 1925: "era cercano a los hacendados, pues defendía sus intereses mercantiles y fiscales así como su imagen social; tenía tendencias católicas y se oponía al reparto agrario". El *Diario del Sureste* surgió por una iniciativa del Partido Socialista del Sureste y, principalmente, como una opción para "contrarrestar" la fuerza del otro periódico (Flores 2015, 211).

señas firmadas, con motivo del estreno de la cinta.[62] Además, en la cartelera de septiembre, la sala de cine Novedades creó expectativas entre la audiencia, con el anuncio de la "avant-premiere" y la venta anticipada de localidades. Esto último tampoco era una práctica común para una función de cine y sólo se vería con los programas con los que se inauguraron las salas cinematográficas en Mérida, en la siguiente década.

"Totalmente filmada en Yucatán", "Obra fílmica de Antonio Mediz Bolio" y entre ocho y catorce imágenes provenientes de la carpeta de *stills* de Torres fueron la constante en la publicidad cinematográfica. Basta identificar los juegos tipográficos (mayúsculas y tamaño de la fuente) de la Figura 1.11, para percatarse del peso conferido a ambos datos. Aunque el *Diario del Sureste* y el *Diario de Yucatán* conservaron más o menos el mismo diseño para la publicidad del estreno, en este último se añadió un vistoso marco evocador de las enormes cabezas de serpientes con sus crótalos tallados del Templo de los Guerreros de Chichén Itzá. La idea de lo "nuestro" se confirma en la profusión de las imágenes del responsable de la foto fija, Ignacio Torres. En ellas, el público yucateco podía reconocer, con gran facilidad, elementos que formaban parte del paisaje de la cultura regional: el árbol sagrado de los mayas (la ceiba), las casas de paja, la hamaca, las indumentarias tradicionales, los templos de las ciudades mayas. Aparece, así, una selección de motivos visuales que ayudan a consolidar lo que Giménez denomina "la Gran

[62] Es notoria la ausencia de alguien responsable o que colaborara espontáneamente, pero con asiduidad, en comentar las películas proyectadas en Mérida. En la prensa yucateca, durante el periodo que comprende la edad dorada del cine mexicano, sobresale la llamativa publicidad de las salas cinematográficas y el silencio crítico sobre su programación. Las escasas inserciones existentes suelen reproducir secciones de alguna agencia de noticias o son boletines de prensa pagados (esto es indicado, al final de las muy breves notas como "Anuncio" o sólo es firmado con iniciales). "Cine farándula" de Tamez ilustra el primer caso y apareció en la sección "Página para las damas", los domingos. Aún en pleno auge del cine mexicano, en el *Diario de Yucatán* son los chismes del espectáculo estadounidense a los que se les concede más espacio y prominencia.

Tradición regional" (1994, 167-168), legitimada por uno de sus pilares, Antonio Mediz Bolio.

El gran número de *stills* incorporados en la inserción pagada de una página completa en esos dos periódicos (de tamaño sábana, ambos) era acompañado por cuatro grandes recuadros. Éstos tenían el propósito de dar a conocer la trama de la película, mediante la explicación de los personajes principales: Uz, Lol, Zeb y "El señor blanco". Cada uno de ellos es una descripción que anticipa al espectador la naturaleza del tono de los diálogos del filme (ver Figura 1.11). Por ejemplo, "'Uz' Arturo de Córdoba [*sic*] El que lleva la sangre de los príncipes mayas y caza venados con arma que le dieron los blancos y por una mujer tiene amarrado su corazón" ("Cartelera cine Novedades" 1939, 6). Resalta en ella los recursos lingüísticos del guionista: Mediz Bolio había escrito todos los diálogos primero en maya y luego los había traducido literalmente al español. Para el letrado yucateco Leopoldo Peniche Vallado, eso es obvio y así lo expresa en su muy elogiosa reseña: "el diálogo de esta película en ese estilo extraño para los no familiarizados con las modalidades sintácticas del maya, que vertidas al castellano devienen un lenguaje que es todo arrullo y cadencia" (L. P. V. 1939, 5).

Los "no familiarizados" serían las audiencias que no viven en la península mexicana. El reseñista del *Diario de Yucatán* precisa: "quienes nada o poco saben con respecto a nuestra tierra" (Bálsamo 1939, 9). Entonces, la postura de quienes escribieron sobre el filme en la prensa yucateca es la de quienes se identifican como parte de un colectivo regional. Sus miembros aceptan una normativa, en virtud de un sentimiento de pertenencia socio territorial; "presupone que el individuo asume y comparte tan plenamente los modelos valorativos de un determinado complejo cultural, que se desliza hacia actitudes de consenso" (Giménez 1994, 170). Así, en el señalamiento de que se está hablando de dos grupos distintos, uno afiliado al "nosotros"; el otro, que reúne a "ellos", se borran implícitamente las diferencias de lo que ocurre en cada uno

de esos conjuntos. La homogeneidad regional es por completo ilusoria. Es claro que el público yucateco que fue a ver *La noche de los mayas* tenía más lazos en común con los asistentes al cine de la ciudad de México, que con los propios habitantes maya hablantes de la península. Los patrones y los modelos de interacción sociales acerca del blanqueamiento e integración de los indígenas al proyecto nacional también alentaban una estructura vertical, herencia de la Colonia (Koper 2017, 111).

Las críticas publicadas en el centro del país también ensalzaron el lenguaje de los personajes y vieron en ello uno de los grandes aciertos del filme. El tratamiento lingüístico fue caracterizado en los términos del discurso nacionalista que aceptaba el binarismo de nosotros/otros. En él, el mundo de "ellos" era idealizado, al situarlo en la abstracción de la poesía, la grandiosidad y lo que no se alcanzaba a comprender del todo. Los medios de la capital mexicana se refirieron a los diálogos, aunque desde otros ángulos como sus usos poéticos, su sonoridad, la evocación de un lugar desconocido. Xavier Villaurrutia lo explicó así: "Los escollos de un diálogo que pretende y muy a menudo logra conservar el sabor poético, metafórico, de la lengua maya, han sido, por lo general, salvados airosamente" (1939, 93). Hubo un consenso unánime en la prensa nacional: "Su diálogo es de una melodía que arroba, y aun en los momentos de tragedia que presenta la hechicera, son grandiosos los parlamentos que acusan la preparación y la delicadeza de su autor" ("Estrenado" 1939, 2); "un lenguaje oral que puede compararse a los más perfectos cantos de amor, en un lenguaje plástico que es para nuestros ojos el descubrimiento de un universo incógnito, cerrado a nosotros, maravilloso" (Leredo 1939, 83). No perdamos de vista la distancia real, entre esa región y la ciudad capital, la cual se multiplicaba por las circunstancias descritas desde un inicio: ausencia de una carretera que conectara ambos puntos, larga travesía por barco (que seguía la ruta del puerto de Veracruz a Progreso y de ahí, por tren, a Mérida), escasos (y costosos) enlaces aéreos...

La película invita a "descubrir" Yucatán desde la primera secuencia. Con vestimenta de explorador, al frente de su cuadrilla de chicleros, le dicen a Miguel Gómez ("el señor blanco"): "Mire, jefe, aquí se acaban los planos. Allá el monte y los indios". El punto límite es Chichén Itzá y, desde lo alto del Templo de los Guerreros, la cámara se convierte en los ojos de los espectadores. Para el público, los mayas y la selva no domesticada por los blancos son el "espacio", cuyos misterios son develados gracias a las imágenes audiovisuales. El énfasis puesto en "totalmente filmada en Yucatán" y el gran número de fotografías insertas funcionan como certificados de autenticidad sobre las costumbres y los rituales escenificados, por muy extraños que parecieran. Haberse rodado en Yucatán operó como un elemento diferenciador y, al mismo tiempo, caleidoscópico.[63]

Jesse Lerner, al reflexionar sobre la exhibición de su documental *El Egipto Americano* (2001) en Mérida, señala el juego de espejos que se dispara entre los espectadores yucatecos a quienes se les regresan imágenes interpretadas que, a su vez, ellos reinterpretan: "*these film screenings imply a back and forth of mutual (mis)interpretations and creative re-readings*" (Lerner 2011, 4).[64]

[63] En esta secuencia es transparente la interrelación de los tres niveles de representación propuesta por Casetti y Di Chio (1990, 126-137). La puesta en escena apuntala los arquetipos construidos sobre los mayas (el aislamiento, la selva, Chichén Itzá), a partir del tema de la racialización de los miembros de los pueblos autóctonos, los diálogos de los informantes, los motivos, etcétera. La puesta en cuadro, mediante el movimiento de la cámara, se fusiona con la visión de estos nuevos colonizadores, a quienes no les bastan las extensiones de los zapotales ni los límites del monte en los que se ha refugiado la comunidad de Yuyumil. Y, por último, la puesta en serie articula las tomas que han privilegiado los planos largos, abiertos. Las asociaciones del montaje por identidad (elementos que se repiten) tienen su origen en esta secuencia y establece vínculos tanto con las secuencias finales de *La noche de los mayas* como con otros segmentos similares en las aperturas de *Deseada* y *Chilam Balam*. Tal y como establecen Casetti y Di Chio, "estas categorías se refieren todas ellas a una realidad particular" y contribuyen a establecer "la presencia de un mundo" (1990, 137).

[64] Bajtin lo explica como un "diálogo [que] entra en el mundo del autor, del intérprete, en el mundo de los oyentes y lectores. Y esos mundos son también cronotópicos" (1989, 403).

Para la mercadotecnia local fue motivo de orgullo que "la más grande película mexicana de todos los tiempos" se hubiera realizado ahí, con un tema regional y por un celebrado autor originario del lugar. Los periódicos promovieron como un logro regional, propio, el éxito del filme e incluyeron esa frase publicitaria con la que el capitalino Teatro Alameda intentó atraer espectadores. Fue una manera de que esa apreciación ("la más grande película mexicana de todos los tiempos") la avalara la prensa nacional: "Publicado en 'El Universal', de México fecha el 8 de septiembre" ("Cartelera" 1939, 6). Así no parecía un juicio parcial e interesado. Es decir, el orgullo era sólo por la cultura maya como una posesión sino por la legitimación de valor que provenía de afuera. Hay en esta dinámica un profundo regionalismo que reproduce la simbología, los procesos y las actitudes de sus miembros, propios del nacionalismo (Giménez 1994, 165-168). Al mismo tiempo, se manifiesta la estrecha relación entre lo regional y lo nacional pues, en esa reciprocidad, el binomio ampara y amplifica sus procesos.

Las imágenes de Gabriel Figueroa fueron unánimemente elogiadas, como lo desplegó la entusiasta crítica de Villaurrutia, en la leída revista *Hoy*: "El fotógrafo Figueroa realizó una obra excelente en su género, y algunas composiciones, en las que la mano del director no puede estar ausente, son de innegable belleza" (1939, 93). *Cinema Reporter* la juzgó como "espléndida" y puntualizó: "Es una de las cintas mexicanas más bellamente fotografiadas" ("Estrenado" 1939, 2). En Yucatán tampoco pasó inadvertida y se le consideró como un acierto de la película, en virtud de que acercaba a las audiencias a ese emplazamiento tan distante como desconocido: "Las fotografías están magníficamente logradas y juzgamos que fuera del terruño lograrán interesar a muchas personas amantes de lo bello para conocer nuestros grandes monumentos arqueológicos, que se destacan en la hoja de plata de manera admirable" (Bálsamo 1939, 9). El *Diario del Sureste*, a su vez, advirtió: "no se sabe si son los hombres hijos del paisaje o si

es el paisaje el que ha recibido de los hombres su dureza granítica, su rigidez de contornos, su laxitud. El fotógrafo hizo lo demás" (L. P. V. 1939, 5). La prensa local, por lo tanto, contribuyó a resaltar las pirámides como lugar destacado y la apariencia de las personas de origen maya y, con ello, participó en la conformación de una cultura política que transmitía valores que se daban por sentado (Burke 1997, 195).

En las consideraciones periodísticas, el elemento seleccionado para la construcción de una arena común entre los mexicanos fue, en general, el espacio (las pirámides, el paisaje). En la película, la majestuosidad de Chichén Itzá y Uxmal va de la mano de su soledad, acentuada por los personajes que las tratan como sitios de paso. Sin importar que numerosas escenas ocurrieran en espacios cerrados o su significación sólo fuera evidente mediante planos medios, Figueroa desempeñó un papel decisivo en la puesta en cuadro. Optó por angulaciones extremas (picadas y contrapicadas), destacó la profundidad de campo y abrió los planos (de conjunto y grandes planos generales). La impresión duradera del público fue la de la región yucateca en su amplitud y vastedad, lo cual subrayaba el aislamiento de las comunidades mayas, señalado en los títulos de la introducción del filme. Así, la mexicanidad cinematográfica de *La noche de los mayas* colaboró en la celebración de un pasado indígena imaginario, a través de la fotografía de sus expresiones arquitectónicas y la estetización de sus ceremonias y sus rituales.

Entre la región y la nación: la utopía del mestizaje

Antes de concluir este capítulo, deseo llamar la atención sobre el año de producción del filme analizado. Es un periodo en el que convergen cuestiones altamente relevantes desde lo político, lo económico, lo cultural y lo social. *La noche de los mayas* se estrenó en 1939, en las postrimerías del cardenismo que da signos de agudos problemas en el agro y una tirante relación entre la élite henequenera y el campesinado yucateco. En el proyecto nacional

era indispensable la aquiescencia de las regiones tanto por una urgente homogeneización cultural como por la necesidad de dar por finalizada cualquier idea de alzamiento por parte de los caciques regionales. Yucatán y los mayas también eran significativos para la legitimación del programa indigenista.

Así, el libreto de Mediz Bolio gana en complejidad, al identificar en él un discurso regional que responde a la pretensión de una hegemonía nacional. Esto es mucho más evidente, en la manera como el proyecto de *La noche de los mayas* es legitimado por la prensa yucateca. Discurso regional que, no obstante, se apropió de las experiencias de la cultura maya y las tradujo a los "valores preservables" señalados por Bonfil Batalla (1983, 144), desde una visión paternalista, patriarcal y de clase. Pero aun cuando sólo fuera posible identificar los valores filtrados por Mediz Bolio y celebrados por los medios de comunicación yucatecos, en ellos laten "resonancias distintivas" (Ramey 2011, 117-118), en relación con el discurso nacionalista que provenía del centro. Éstos revelan el genuino interés de ese intelectual yucateco por divulgar los méritos culturales de la región yucateca y estampas de la cultura maya. Uno y otra enaltecían las ideas sobre la riqueza de México como nación y la traducían en un racimo de imágenes impresionantes para un público tanto nacional como internacional.

Al analizar la recepción del filme, entre la región y el centro, los matices axiológicos difieren. De alguna forma, la intención del guion de Mediz Bolio coincide, por lo menos parcialmente, con la de Eisenstein. Éste explicó el primer bosquejo de *¡Que viva México!* comparando su obra futura con los murales de Diego Rivera: "Como esas pinturas, nuestra película retratará la evolución social de México desde la antigüedad al presente cuando emerge un país moderno y progresista, de libertad y oportunidades" (De los Reyes 2001, 176). El poeta yucateco pretendía ese objetivo, en un sentido temporal inverso: comenzar con miembros de las comunidades mayas sumados a la modernidad (como obreros, habitantes de Mérida, conduciendo automóviles). Y, una vez esta-

blecido el progreso de la capital yucateca, con sus indígenas integrados a la urbe, contaría una historia sobre aquéllos que seguían aislados en la selva, practicando sus ritos y siguiendo sus creencias. Al suprimir ese prólogo, la mirada sobre este pueblo pierde de vista que existe una cultura maya actual y viva. En cambio, se insiste en su descontextualización tempo-espacial y se le aprecia sólo en su calidad ancestral (De la Garza 2010, 416).

En el guion de Mediz Bolio hay también otro tipo de aportación y es la de un empeño por singularizar la cultura maya. A la categoría compacta de "los indígenas" propone características identitarias basadas en ceremonias con dispositivos, procesos, agentes y propósitos muy específicos. Todo ello ocurre en el entorno de la selva yucateca y en el humilde pueblo maya de Yuyumil. En el tratamiento literario, se acude a las grandes pirámides en situaciones puntuales. Para la producción, esos emplazamientos parecen justificar la inversión económica que implicó desplazarse hasta la península. La publicidad cinematográfica revela esos espacios como los grandes atractivos de la película que, además, respaldaban la "autenticidad" de lo narrado.

La campaña publicitaria de la película se enfocó en la relevancia de haber rodado en "la tradicional y legendaria península de Yucatán" ("Surgen dos éxitos más. 'La noche de los mayas' y 'Papacito lindo'. Dos asuntos de taquilla" 1939, 3). Las nociones de tradición y misterio se tradujeron en tomas como las de la apertura, en las que el Castillo de Chichén Itzá copa la pantalla cinematográfica. Después, muestra a Gómez vestido como explorador y a su gente como parte de un séquito, semejante al de las fotografías de los viajeros recortados frente a las pirámides de Egipto. La película acható, pues, gran parte de la intención diferenciadora que se asomaba en el guion, al folclorizar atuendos y situaciones. La puesta en escena acudió a adornos intercambiables, propios de otras etnias (penachos, plumajes, grecas en los bordados, etcétera) y cuyo imaginario estaba ya consolidado entre los espectadores, a través de productos culturales diversos

(cromos, fotografías, carteles). De esta forma, se impulsó una idea de "lo indígena" como concepto cultural de consumo en el que cada uno de los elementos de la vida cotidiana fueron despojados de cualquier atisbo de singularidad.

Las centenas de extras mayas para las tomas de conjunto, así como la cuidadosa selección de señoritas yucatecas que figuraron en ciertas escenas confirman un enfoque racializado, conductas discriminatorias no asumidas y una objetualización de las personas, según el género. Asimismo, se ratificó una narrativa que romantizaba a la sociedad yucateca, al dividirla entre blancos y mayas. Esta visión de la historia, que permite una explicación más simple sobre la Guerra de Castas, se asentaba en un esquema bipolar que emplaza "a cada grupo étnico en un único frente" (Ferrer 2000, 57). Fuera a través del enamoramiento de Lol o mediante los conflictos entre el *H'men* y la curandera, *La noche de los mayas* desaprovechó la posibilidad de problematizar ideas tan discutibles como las de solidaridad étnica o la existencia de bloques sociales sin fracturas.

Al agudizar la "inocencia" de Uz, la "candidez" de Yum Balam, el arrebato amoroso de Lol o la asociación de la brujería con el pensamiento mágico se abonó a los lugares comunes que sostuvieron la imagen del "ser" indígena. El cine nacional difundió retratos de su alma acongojada, sumisa y resignada, los cuales tendrán una larga vida. Recuérdese un ejemplo tardío en *Tizoc* y su caricatura del indio (Ismael Rodríguez 1957). Tales rasgos son constantes en las narrativas sobre las etnias, las cuales giran en torno a la ignorancia y a la humildad de su gente, a su extrema pureza y sencillez (Lomnitz 2001, 170). Ésta fue otra manera de desarticular la agencia de los pueblos indígenas y de impulsar un imaginario que en poco tiempo borró toda una historia de rebeliones y reclamos, de voces y diferencias, en relación con los poderes del centro y de las élites blancas regionales: desde la Guerra de Castas, a la insurrección de Saturnino Cedillo o la apropiación de las experiencias de lo maya por parte

de quienes eran considerados doctos y autorizados "en asuntos mayas" como Mediz Bolio. En su lugar, y completamente de acuerdo con el proyecto nacional de homogeneización e integración, se impulsaron ideas como las promovidas en *La noche de los mayas*. En ella, se celebra el esplendor de la cultura de un pasado y la esperanza de su desindianización, mediante el mestizaje. Mestizaje utópico, pues como se establece en el filme, la mejor salida posible para la unidad nacional sería la desaparición de las estirpes autóctonas, metaforizadas en el sacrificio voluntario de Lol.

La selva de fuego (Fernando de Fuentes 1945), la nación y el trópico imaginado

Figura 2.0. Imagen para *Press book* de *La selva de fuego*. El espectacular cartel de Josep Renau formó parte del material promocional para la prensa. (Cortesía de Diana Internacional Films S. A. de C. V.).

La inesperada llegada de una bella mujer a un campamento chiclero, poblado por decenas de hombres presos del deseo es la premisa básica de *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes 1945). Estelarizada por Dolores del Río y Arturo de Córdova, la película unió por primera y única vez a dos solicitadas estrellas del cine mexicano que habían transitado ya por Hollywood. Su trama alimentó los imaginarios sobre la selva que devora y degrada, y reafirmó el estereotipo de la mujer en desgracia que paga con su vida haber sido prostituida. El tema de la explotación chiclera podía estar resonando entre las audiencias nacionales, pues en 1943 se alcanzó una producción histórica de tres mil 460 toneladas de la preciada goma (Pérez 2014, 1999). Por supuesto, desde la literatura obras tan famosas y leídas como *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, y *Canaima* (1935), de Rómulo Gallegos, habían preparado a los públicos sobre los peligros que corrían quienes se dedicaban a arrancar de la selva un producto de extracción similar a la del chicle, el caucho. Cinematográficamente, apenas en octubre de ese año se había estrenado *Canaima* (Juan Bustillo Oro 1945) con un éxito inmediato de taquilla, gracias a la figura de la mega estrella Jorge Negrete, el gran villano Carlos López Moctezuma y quien apenas había llegado de Buenos Aires, Rosario Granados. Es decir, desde distintos frentes (el noticioso, el literario, el cultural, el fílmico), el público de *La selva de fuego* estaba familiarizado con alguno de sus ángulos.

En este capítulo ofrezco un panorama de cómo *La selva de fuego* se refiere al extractivismo chiclero y su relación con los movimientos migratorios en el sureste mexicano. La obra cinematográfica sigue dos de las principales metáforas de la narrativa de la selva: el enfrentamiento entre el hombre y "las fuerzas de una naturaleza hostil" (Rueda 2003, 34), y la segunda: antes de que la selva acabe con el varón, éste tiene que penetrar ese suelo virgen, domarlo. Es decir, a través del recurso retórico de la prosopopeya, la selva es personificada en el cuerpo de una mujer que se resiste a su domesticación. El personaje masculino pue-

de optar por una delectación voyeur, devastar ese territorio para extraer de él lo que más le convenga o caer subyugado ante él, lo cual significa la locura y, a la postre, la muerte. En ese sentido, el argumento original del yucateco Antonio Mediz Bolio retoma tanto los tópicos de esas novelas mayores de la literatura latinoamericana y otras narrativas que circularon de manera importante en esa entidad como historias orales de primera mano.

Téngase en mente que Mérida fue uno de los tres principales puntos de arribo de los trabajadores de las chiclerías del sureste de la península.[1] Muchas familias que residían en esa ciudad dependían de sus ingresos y ahí llegaban, en los meses de descanso, a visitarlas. Algunas veces eran estancias cortas, puesto que los hombres iban de la extracción de maderas finas (como la caoba y el cedro) en temporada de secas a la del chicle, en las más calurosas y lluviosas. Esas largas estadías incidían en un salario envidiable para la época, tanto por la acumulación de meses laborados como por ser la mejor paga para actividades de su tipo. Fuera por las condiciones tan duras y hasta infrahumanas, fuera por la prolongada permanencia en un medio adverso, fuera por la ausencia de expectativas sobre el futuro (el índice educativo era casi inexistente), en pocos días los chicleros dilapidaban su salario (Ponce 1990, 13-38). La película de Fernando de Fuentes recoge el ansia por las bebidas alcohólicas y el comercio sexual como parte de su cotidianidad. Tales aspectos fueron núcleos de la trama, llevados casi hasta su caricaturización, y levantaron comentarios no del todo positivos, entre los críticos cinematográficos.

Además de ilustrar los *leit-motifs* sobre la naturaleza que devora e indagar los alcances de la metáfora sobre la selva feminizada, desarrollo un argumento que interpela la perspectiva maniquea extendida en torno a la Guerra de Castas. Ésta se sostiene en la lucha necesaria de la sociedad blanca y criolla contra una hor-

[1] Los otros dos puntos fueron Chetumal y Campeche. A éste solían trasladarse quienes laboraban en esa zona de la península: los de las regiones de El Carmen, Los Chenes y Champotón (Ponce 1990, 36).

da indígena, salvaje y rencorosa. Terry Rugeley (2012) se refiere a un pasado construido, según una selección conveniente de memorias y olvidos. Cimentada en esencialismos, en una suerte de "apartheid etno-histórico", el énfasis estuvo puesto en los levantamientos rebeldes y en la destrucción que dejaron a su paso. La historia que se escribió alrededor de ella fue motivada por "la histeria racista que pervivía en el corazón de los descendientes de los colonizadores españoles" (2012, 31). De ahí que poco se ha estudiado "*about the larger Yucatecan society and how it pulled itself out of the wreckage and went on*" (Rugeley 2009, 5).

También deseo matizar el enfoque de "una raza en busca del exterminio de la otra", un complot contra el blanco urdido por los indígenas (Ferrer 2000, 69) y cuya persistencia convino tanto a los discursos del proyecto nacional como a las políticas agrarias del cardenismo. El niño Chan May es el único maya del filme y su adscripción étnica se manifiesta en el apellido del personaje. Su lealtad incondicional al protagonista masculino blanco muestra alianzas establecidas frente a mayores adversarios, según la coyuntura y las circunstancias. Discuto este enfoque y despliego, al mismo tiempo, de qué forma esta visión polarizada persistió, pero también se atenuó. El enfrentamiento, aquí, proviene del conjunto de hombres que representan grupos racializados, para los cuales la blancura es objeto del deseo.

El microcosmos social recreado por la película responde, por lo menos parcialmente, la pregunta sobre ese otro lado de la historia, menos estudiada y relacionada con los efectos de la Guerra de Castas más allá de la lucha armada y los territorios ganados, perdidos y recuperados. Proveer de información que contextualice ese conflicto bélico permite relacionarlo, de manera directa, con el surgimiento de Quintana Roo como territorio federal; revela los constantes juegos de poder y tensiones entre las élites políticas y económicas de Yucatán y la federación, y recalca la relevancia de la selva, desde un enfoque extractivista, en el marco de los impulsos que alentaron el desmembramiento de la

península. Pretendo, pues, reflexionar sobre cómo en *La selva de fuego* late un mundo en transformación, con los reacomodos previstos después de haber atravesado una Segunda Guerra Mundial. Ésta impactó en lo económico y en sus demandas por materias primas a la región peninsular, y continuó estimulando una activa circulación comercial y de grupos humanos en la zona del Caribe. De forma simultánea, en ésta siguieron proliferando los estereotipos raciales y culturales derivados del conflicto bélico de medio siglo atrás, el de la Guerra de Castas.

Así como ocurre con las otras dos películas analizadas en este libro, la intervención del escritor yucateco Antonio Mediz Bolio amplía el concepto de "tradición inventada" acuñada por Hobsbwam. En el capítulo previo me referí a cómo contextos novedosos resignifican viejas situaciones; instituyen así "su propio pasado por repetición cuasi-obligatoria". Dentro del dinamismo del cambio social, esta tradición empuja la creencia de que existen partes de la vida social "invariables e invariantes" (Hobsbawm 1999, 40). Mediz Bolio estructura las interacciones sociales, basadas en visiones racializadas y de clase de manera constante en las otras dos obras cinematográficas analizadas (enfoques también presentes en piezas de su obra poética, narrativa y dramatúrgica). Al mismo tiempo, invita a pensar la nación desde un lugar diferente al de los discursos generados desde el centro de México. Según observé en el capítulo previo, se preocupa por incluir a la península yucateca en la discusión de los problemas nacionales, vía las comunidades mayas en *La noche de los mayas*. Este mismo interés se transparenta en la referencia a la explotación chiclera en *La selva de fuego* y la problemática del mestizaje en la película analizada en el siguiente capítulo, *Deseada*. Impulsó la visibilización de grupos y temáticas sociales que podían detonar el interés para audiencias locales y foráneas. Su recepción muestra que cristalizaron algunas vertientes de tales intenciones.

De las tres películas abordadas, *La selva de fuego* fue en la que Mediz Bolio menos pudo intervenir. Al haber sido filmadas en lo-

caciones de Yucatán, *La noche de los mayas* y *Deseada* contaron con su intervención directa para que las autoridades concedieran todo tipo de permisos y facilidades. Bastaba mencionar su nombre y su recomendación, para que las puertas del universo político, cultural y económico apoyaran sus propuestas. En *La noche de los mayas* allegó sugerencias y pudo incluir a talento local en la música (como la intervención de su viejo amigo, Cornelio Cárdenas Samada); el diseño de "vestuario maya auténtico" corrió por cuenta de la "señorita María Urbina"; incluyo personajes secundarios (fue el caso de la yucateca Rosita Gasque y de quien era casi un novato, pero que desarrollaría una amplia trayectoria audiovisual: Daniel Herrera, el Chino, y numerosos extras. Amiga personal de la familia Barbachano, Estella Inda se alojó en una de sus majestuosas casas del Paseo Montejo y el equipo de producción, en el hotel Mayaland, localizado en los terrenos de Chichén Itzá. Ambas propiedades pertenecían a la misma familia de los talentosos y entonces jóvenes hermanos, Manuel y Miguel Barbachano Ponce.[2]

En *La noche de los mayas*, Mediz Bolio ensayó los diálogos con los intérpretes principales, dirigió escenas y ocupó, algunos días, el lugar de Chano Urueta. En *Deseada*, fue él quien sugirió que la filmación principal fuera en la hacienda de Chichí Suárez, dada la amistad que guardaba con su dueño Víctor Suárez Molina. En la parte musical, el "gran tenor maya" estuvo a cargo de la canción "Yucalpetén", se escucharon composiciones de Guty Cárdenas, del quinteto Mayab y la Orquesta Típica Yucalpetén dirigida por el maestro José León Bojórquez. El vestuario tradicional fue compartido por "Mina" de la ciudad de México y "Uxa" de Mérida. Como en *La noche de los mayas*, en *Deseada* también aparecieron intérpretes yucatecos en papeles incidentales.

La selva de fuego, en cambio, no contó con ese tipo de marcas regionales, con excepción del pequeño papel de cocinero para el Chino

[2] Años más tarde, Dolores del Río pernoctó, como antes Estela Inda, en la fastuosa "Casa Cámara". El hotel Mayaland albergó a parte de la compañía y fue parte de las locaciones de *Deseada*.

Herrera, quien no actuaría como maya sino como el asiático "Juan Li". El origen yucateco de Arturo de Córdova también fue lo suficientemente sugerente para el universo del filme, amén de la naturaleza de su rol. El espíritu atormentado y recio del personaje "Luciano" combinaba a la perfección con el que había recogido aplausos meses antes, con el papel de cirujano en *Crepúsculo* (Julio Bracho 1945). *La selva de fuego* se estrenó en el mismo año de títulos tan diversos como *La barraca* (Gavaldón 1945), *Las abandonadas* (Emilio Fernández 1945), *Canaima* (Bustillo Oro 1945), *El monje blanco* (Bracho 1945) y *Crepúsculo*. Todas ellas fueron nominadas a algún Ariel. El cine mexicano mostró, con ese impresionante catálogo, su poderoso músculo como industria cultural en el mundo de habla hispana. La historia de Mediz Bolio formó parte de esa variedad y en el marco de los más prestigiados realizadores e intérpretes. En ella, la mirada sobre el sureste mexicano está presente en la puesta en escena, en el respeto a los elementos y la organización del campamento chiclero, la selección de las etnias que intervienen representadas en los personajes y las problemáticas derivadas de la explotación chiclera.

Si bien tales componentes eran novedosos en la narrativa del cine mexicano, al final descansan en una continuidad social que se acepta, a partir de una repetición que se valida a sí misma. Es decir, se continúa amplificando el peligro que corren los hombres blancos, pero ahora en una plataforma discursiva distinta a la literaria (el cine mexicano, en este caso), en una trama situada en una época diferente a la de la Guerra de Castas (casi mediados del siglo XX) y otro espacio que no es alguna ciudad colonial o un emplazamiento maya (en este caso, un campamento chiclero). Luciano representa el orden y la razón, mientras que los demás chicleros, racializados según el cuidado con el que encarnan estereotipos étnicos, llevan en el deseo de satisfacer sus apetitos, el caos y la destrucción. La noción de "tradición inventada" de Hobsbawm es muy fructífera desde un nivel ideológico, pero también lo es como herramienta de análisis de rituales, ceremonias y

Figura 2.1. *Still* de *La selva de fuego* (1945). El cronotopo de la selva: en lugar de acentuar la amplitud e inmensidad del espacio, la puesta en escena y la puesta en cuadro redundan en la opresión de los personajes. (Cortesía de Diana Internacional Films S. A. de C. V.). El cinedrama es de Mediz Bolio, el guion es de Fernando de Fuentes, Tito Davison y Paulino Masip con diálogos de Mediz Bolio, y el filme es dirigido por De Fuentes. Al análisis de estos documentos aúno el material periodístico sobre la expectativa creada acerca de esta producción, así como la recepción del filme por parte de la prensa del espectáculo. El cartel de Josep Renau, de una fuerza similar a la de sus mejores obras gráficas, así como las fotografías fijas, facilitan el análisis visual y temático en torno a los argumentos centrales de este capítulo.

procesos simbólicos con algún grado de formalización. Este enfoque es de gran valía en la aproximación a personajes como los de Estrella y Chan May, cuyas indumentarias, movimientos y diálogos refrendan, en 1945, consideraciones sobre las mujeres y los mayas que provienen de una visión decimonónica y, al repetirla, persisten en su proceso de naturalización.

Por último, este capítulo destaca cómo los discursos de la élite criolla yucateca son legitimados y puestos a circular, a través

del discurso cinematográfico que es asumido como expresión del pensamiento de la nación. El diseño de producción y la consecuente puesta en escena son privilegiados en el plano formal y dirigidos a enaltecer jerarquías, grupos humanos racializados, el valor de las mercancías y la minusvalía de las vidas humanas. Los personajes blancos provienen de la capital del país y una clase pudiente; son hijos de la razón y promotores del orden social. Me acerco a uno y a otro desde su tratamiento tempo-espacial. Acudo a la noción de cronotopo, enunciada en la introducción de este libro, sobre el tiempo y el espacio como un "todo inteligible y concreto" (Bajtin 1989, 237-238). Así, mientras que se verbaliza la inmensidad de la selva en los diálogos, la cámara ofrece una visión restringida del lugar. El espacio abierto de la península se transforma en una prisión que agobia a los personajes del filme (ver Figura 2.1). Selva y pasiones funcionan isotópicamente, gracias a la labor del diseño artístico y la iluminación (García Riera 1984, 72). El tiempo, por otra parte, se concentra. La trama se desenvuelve en cuarenta y ocho horas, en las que se privilegian los ámbitos cerrados y los planos cortos.

El cronotopo cinematográfico de la selva y la explotación chiclera en Yucatán

Si manifestaciones culturales relacionadas con la narrativa de la tierra pudieron ser leídas como denuncias sobre la explotación de los recursos naturales y de sus trabajadores, en la película dirigida por Fernando de Fuentes latían otras intenciones distintas a las de la crítica social. El cronotopo de la selva de la península yucateca, casi a mediados del siglo XX, arropa un melodrama que sólo es creíble en función de las condiciones de supervivencia en los campamentos chicleros. Género cinematográfico consolidado a mediados de los años cuarenta, el melodrama pone a trabajar el cronotopo a su servicio: "*Genre is defined by the activity of chronotopes. The uniqueness of a genre lies in the narrative shapes it orders itself into, and these shapes have a very specific tempo-*

ral and spatial constitution" (Flanagan 2009, 125). Sin embargo, la inclusión de la selva, la actividad chiclera, la diversidad de los habitantes del campamento y el tráfico de mujeres en el Caribe son situaciones derivadas del cronotopo del filme que dotan de un contexto refrescante y original a los melodramas urbanos que copaban ya el cine mexicano.

La historia habla de Luciano, el jefe de un hato chiclero, el cual lleva con mano firme. Provenientes de distintas partes del país, las islas del Caribe y Centroamérica, sus trabajadores lo respetan y admiran su carácter. Lleva tres años sin salir de la selva y corren rumores sobre el motivo. Todos tienen que ver con una pareja que lo decepcionó. La consecuencia directa es la prohibición de admitir a cualquier mujer al campamento.[3] La temporada del chicle ya está avanzada y se ha acopiado un buen cargamento, pero esto también influye en el ánimo de los chicleros. Ansiosos, buscan cualquier motivo para pelear, traficar con estampitas pornográficas o fantasear con robar algunas marquetas de mercancía. Rufino, el capataz, resume el ambiente que prevalece: "Ya usted sabe que todos los años a estas alturas hay que andar a palos. La gente está ya medio loca o loca del todo. El oficio es duro y la soledad lo vuelve a uno bronco" (Davison y De Fuentes 1945, 15).[4] Antes del anochecer, llegan el Mulato, el Machetillo y el Mil Amores, quienes habían estado ausentes varias horas. Llevan consigo a una mujer, Estrella, que levanta un revuelo entre los hombres del campamento; desde

[3] Aunque no era común en un inicio, los campamentos chicleros más grandes permitían que los trabajadores llevaran con ellos a sus familias. Pleitos mortales por celos o por infidelidades, supuestas o ciertas, endurecieron ese permiso. También era usual la contratación de una cocinera que preparara los alimentos de todos los chicleros (Ponce 1990, 62-63). "Generalmente se prefería una mujer de edad que no despertara apetitos sexuales entre la chiclerada" (Pérez 2014, 212).

[4] Cotejé con mucho cuidado las versiones del guion de Mediz Bolio y el técnico de Davison y de Fuentes. Después, comparé los textos escritos con la película. Debido a que son mínimas las diferencias, cito del guion técnico para indicar con exactitud la página correspondiente. Indico cuándo se presentan variaciones significativas.

el joven ilustrado Mike hasta el resto del grupo. Las puestas en escena y en cuadro colaboran en la configuración de Estrella, a quien miran con estupor, como a un "animal raro".

Luciano protege a la mujer, a regañadientes, ante el inminente pleito multitudinario. Ella, argumentando que toda su ropa está mojada, viste un atuendo que deja al descubierto sus hombros, lo cual enardece más a los chicleros. Estrella mata al Mulato, en el almacén en donde pasaría la noche, al defenderse de ser violada. Ante esa situación, Luciano alberga a Estrella en su cabaña y le pide a Chan May, un niño maya que es su sirviente personal, que también duerma esa noche con ellos. Mike vela en la puerta. La mujer le cuenta su pasado a Luciano: engañada cuando era muy jovencita, fue prostituida. En el momento cuando su barco encalló, estaba siendo llevada a Jamaica, con su anuencia, para ser vendida a otro hombre, pues le "convenía el precio". Estrella tiene la certeza de que es imposible escapar de ese destino.

Al día siguiente, Rufino organiza a los trabajadores: a cambio de la mujer, les promete los cientos de kilos de chicle acumulado. Les pide esperar hasta la noche, por lo que aprovechando que el cocinero Juan Li ha huido, saquean todo el alcohol. Luciano espera a que estén borrachos y planea huir hacia la selva con Estrella. Rufino mata a Mike y le ofrece a Luciano perdonarle la vida a cambio de la mujer, lo cual acepta Estrella. El personaje de Arturo de Córdova, habiéndole jurado ya su amor al de Dolores del Río, desecha esa oferta. En el intento de escapar y lo penoso del recorrido, debido a que ella tiene un pie lastimado, Luciano mata a Rufino, pero éste antes alcanza a disparar con consecuencias fatales para la mujer.

La historia original de Antonio Mediz Bolio se inspira en datos de primera mano. Amigo de empresarios ligados a distintos proyectos en la zona (centrales chicleras, compañías de transporte aéreo, ferroviario y marítimo, comercio de la caoba y palo de tinte, entre otras), también tuvo contacto con trabajadores de los campa-

mentos.[5] Diputado Federal entre 1928-1930 y aspirante a la gubernatura de Yucatán en 1933, conoció bien tanto la historia política de su tierra natal como los entresijos de su actividad económica.

En el capítulo previo expliqué cómo la pertenencia de ese autor a la élite intelectual peninsular matizó su punto de vista sobre el saber maya, del que fue considerado como el principal portavoz de su cultura, a lo largo de todo el periodo posrevolucionario. Amigo personal de los escritores y compositores más renombrados de Yucatán, conoció de primera mano los libros *Poema de la selva trágica* (1937) y *Claudio Martín, vida de un chiclero* (1938) centrados en la temática de la extracción del chicle y la caoba. El creador de ambas obras, Luis Rosado Vega había escrito la famosa canción "Peregrina", tres lustros atrás, a petición del entonces gobernador Felipe Carrillo Puerto. Pero el dato más relevante al respecto es su rol como cabeza de la Expedición Científica Mexicana de 1937, cuyo propósito fue la mexicanización de Quintana Roo.[6]

La fecha de la Expedición es un dato digno de atención, pues de ella se desprenden varias inferencias. Una de ellas es que, entrado el siglo XX, esa porción de la península seguía siendo prácticamente desconocida (*terra incognita*) para el gobierno federal, en materia arqueológica, demográfica y topográfica, entre otros aspectos.[7] El estado central subsidió la misión. Por lo tanto, cuan-

[5] La recolección de relatos orales de la tradición maya le había permitido publicar sobre el tema desde muy joven. Su obra mayor, *La tierra del faisán y del venado* (1922) es una poetización de varios textos que de manera seminal había dado a conocer en su poesía. En el capítulo anterior me detengo brevemente sobre este asunto. Por otra parte, la historia oral es una técnica que se observa en otros intelectuales yucatecos de la época. Luis Rosado Vega la apreciaba particularmente, pues le permitía acercarse al "conocimiento psicológico del antiguo pueblo maya" (González 2018, 90).

[6] Pech Casanova explica así el rol que desempeñaron algunos de los intelectuales yucatecos de principios del siglo XX: "hijos de la casta divina, se revolvían contra las concepciones políticas y económicas de su ascendencia; herederos de un emporio basado en la esclavitud, la denunciaban y, en ocasiones, hasta la combatían" (2017, 16).

[7] Nótese la semejanza de la idea vertida en *La noche de los mayas* acerca de la selva como el fin del suelo conocido por los blancos.

do se describen esas tierras como lejanas y misteriosas, hay en los adjetivos no sólo un afán mitificador sino un ángulo de una realidad que era, efectivamente, poco conocida por los asistentes a una sala cinematográfica. Es decir, aún se ignoraba, por ejemplo, qué zonas arqueológicas seguían enterradas por la naturaleza. Tampoco se intuía que el interés del Ejército Mexicano por incorporarse al equipo de investigación de la Expedición Científica Mexicana era para realizar trabajos de inteligencia "con miras a reforzar militarmente la frontera y resguardar mejor la soberanía nacional" (González 2018, 80).

El financiamiento del Estado a la Expedición indica el interés del sexenio de Lázaro Cárdenas por divulgar el pasado prehispánico, el deseo de conocer con más precisión sobre las zonas en las que estaban asentados los vestigios arqueológicos y el de acopiar más elementos para establecer una identidad local diferenciada entre Campeche, Yucatán y Quintana Roo. Apenas en enero de 1935 se había decretado la refederalización de Quintana Roo y que tanto su territorio como sus actividades políticas y productivas no dependieran de las otras entidades de la península (Careaga e Higuera 2014, 171). Tareas como la Expedición Científica Mexicana a Quintana Roo iban en pos de colaborar a la integración de la población indígena de la zona, al recuperar datos que permitieran diseñar una política de modernización del territorio. Este tipo de acciones legitimaron tanto la creciente injerencia del Estado mexicano en una zona poco atendida como la construcción de una narrativa sobre el pasado de la región (González 2018, 27).[8]

[8] En las conclusiones de su trabajo, González Vázquez escribe una observación relevante para este trabajo: compara que en el transcurso de su investigación se percató del gran aprecio que en el plano local se le confería a documentos y objetos vinculados con la historia regional, dada su importancia "para la formación de una historia e identidad propia", a diferencia de los materiales sobre ese mismo tema, que en la ciudad de México se encontraban mutilados, incompletos, extraviados o desaparecidos (2018, 200-203). Destaco, pues, que en situaciones como la anterior late el poco interés sobre lo relativo a las regiones o la escasa importancia que se le concedía. Pero también cómo existe una

En *La selva de fuego*, Mediz Bolio regresa al enclave geográfico de *La noche de los mayas*, que tantos aplausos trajo consigo. Elimina todo vestigio de civilización antigua y, por lo tanto, las elocuentes tomas de las zonas arqueológicas que caracterizaron la película de Chano Urueta, levantadas por Gabriel Figueroa. La selva reemplaza a las legendarias ciudades mayas. Uno y otro sitio están despoblados y parecieran lugares privilegiados para su (re)descubrimiento. En las primeras tomas de la película dirigida por Urueta, el capataz chiclero Gómez ve, desde lo alto del Castillo de Chichén Itzá, la inmensidad verde que lo rodea. Y ahí escucha de los indígenas que se escondieron, después de una gran guerra en contra de los blancos. En la película realizada por De Fuentes, a través de un retocado artificial, un plano de detalle muestra un gran tronco cuya corteza ha sido picada desde distintos puntos y una bolsa recoge un látex brillante. Mediante tomas de la puesta en cuadro que se disuelven rápidamente, se ve la agilidad con la que un chiclero desciende de un enorme árbol. Conforme la toma se va ensanchando hasta llegar a un gran plano general, el trabajador casi se pierde de vista, a pesar de estar en el centro del encuadre. Así de abigarrado es el plano, con un follaje tupidísimo que, inclusive, impide ver el cielo. Enseguida se muestra un plano de conjunto de unos ocho hombres, en la labor del desmonte.

Bajtin se refiere al cronotopo como un conjunto de matrices espacio-temporales que funcionan como "elementos clave de la ideología". En dichas matrices, "una simple imagen puede pervivir icónicamente por un conjunto de conexiones dadas entre tiempo y lugar". Por ello, sostiene Claudio Lomnitz (2010, 194), el cambio político requiere de la generación de nuevos cronotopos. Representaciones como las primeras tomas cinematográficas de las dos películas mencionadas consolidan las dos metáforas explicadas en la introducción de este capítulo. Las pequeñas di-

constante comparación entre las dinámicas del centro y las regiones.

mensiones humanas, ante la vastedad de la naturaleza, respaldan todo tipo de acciones para sobrevivir a ella. Es tan excesivo el territorio y hay tan pocos seres humanos en él, que se justifica la explotación del espacio y se torna urgente emprender acciones de orden civilizatorio. Para el Estado mexicano, desde el cardenismo hasta el sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), era imperante generar imágenes de la selva yucateca y ponerlas en la mira ciudadana.

La brevísima secuencia de arranque de *La selva de fuego*, de sólo cuatro tomas, estaba prevista de manera parcial en el guion técnico. Esto indica que, muy posiblemente, la luz verde para la escritura de la historia se dio con la condición de no incluir locaciones y desarrollarla en estudio. El guion literario entra de lleno a la escena del campamento y los diálogos contextualizan el clima extremo y las incomodidades de la selva. En el guion técnico, ésta es la segunda escena. La primera muestra al personaje del Conejo trabajando en lo alto del árbol, "estremecerse involuntariamente y abrazarse al tronco cerrando los ojos". Con mucho esfuerzo baja del árbol para pedirle a Sacristán: "Tráime una píldora. Ya me entraron los fríos otra vez" (Davison y De Fuentes 1945, 1). La película omite este inicio y retoma el tema del paludismo, con la llegada de Sacristán al hato sosteniendo al trabajador "que va tembloroso y abatido". En el diálogo siguiente se escuchan expresiones de pesar y el comentario de que es el primer año del Conejo en esas faenas.

Por lo anterior, vale la pena detenerse en esas escenas que dan la impresión de no ser actuadas sino provenientes de una filmación realizada en un bosque de chicozapotes. Debido a la textura de la cinta, el tipo de tomas y la diferencia lumínica, es muy probable que se trate de un material fílmico reciclado, proveniente de otra fuente cinematográfica, no realizado exprofeso para *La selva de fuego*. Pero el respaldo de "autenticidad", tan apreciado para algunas tramas, descansa en la naturaleza documental de las imágenes. Hay en esta construcción

del paisaje yucateco y, en especial, de la selva del sureste de su territorio, una carta abierta para internarse en el tupido espacio natural, debido a que es tan vasto y solitario que parecería inacabable e inabarcable. La manera como es configurado proyecta lo que se piensa del público: éste no ha tenido contacto alguno con la selva. Ante la probable puesta en duda de que, a mediados del siglo XX, existiera ese grado de aislamiento y ausencia total de comunicación, se juega la carta fuerte de este tipo de productos audiovisuales: la imagen filmada. Entonces, podría dudarse de la verosimilitud del melodrama como el género cinematográfico en el que se inserta *La selva de fuego*, pero no del lugar ni de la problemática que recoge.

Las primeras tomas también enmarcan la lucha denodada de los varones por domesticar el entorno selvático y sitúan a la audiencia en una coordenada geográfica ambigua, pero existente en algún punto de la península yucateca. Dada la desigualdad de los agentes que intervienen en ese mano a mano, se les permite a los chicleros todo tipo de acciones, pues sus vidas están en juego. La figura retórica de la prosopopeya, en la que la selva es otro personaje, el gran enemigo a vencer, favorece la comprensión de la siguiente escena. Ésta corta al campamento, en el que están acumuladas las marquetas de chicle, mientras que otros hombres están a cargo del pesado quehacer del cocido de la resina. La narración opta por convertir a la selva y a las pasiones (el "fuego" al cual se refiere el título del filme) en los enemigos a vencer y evita, por completo, una línea argumentativa sobre la explotación socioeconómica a la que se ven sometidos todos los personajes.

El cronotopo de la selva contribuye a entender lo anterior, dado que en la escena del rayado del árbol para extraer la resina y en la del desmonte, las acciones de los chicleros parecieran no impactar en el entorno. Es tanta la exuberancia que apenas si se distingue el cielo, dado lo tupido del follaje. Las imágenes transmiten que las acciones podrían repetirse una y otra vez, y no harían mella en la selva. Ésta es el lugar eterno y sin tiempo: no hay

huellas "visibles" de él al no haber construcciones u objetos que revelen su paso; no importaría que el propio número y tamaño de los árboles y de sus troncos pudiera revelar cuántos años han transcurrido para que existan en ese lugar. En el título de la película aparece ya la relevancia del espacio ("La selva"). En cambio, en las ciudades mayas que aparecen en *La noche de los mayas* o en *Deseada*, el tiempo y el espacio interactúan con claridad; ésa es la razón por la cual se habla de ancestros, de un pasado remoto y, en el caso de la película de Urueta, la indicación temporal aparece en el título mismo. Es el momento presente con las connotaciones del sustantivo "noche".

Las construcciones milenarias de los otros dos filmes son emplazamientos significativos en sus tramas. Son relevantes para sus habitantes, dada su proximidad geográfica o cultural. Pero en *La selva de fuego*, la civilización parece no haber dejado aún sus marcas. Si un árbol cae, otro crece en su lugar. En *La noche de los mayas* y en *Deseada* las ciudades mayas funcionan como signos indexicales de la puesta en escena: le brindan un sentido de referencia a los personajes. En el filme de De Fuentes los puntos de orientación son escasísimos: el campamento, la aguada (que es descrita en el guion como una "laguna pantanosa"), la costa, "el hato de Martín". Por eso, los mismos chicleros, si salen de las precarias brechas que trazan, se pierden y enloquecen. La selva, en sí misma, se plantea como un cronotopo inalterable en el tiempo y cuyo espacio es capaz de auto regenerarse. Entonces, desde el cronotopo se estaría minimizando la explotación salvaje de la que era objeto en los años cuarenta del siglo XX.

La perdurabilidad del cronotopo de la selva contrasta con la precariedad de quienes la habitan y el constante peligro en el que viven. Uno de los singulares personajes de *La selva de fuego* muestra los efectos de un hábitat en los hombres blancos que proviene de la ciudad. Baltazar es descrito así: "tipo envejecido, flaco, de larga barba canosa, ojos azules y hundidos, rostro blanco curtido por el sol. Se apoya en un palo. Es una especie de

vagabundo que va de hato en hato sin ocupación" (Davison y De Fuentes 1945, 5). Llega al campamento en busca de comida. Rufino "despectivo" ante el deambular de ese hombre, expresa: "Vida sin dinero, vida de perro. Si no vino a trabajar, ¿por qué no se quedó en su tierra?". Hay desfases entre el guion y la película. En ésta, Baltazar no es caracterizado como un hombre barbado y se agrega la reflexión de Rufino. El personaje en sí se suma a la gran variedad de tipos que se dan cita en la película. Es de los pocos con los que simpatiza Luciano, quien lo defiende de las burlas del resto y consiente que se le alimente siempre que lo pida. La especificación del color de la piel, los ojos y la manera de expresarse lo incluyen en el extremo de la polarización racial en la que también se sitúan el personaje de Arturo de Córdova y Mike. Su manera correcta de expresarse y la filosofía de la vida que está detrás de sus palabras tienen un doble fin. El primero de ellos es caracterizar a Luciano como un hombre sensible y culto, dispuesto a reconocer a sus pares y a escucharlos. Sin este rasgo, su comportamiento grosero y brusco, sus modales ásperos y el segundo plano en el que ha dejado su aspecto físico lo desplazarían al lado bárbaro del conjunto de sus trabajadores. El origen capitalino de Luciano y la familia de la cual proviene parecerían ser suficientes para que él expida destellos de civilización, en medio de la "animalidad" de sus hombres. Así, mientras que la selva es personificada, casi todos sus habitantes son bestializados.

El segundo propósito de introducir a Baltazar en la trama es presentar la dosis de locura que la selva causa en quienes entran a ella. Sus efectos funcionan en la lógica de la necesidad de explorarla, abrir caminos y, a la postre, domesticarla. La hostilidad de esa naturaleza caótica no sólo daña de forma física, sino también mental. Pero, a diferencia de los trabajadores del hato, poseídos por un deseo sexual "incontenible", dispuestos a robar o a matarse entre sí, el pasado blanco de Baltazar pareciera conducirlo por otro camino. Este "vagabundo" se ha rendido al fluir del entorno, a la aceptación de la "ley de la selva", en la que no

hay autoridad ni castigo. Quizá pensando en el *Waldo*, de Henry David Thoreau, Baltazar se defiende cuando lo amenazan con impedirle la entrada al campamento: "El monte es mi casa. ¿Por qué no corres también a los pájaros?" (Davison y De Fuentes 1945, 12). Constituye, en este sentido, una débil crítica a los sistemas de producción, de los cuales él se sustrae. Mientras que, en el hato, los chicleros son sometidos jerárquicamente a órdenes y supervisión, viven lo impío de su entorno para obtener un salario y no son dueños del fruto de su trabajo, Baltazar sólo busca su comida "entre los árboles" y decide seguir su camino, cuando da inicio el conflicto.

El tratamiento temporal en esas tomas, pero también en las contadas en las que aparece la selva filmada en locación, es sumamente breve y aparece de manera muy fragmentaria en la película de De Fuentes. Si, como sostiene Bajtin, no podemos pensar el tiempo sin el espacio, en esta película las imágenes de apertura funcionan como una escenografía que le confieren un toque de verosimilitud al resto de las tomas. El costo y los inconvenientes de rodar en medio de la selva yucateca sólo permitió ese par de minutos de metraje, pero esto no obstó para que Edward Fitzgerald,[9] mediante el diseño de producción, emulara en los estudios Azteca, un campo chiclero y el entorno salvaje en su derredor.

El contexto de producción

La trama de *La selva de fuego* invita a preguntarse sobre la relación entre la explotación chiclera y las consecuencias sociopolíticas de la Guerra de Castas de Yucatán. Sobre todo porque en la película apenas si aparecen personajes explícitamente mayas, a diferencia de la de Chano Urueta o la de Roberto Gavaldón.

[9] Fitzgerald fue uno de los más destacados diseñadores de producción y directores de arte del cine mexicano de la edad de oro. Trabajó, en forma asidua, con Luis Buñuel en títulos tan sobresalientes como *Los Olvidados* (1950), *Subida al cielo* (1952), *Él* (1953), *La ilusión viaja en tranvía* (1954) y *Nazarín* (1959). También se desempeñó en algunas producciones de Hollywood al lado de realizadores de la talla de John Sturges y Henry Hathaway,

Pareciera que la trama de *La noche de los mayas* y la de *La selva de fuego* acontecen casi al mismo tiempo o en años muy cercanos. En aquélla, desde los títulos informativos del guion de pantalla se informa: "En el siglo XIX, huyendo del dominio de los blancos, muchos grupos de ellos [los mayas] fueron a refugirse [sic] a los bosques" (Mediz Bolio 1939, 1).[10] Y el primer diálogo del filme, se entabla entre Apolonio y su capataz, Miguel Gómez. El primero le da a conocer al segundo: "Mire, jefe, aquí se acaban los planos. Allá el monte y los indios que nunca quisieron servirnos. Dicen que hace como un siglo hicieron una gran guerra. Como perdieron se fueron para allá". Gómez lidera a un gran grupo de chicleros, pero desconoce la zona y depende por completo de Apolonio, tanto para orientarse en la selva como para interpretar las costumbres del pueblo maya.

En el guion literario de Mediz Bolio, a diferencia del guion de pantalla y de la película editada, la primera secuencia se le concede al pueblo de Yuyumil y al intercambio entre Lol y Uz. Su propósito es establecer el interés amoroso de éste hacia la princesa maya. En la segunda secuencia se presenta a Gómez y a Apolonio tratando de abrirse paso "trabajosamente … en la espesura de la selva", a "golpes de machete que cortan la maleza". Hay un énfasis en el origen racializado de Gómez: "joven montero, blanco, rubio, de ojos claros", para lo cual necesita diferenciarlo de su ayudante: "Tipo de mestizo de Quintana Roo… bigote ralo, ojos ladinos, cara maliciosa" (Mediz Bolio 1939, 6).

Estas dos películas se acercan, entonces, por la racialización de sus personajes, los cuales sitúan en un extremo la blanquitud y, en el otro, a todas las demás etnias que se distinguen por su apariencia estereotipada. Hay un desequilibrio numérico en ambos casos, puesto que Gómez es la única persona blanca en *La noche de los mayas*. En *La selva de fuego* es un pequeño puñado. De esta manera se orilla a la audiencia a temer por la vida de los

[10] La errata se eliminó en los títulos de la película.

de ascendencia criolla, ante tan radical diferencia cultural. Máxime que el otro extremo es caracterizado como salvaje y violentador de cualquier parámetro proveniente del mundo civilizado: "Ya sabe Ud. que está prohibido que los blancos duerman dentro de estos pueblos de indios puros. Y éstos de aquí, son cosa seria. Yo los conozco", asegura Apolonio.

Para los dos filmes, el aislamiento es determinante para la verosimilitud de sus tramas. Mientras más alejados se encuentran los blancos de cualquier urbe o población dominada por ellos, más arriesgan sus vidas. Con ello, justifican la expansión del proyecto nacional y de la idea de que la diversidad es necesaria, siempre y cuando no sea disruptiva. Las dos películas, pues, se inscriben en "la producción y la administración de la diferencia dentro del orden nacional" (Walsh 2006, 34). Asimismo, es en especial interesante que en ningún momento se nombre a la Guerra de Castas, aunque los personajes la aludan ("una gran guerra") y que la alejen en el tiempo ("hace como un siglo"). En realidad, aun cuando el periodo álgido ocurrió casi un siglo antes, las insurrecciones fueron aplacadas entre 1901 y 1903.

Durante varias décadas desde mediados del siglo XIX los mayas se rebelaron contra un conjunto de sujeciones y condiciones de servidumbre. Por ejemplo, el exiguo salario que repercutía en un endeudamiento que se heredaba y, dependiendo del patrón, en la imposibilidad de que los peones de las haciendas atendieran sus propias sementeras. Los mayas y un conjunto variopinto de aliados ocuparon el centro de la península en los inicios de este cruel conflicto, en 1847. En los años siguientes consiguieron ocupar hasta tres cuartas partes del territorio yucateco y llegar a las orillas de Mérida (González 1968, 14-19). Ante el miedo de perder el control político y militar de Yucatán, se pidió ayuda militar en distintos momentos tanto a Estados Unidos, Inglaterra y España como al poder federal mexicano. Se prometía desde pagar el salario de los soldados y su avituallamiento hasta ceder

las tierras más agrestes. Urgía conseguir armas y hombres que ayudaran a derrocar a los indígenas alzados.

En los comunicados de ayuda se despliega una gran ansiedad por la seguridad "de la clase blanca", a pesar de que investigaciones más contemporáneas han demostrado que los alzamientos no provenían del deseo de exterminar al grupo contrario por su color de piel. En el origen de la Guerra de Castas subyacen reivindicaciones ligadas a impuestos, explotación, desajenación de tierras y de formas de autodeterminación que, además, fueron transformándose conforme transcurrieron las décadas y cambiaron sus líderes (Careaga 2008; Dumond 1997; Ferrer 2000; Rugeley 2009, 2012). Sin embargo, en las cartas de los comandantes militares yucatecos prevalece la certeza de que existe una guía programática de aniquilación de los blancos por parte de los mayas (Ferrer 2000, 69). Tal ansiedad es la que leen e interpretan los historiadores yucatecos de la época. Y ése fue el enfoque que persistió y fue predominante en las indagaciones históricas y numerosos productos culturales y mediáticos, a lo largo de casi todo el siglo XX.

Dos de las discusiones actuales sobre la Guerra de Castas se preguntan por el dominio real de los mayas en casi toda la península, así como qué tan cierta fue la inminente evacuación de Mérida, debido a los avances de la facción alzada. Rugeley (2012) explica que han alcanzado la estatura del mito ambas narrativas, incluso dentro de los estudiosos del periodo. Hay que considerar que los avances de los mayas no fueron homogéneos, ocurrieron en distintos momentos del siglo XIX y que sus victorias respondían a factores varios (como la decisión de los soldados de Izamal de no luchar por la plaza, agotados y hartos de no recibir su paga). En el caso del desalojo de la población blanca de la capital yucateca, Rugeley (2012, 29-30) explica lo descabellado de esa versión, pues advierte que no existían las condiciones marítimas para una evacuación masiva. Las personas más adineradas sí se trasladaron durante algunos años a lugares como

Cuba, en donde mantenían relaciones comerciales o vínculos familiares. Por lo tanto, cuando la documentación indica que los emeritenses pensaban marcharse de Mérida ante la amenaza de los mayas insurrectos, en realidad proviene de un reducido segmento social que sí podía dejar todo atrás. Y, en respaldo a los argumentos sobre cómo funcionaron simbólicamente estas dos películas, revela el terror experimentado por ese mismo sector ante la posibilidad de que los indígenas triunfaran e impusieran su propio orden.

Después de cuatro décadas de conflictos bélicos, los mayas fueron derrotados por el ejército mexicano en 1902. La toma de Chan Santa Cruz (hoy Felipe Carrillo Puerto), centro de resistencia de los rebeldes mayas, alentó su decisión de permanecer en pequeñas comunidades. Territorio con escasa comunicación terrestre, los mayas se refugiaron en el área comprendida entre el norte de Tulum y el sur de Payo Obispo (hoy Chetumal) y hasta los linderos con la frontera de Yucatán hacia el oriente (Careaga e Higuera 2014, 118-126). Había conciencia de que la falta de medios de comunicación había influido en la duración de la lucha armada. Un ferrocarril que uniera el centro de la península con el suroeste era necesario para transportar soldados y material de guerra, al igual que para "mejorar las condiciones comerciales [y así] impulsar el intercambio de productos en esas tierras" (Wan 2020, 7). No obstante, el proyecto fue abandonado.

De esta forma, a lo largo de varias décadas del siglo XX, tanto el gobierno del centro como el poder económico yucateco dejó relativamente en paz la zona maya de Chan Santa Cruz, debido a que era selvática, inaccesible e insalubre. Las circunstancias descritas también aportan una idea de la razón por la cual las comunidades mayas de la zona vivieron aisladas e indiferentes a las discusiones del centro sobre el proyecto indigenista y la necesidad de integrarlas al impulso de la modernidad. Incluso, la ausencia de demandas de comunicación y enlaces carreteros, así como el silencio sobre las antiguas rutas mayas (sacbeobs o caminos

blancos), pudieron ser estratégicos para la conservación de las pequeñas poblaciones indígenas.[11]

La selva del sureste fue caracterizada como guarida de los indígenas rebeldes, pero también de traficantes, contrabandistas y fugitivos de la frontera de México con las Honduras Británicas (que no se llamaría oficialmente Belice sino hasta 1973). La idea de sitio sin ley fue construyéndose a su alrededor, desde antes de la Guerra de Castas, dado el constante intercambio existente entre los mayas insurrectos y los pobladores de esa colonia británica. Y aunque la adquisición de pólvora y armamento ocurrió sobre todo a principios del conflicto, las afinidades de quienes estaban separados sólo por una delimitación política provocaron temores fundados de que México pudiera perder esa porción de su territorio, a fines del siglo XIX (Ferrer 2000, 66). Aun así, desde el centro de México se le dio un trato negativamente diferenciado en relación con los estados del país, en cuanto a presupuesto e inversión. El resultado fue el pobre equipamiento urbano de las principales poblaciones de Quintana Roo y que el devenir de sus habitantes dependiera menos del centro y más de las necesidades de las compañías que comercializaban los recursos naturales del lugar.

En el momento de la filmación de *La selva de fuego* había transcurrido apenas una década en la que se le había devuelto al territorio de Quintana Roo la extensión que se le había concedido a los estados de Yucatán y Campeche. Lázaro Cárdenas, en 1936, añadió una transformación más en su estatus político a una región que desde 1902 había dependido del centro, había sido reintegrada a Yucatán y recuperada en 1915 por Venustiano Carranza. Estos vaivenes limítrofes, sin embargo, afectaron mínimamente el tránsito centenario de las comunidades de y hacia tierras de las Honduras Británicas y Guatemala.

[11] Yuyumil, en *La noche de los mayas*, retrataría a una de ellas. La cada vez mayor cercanía de los campamentos chicleros terminó por perturbar la paz de la comunidad y, a la postre, debilitó el linaje indígena de la trama.

Seis meses antes de su estreno, la prensa comenzó a reportar sobre el proyecto de Mauricio de la Serna para la compañía cinematográfica liderada por Jesús Grovas. Más de un lustro atrás, De la Serna había colaborado con Antonio Mediz Bolio. El resultado de *La noche de los mayas* (Urueta 1939) había sido venturoso, en términos de prestigio. A pesar de la irregular y única experiencia de Mediz Bolio como director y guionista en *El amor de los amores* (1944), en 1945 De la Serna se interesó por otra de sus tramas. El marco geográfico volvía a ser el sureste mexicano. *Cinema Reporter* filtró: "El domingo por la tarde en casa de Mauricio de la Serna se dio lectura a la obra original del licenciado Antonio Mediz Bolio y que será realizada por Antonio Momplet, con Dolores del Río y Arturo de Córdova en los roles estelares" (1945b, 28). Una semana después, la misma revista añadió que el tema sería "la vida de los chicleros del Estado de Yucatán" (1945c, 28). Al parecer, el trabajo de este equipo cinematográfico no se ponía en duda y sólo era el título del filme, el oscilante (se barajaba que podría ser *El chiclero*). El andaluz Momplet había llegado en 1944 a México por la puerta grande, desde la industria cinematográfica argentina. Había sido contratado para dirigir *Amok*, con María Félix en el estelar. Finalmente, el director se involucró en otro filme que protagonizaría la sonorense (*Vértigo*, estrenada a principios de 1946) y la historia de Mediz Bolio fue encomendada a Fernando de Fuentes.

En su biografía, María Félix asegura que el papel principal de *La selva de fuego* había sido escrito para ella. Pero hubo una equivocación con otro guion de la autoría de Mauricio Magdaleno, *Vértigo*. A Dolores del Río le llegó *La selva de fuego* y a ella, *Vértigo* (Félix 1993, 84). Desde un lustro atrás, Mediz Bolio había tenido la ilusión de que *La noche de los mayas* fuera estelarizada por Del Río.[12] La información de *Cinema Reporter* de que la cinta sería dirigida por Momplet y protagonizada por Del Río y De

[12] Los detalles sobre este hecho se desarrollaron en el capítulo anterior.

Córdova sería otro punto que debilitaría la versión de la Doña. Quizás se eligió a la duranguense porque Félix ya había filmado *Doña Bárbara*, en 1943, bajo la dirección de Fernando de Fuentes, con el tema de la selva y la violación múltiple como el origen de la aversión de la protagonista hacia los hombres. Todo ello arrojaba múltiples puntos de contacto con *La selva de fuego*, aunque la reiteración de tópicos y de papeles no parecía ser algo que importara demasiado a los inversionistas cinematográficos. Por otra parte, Félix acababa de filmar *Amok* y se sentía muy cómoda a las órdenes de Momplet. Tal vez María Félix lo solicitó para que la dirigiera en *Vértigo* y Fernando de Fuentes entró de emergencia a la producción de *La selva de fuego*.

En 1943, De Fuentes, Bustillo Oro, Miguel Zacarías y el productor Grovas se habían asociado. Trabajaron juntos durante cinco años, y semejante mezcla de creatividad y conocimiento del negocio redundó en enormes éxitos de taquilla y en el lanzamiento de algunos de los clásicos de la Edad de Oro: "*Some of the best known features released by Grovas and partners were* Doña Bárbara, Una carta de amor, La mujer sin alma, *and* Cuando quiere un mexicano" (Agrasánchez 2008). Los salarios que percibía cada uno de estos realizadores eran de los más ventajosos de la industria: "treinta mil pesos y un cuarenta por ciento de las utilidades por cada película dirigida" (García Riera 1984, 71). El compromiso era estar a cargo de dos proyectos anuales y De Fuentes ya tenía en su haber un título de fórmula y de un enorme atractivo para el público: *Hasta que perdió Jalisco*, que se estrenó en el periodo patrio (13 de septiembre de 1945), con la pareja del momento que repetía el ya clásico ¡*Ay Jalisco… no te rajes*! (Joselito Rodríguez 1941). Se trataba de la mega estrella masculina Jorge Negrete y la muy conocida internacionalmente (y su pareja sentimental) Gloria Marín.

Producciones Grovas había previsto que *La selva de fuego* no atraería las carretadas de billetes como era característico en películas del tipo de *Hasta que perdió Jalisco*. De Fuentes declaró a la

revista *Celuloide*, en febrero de 1946 (un par de meses después del estreno) que la productora había decidido rebasar el tope presupuestal que asignaban a sus proyectos (medio millón de pesos). Destinó 630 mil pesos, de los cuales "Dolores del Río se llevó cincuenta mil (más el quince por ciento de las utilidades) y Arturo de Córdova otros cincuenta mil (más el doce por ciento de las ganancias)" (García Riera 1984, 72). Si se añade la suma que cobró De Fuentes, puede explicarse la resolución de no trasladar a locación el guion de Davison y Masip, por los costos que implicaba. Y también lo que había detrás de esta inversión, según este realizador: "cimentar el prestigio de la firma" (García Riera 1984, 72). Esto aclararía la súbita incorporación de Fernando de Fuentes al proyecto escrito por Mediz Bolio. La compañía productora obtendría, así, pingües ingresos con la pareja Negrete/Marín y reputación artística con la De Córdova/Del Río.

A la par que se difundía la información sobre el filme estelarizado por Del Río y De Córdova, en marzo de 1945 se dio a conocer que Mediz Bolio estaba dando los últimos toques a un guion, cuyo título provisional era *La Cholita* o, tal vez, *Candelilla*. Se habló, incluso, del protagonista: la casi recién llegada de España, Paquita de Ronda y Enrique Salvador la secundaría (*Cinema Reporter* 1945a, 32). Los Estudios Films Victoria, establecidos en una finca en Texcoco, propiedad del empresario Rafael Arzoz arroparían esta historia fílmica. El yucateco había trabajado antes como dialoguista con la compañía del ultraconservador Arzoz, cuando intervino en el guion de *Mi madrecita* (Elías 1940), junto con Max Liszt y Joaquín Iturriaga (Sánchez 2003, 165-166). La buena acogida del público y "lo acertado del diálogo de Mediz Bolio" (*El Redondel* 1940, 10) alentaron a este productor a respaldar, pocos años más tarde, *El amor de los amores*. De ahí la confianza de Mediz Bolio porque su nueva historia cinematográfica llegara a buen puerto, lo cual no sucedió. Arzoz dejó de producir después de *Sierra Morena* (Francisco Elías 1945), estrenada en mayo de 1945, y el yucateco, quien

creía que a más tardar en un par de semanas después comenzaría el rodaje, no encontró a nadie más que acogiera el proyecto.

Dolores del Río había filmado al hilo cuatro muy exitosas películas, dirigidas por Emilio Fernández, y quizás sólo María Félix podía disputarle el título de la reina indiscutible del cine mexicano. De lo que no cabía la menor duda era que Del Río era "la mexicana" por excelencia. *Flor Silvestre, María Candelaria, Las abandonadas* y *Bugambilia* trazaban un arco narrativo que recogía los sinsabores de parejas cuyos amores se contrariaban a consecuencia de la diferencia de las clases sociales o por las circunstancias de un entorno adverso. El diálogo sostenido con la Revolución Mexicana en sus tres primeras películas mexicanas le concedió, tempranamente, esa representatividad en relación con lo nacional.

En *La selva de fuego* vuelve a interpretar a una prostituta que se dedica al oficio porque no tiene más opciones, de manera semejante a su rol en la película de Emilio Fernández. Pero mientras que en *Las abandonadas* su decisión se funda en la necesidad de mantener a su hijo, en la historia de Mediz Bolio no logra articular una justificación de peso. Sabe que está siendo vendida y no opone resistencia a circular entre los brazos de un mejor postor. Hay, en su muerte, una condena explícita a su decisión de dedicarse al comercio sexual, aun cuando la película muestre cómo las condiciones laborales de los chicleros influyen en sus obsesiones sobre el ejercicio de la sexualidad y sugiera la existencia de la trata de personas en la zona del Caribe. Sin embargo, es ostensible tanto la debilidad del personaje femenino desde su configuración en la historia cinematográfica y en el guion, como en la dificultad de Del Río por abrazar el papel de Estrella. La producción se debatía entre arrugar y enlodar su vestuario o seguir respetando su estatus de diosa cinematográfica, en medio de la humedad y el entorno de la trama que suponía más de cuarenta grados de temperatura. Tales circunstancias explican que la actriz de *María Candelaria* estuviera fuera de papel. De una forma u otra, tal incomodidad es evidenciada en las reseñas de *La selva de fuego*, a pesar del impresionante

cuidado y la obvia autocensura de los periodistas, cuando se referían a ella y a sus actuaciones.

La integración de una dupla estelar (Del Río y De Córdova) abrió las puertas para contratar a un conjunto menos conocido y así balancear el presupuesto del filme. Entre los más destacados estuvieron Miguel Inclán; el debutante Luis Beristáin; el yucateco Daniel Herrera, el Chino; el campechano Manuel Dondé; el duranguense José Torvay, y el hondureño Juan José Laboriel. También a otros que eran un poco más identificados por el público, en el rol de villanos secundarios como el guanajuatense Gilberto González. Es decir, el alto costo de incluir a estrellas tan cotizadas como Del Río y De Córdova impactó en el nutrido conjunto de apoyo de "segundo" nivel. Sin embargo, el tiempo comprobó la eficacia de la selección de intérpretes, puesto que la mayoría de los mencionados cumplió con creces y aparecieron posterior y regularmente en el cine mexicano de la época dorada.

La selva de fuego formó parte de las obras cinematográficas de la temporada invernal, hecho que habla de la confianza de Producciones Grovas S. A. sobre los resultados que obtendrían con ella. La compañía liderada por Jesús Grovas se anunciaba como "Los amos de la taquilla". Para asegurar el éxito y como garantía de la calidad de la película, ésta fue estrenada en una sala de primera clase, el cine Chapultepec, el jueves 27 de diciembre de 1945. Se trató de una temporada privilegiada, puesto que enlazaba el fin de semana con los últimos días del año y los asuetos consiguientes. Así, el público pudo acudir a uno de los palacios cinematográficos más modernos de la ciudad de México (había sido inaugurado apenas un año antes) y el primero en ser construido en el Paseo de la Reforma, aledaño al Bosque de Chapultepec.

En síntesis, esta obra cumplió con las expectativas para la cual fue pensada. Alejada de las gustadas comedias o los melodramas destinados para arrancar las lágrimas de las audiencias, *La selva de fuego* ofreció un contexto geográfico e histórico inusual. Atrajo al público mediante la seducción propia del sistema de estrellas

y la reforzó con el atractivo cartel impreso de Josep Renau que subrayaba la presencia de Dolores del Río y Arturo de Córdova. Insinuó un tema erótico que funcionó como un imán para la taquilla, al vincularlo con los imaginarios de la selva y el exotismo de lo desconocido. La trama se refería a una actividad extractiva que reverberaba en la época y prometía llevar al público por un derrotero narrativo menos conocido. Se sabía que no arrasaría en la taquilla, pero cumplía con los estándares de calidad que le permitían presentarse en festivales internacionales y, con ello, gratificó intelectualmente a quienes acudieron a verla. Su programación permitió que la opinión de los públicos locales y foráneos continuara siendo favorable y sustentara el empuje de esta industria del entretenimiento. 1945 fue uno de los años más venturosos de la época de oro del cine mexicano.

En el guion y la pantalla: el chicle y la caldera del mestizaje

La película de Fernando de Fuentes despliega con bastante precisión la vida en los campamentos chicleros de la selva yucateca, gracias a las acotaciones puntuales del guion. Aunque en los diálogos no hay demasiada discursividad al respecto, a través de ellos puede colegirse bastante sobre el tema. Según he desarrollado antes, mediante las conversaciones de los personajes y gracias a cierto esfuerzo del diseño de producción de *La selva de fuego*, las audiencias pudieron apartarse de los escenarios rurales o capitalinos que colmaban las pantallas y así diversificaban sus ideas sobre el territorio mexicano. El argumento de Mediz Bolio retomó el marco histórico y geográfico de la extracción del chicle, cuyo mayor auge ocurrió en el periodo posrevolucionario. Al mismo tiempo, evidenció la característica reunión de etnias y nacionalidades de la zona que, en cambio, eran mucho menos obvias en el espectro de las comunidades imaginadas sobre el sureste.[13]

[13] Al respecto, Burke llama la atención sobre "la importancia de los esquemas culturales o perceptivos" que son los que "conforman un relato" (2006, 153).

Este apartado discute cómo funciona ese crisol, ese *melting pot* que se apartaba del relato cultural transmitido sobre la región. La racialización predominante en la película sitúa en un extremo a los blancos y, en el otro, al resto de los personajes, a través de las atribuciones de la razón y la animalidad, respectivamente. Se trata de la antigua dicotomía de la civilización y la barbarie, tan ligada al tropo de la selva. Tal narrativa se sustentaba en las versiones circulantes, emanadas de "las historias que 'se cuentan sobre sí mismos'" los miembros de los grupos dominantes que intentaban mantener sus intereses (Burke 2006, 149) y que, en este caso, provenían tanto de las obras provenientes de la élite intelectual yucateca como de los discursos que sustentaban el proyecto nacional.

Este segmento analiza algunos elementos de la puesta en escena como transmisores de las unidades del contenido narrativo (Casetti y Di Chio 1990, 126-131), a partir de sus ejemplaridades. Los diálogos de ambos guiones (tanto el literario como el técnico) procuran acercar al público a un ambiente poco conocido, el de los campamentos chicleros. Los informantes del filme –en la figura de los objetos, personajes, paisajes, gestos, enfrentamientos, complicidades, etcétera–, se encaminan a transmitir una "autenticidad" que enriquece la extrema fijeza de los estereotipos étnicos y racializados con la que son construidos los personajes. Es decir, se juega con las pregnancias de la puesta en escena, en la que los elementos más literales son los relativos al cronotopo –el lugar, la actividad extractiva, la organización en la chiclería–, aluden a una menor saturación cultural y, por lo tanto, a la información más nueva. En cambio, la mayor pregnancia está presente en los estereotipos de la racialización, el género y la clase social, con una carga histórica mayor y parte

La imposición de un esquema cultural sobre la región estructuró el relato de las comunidades imaginadas que la integraban. Esto repercutió en un gran número de borramientos relacionados con las etnias y nacionalidades presentes en la península yucateca y privilegió el relato del pueblo maya ausente en los campamentos chicleros.

de las estrategias provenientes de un discurso casi totalizador (De Certeau 1996, 45).

La dicotomía entre blancos y el resto de los personajes racializados se entrecruza con la complejidad derivada de la Guerra de Castas en Yucatán, en cuanto a que había mucho más en juego que una cuestión relacionada con el color de la piel. El achatamiento de las diferencias para integrarlas en un solo bloque –el de la otredad–, produce una serie de repercusiones, propias de los efectos culturales de cualquier representación: "*How does it operate to exclude, silence, translate or exaggerate others?*" (Hallam y Street 2015, 2). Por lo tanto, la inclusión de tantos orígenes (libaneses, chinos, griegos, jamaiquinos, hondureños, beliceños, tuxpeños, por mencionar algunos) y la manera de presentarlos, acumulan y robustecen estereotipos. Esta operación es útil para luego reducirlos como un grupo antagonista guiado por la lujuria y la avaricia. Laten, en este proceso, aspectos de orden político y económico (que repercuten en la explotación de este grupo de trabajadores) detonados por la dependencia tanto al capital estadounidense (quien dictaba los volúmenes requeridos en cortos periodos) como por el poder de gestión de la élite yucateca. En tales interacciones también se manifiesta la tensión existente entre el centro y la región, enfrentados por la relevancia económica de la extracción del chicle como por la autonomía con la que se movían los intermediarios yucatecos.

La pacificación del sureste de Yucatán, en las primeras décadas del siglo XX, implicó el desplazamiento de fuerzas militares desde el centro. La fundación de pueblos y el fortalecimiento de otras comunidades habitadas por fuereños y mestizos fueron dos estrategias cuyo propósito fue la supervisión territorial y el asentamiento de los poderes de la federación. Con ello, también se contribuyó a pacificar a los habitantes que se sentían olvidados por cualquier tipo de gobierno y a probar que el aislamiento de los mayas rebeldes era voluntario. El impulso de actividades productivas y comerciales tuvo la intención de que circularan las leyes

mexicanas y se hicieran respetar. En ese lapso, en esta área de la península yucateca, las fronteras con las Honduras Británicas y Guatemala eran porosas, lo cual indujo al tráfico de mercancías tanto como al ir y venir de personas de un lado a otro. Tres grandes compañías estadounidenses, a las que poco les importaba la legalidad o ilegalidad de lo que se exportaba, presionaban por una mayor producción del chicle (Kawakami 2017, 38-41). Además, las autoridades conocían muy poco de la geografía de la zona, debido a lo cerrado de la vegetación y la ausencia de vías terrestres de acceso. Sólo se mostró algún interés por su exploración cuando se percataron de su necesidad: si el Estado mexicano quería participar en las ganancias del extractivismo chiclero y de las maderas preciosas, mediante la regulación y los impuestos.

La pacificación de ese territorio y su posterior integración no fue una labor sencilla, ni para el gobierno regional ni para el federal. Por un lado, la selva y los mitos occidentales que se habían tejido sobre la naturaleza indómita constituían una narrativa temible para los nuevos habitantes. Únase a ello el temor que inspiraba el recuerdo de las rebeliones mayas y de que, en un inicio, Quintana Roo fue una colonia penal. El tránsito de personas que provenían de las islas del Caribe, afrodescendientes, indígenas centroamericanos, migrantes de distintas partes del mundo alentaban esas historias de un lugar ininteligible culturalmente y atemorizador que se multiplicaban ante la inestabilidad de la autoridad política. Súmese que, aun cuando en la década de 1930 ya había un comercio activo y establecido basado en la explotación de sus riquezas naturales, la realidad era que estaba casi por completo desprovisto de vías y medios de comunicación. Entonces, estos relatos culturales transparentan "importantes claves sobre el mundo en que se contaban", así como los repertorios en los que se sustentan (Burke 2006, 149-150).

Todas estas condiciones fueron un caldo de cultivo idóneo para atraer a una población flotante de la índole más diversa: personas que huían de la ley, con deudas pendientes, que de-

seaban probar suerte después de haber estado en los campos petroleros de Tampico, los que habían tendido las vías férreas o trabajado en los bosques chicleros de Tuxpan y que arribaban desde el puerto de Veracruz. La población de Quintana Roo estaba compuesta por mayas y empleados federales; se calculaba un total de cuatro mil personas. Este número se triplicaba durante la temporada de la recolección de la resina, cuando los chicleros viajaban desde Belice, Honduras y otros sitios del Caribe. Más de 80% llegaba sin mujer o familia (Kawakami 2017, 42). Denominados "los gambusinos de la selva" y "hombres libres", se hicieron fama tanto de indisciplinados como de viciosos (Pérez 2014, 197). Las condiciones extremas de su trabajo en la selva, sin contacto alguno, durante meses, con las normas de civilidad de las urbes, los convertía en las víctimas ideales para derrochar lo ganado en el alcohol, el juego y la prostitución. Toda esa realidad histórica late en el argumento de *La selva del fuego* y está presente en los contenidos narrativos tanto de su puesta en escena como en su puesta en cuadro. En resumen, está sustentada en la historia y en hechos contemporáneos a la filmación como la lejanía e inaccesibilidad del oriente peninsular, la explotación chiclera y los relatos culturales que corrían sobre la permisividad del área. Tal laxitud era atribuida a la naturaleza de sus habitantes, pero también a las numerosas oportunidades de trabajo de esa zona (en comparación con otros lugares del país).[14]

El campamento chiclero del filme de Fernando de Fuentes da pie para reunir un conjunto demográfico con diversos orígenes (ver Figura 2.2). Se refiere también, explícitamente, a mexica-

[14] Nótese cómo la semejanza de los cronotopos favorece la construcción de los relatos fundacionales. Un discurso similar fue recogido por los *westerns* de Hollywood, en cuanto al Oeste de Estados Unidos de América como suelo sin ley, al cual llegaba una gran diversidad de personas. Estas películas contribuyeron al fortalecimiento de los estereotipos, según el origen de los personajes (recordemos las configuraciones de los irlandeses, los mexicanos, los provenientes de los pueblos autóctonos en los filmes de John Ford). En el cine mexicano los melodramas urbanos que se desarrollaban en las vecindades colaborarán al dibujo de quienes integraban la otredad de la metrópoli.

Figura 2.2. La vida cotidiana en la chiclería y los estereotipos étnicos. En la imagen se aprecia (de izquierda a derecha) al filósofo Baltazar, el árabe Abdo, el Tuxpeño, el griego Pascal, el capataz Rufino y el jamaiquino King Edward. (Colección Fotografía Histórica Nacional, propiedad de la Cineteca Nacional. Cortesía de Diana International Films S. A.).

nos de distintas partes del país: la ciudad de México, Mérida y Tuxpan. Visibiliza a los pueblos afrodescendientes y, en cambio, reduce a la población maya a un niño, aliado del responsable del campamento, Luciano. A diferencia de las transformaciones sustanciales experimentadas en las historias de *La noche de los mayas* y *Deseada*, el guion literario de Mediz Bolio se conservó casi intacto en su paso al guion técnico de Tito Davison y Fernando de Fuentes, enriquecido por los diálogos adicionales de Paulino Masip. Por ejemplo, el microcosmos multicultural de la península no fue tocado ni en el guion técnico ni en la película resultante. Los cambios son mínimos como trocar el nombre de Huan Ly por el de Juan Li o el de Chang May por el de Chan

May. Ambos, debido a la facilidad de pronunciación, pero también, en el caso del personaje interpretado por Daniel Herrera, el Chino, como una sugerencia del sincretismo resultante por el establecimiento de pequeñas comunidades asiáticas en la península, reminiscencias del comercio de la seda en el siglo XVIII. Ante la posibilidad de que se confundiera a esos personajes como descendientes de chinos o coreanos, se les dividió para que uno fuera claramente chino y el otro, maya.

La identidad construida sobre su descrédito da pie para que Erving Goffman desarrolle su propuesta sobre las identidades estigmatizadas. Es el caso de las identidades indígenas que son entendidas a partir de la negación: "no saben", "no entienden", "no lo necesitan", "no son como nosotros". Alicia M. Barabas (1979, 105-139) retoma este concepto para estudiar cómo se sustenta el racismo en Yucatán, a partir de un clasismo que data de su pasado colonial. Tal orientación aporta pistas para comprender cómo es organizado, desde el guion literario, un sistema de pensamiento basado en rígidas categorizaciones que asocian atributos fijos a cada etnia. Por lo tanto, se aviva el interés por la ausencia de personajes mayas en su propio entorno; asunto poco lógico, si se conocen algunos hechos de la Guerra de Castas y el espacio geográfico en donde se refugiaron los mayas rebeldes, en Yucatán. Mientras que el resto de las personas que residen en el campamento de *La selva de fuego* forma parte de la población flotante que reaparecía en cada temporada de la resina, los chicleros mayas vivían en las comunidades protegidas por la selva. Es decir, ellos permanecían en su hábitat.

La configuración de Chan May como un niño, completamente leal al blanco y dibujado como un animalito del monte, proyecta una consideración muy común en el marco del indigenismo: los indios juzgados como menores de edad. Este punto de vista autorizaba decidir sobre ellos, según lo que más les convenía (de acuerdo con la óptica del grupo en el poder). Esta idea ya aparecía en *La noche de los mayas* y, desde antes, había emergido en uno de

los célebres cuentos de Mediz Bolio, "Mi amigo Bel Xool", según destaqué en el capítulo anterior. La reiteración de esta infantilización y objetualización del sujeto indígena indica su consolidación en el imaginario yucateco como parte de un orden natural y cuya internalización data de la Colonia. En el cierre del capítulo, regresaremos a esta idea sobre la falta de extrañeza de la crítica cinematográfica hacia la desaparición de los mayas de su territorio o que el único personaje indígena fuera tratado como "Venadito". Esta apreciación no provenía únicamente de un estrato social de Yucatán, sino que era compartida más allá de la zona, y refleja cómo el estudio de las regiones revela nexos más amplios que las rebasan y apuntan hacia sistemas de pensamiento de alcances mayores (Levi 1996, 122-123).

La descripción de la segunda escena contenida en el guion da cuenta de la veracidad con la que se desea representar la vida en la chiclería, al describir con detalle la responsabilidad de cada personaje. La descripción del coro secundario desempeña un rol muy relevante en ese interés por proyectar autenticidad. La historia de Mediz Bolio le adjudica a cada uno de sus integrantes, tanto en este conjunto de escenas como en el desarrollo posterior del texto, caracterizaciones que fortalecen estereotipos étnicos y culturales. Por ejemplo, frente a la cocina, el cocinero chino, Juan Li, mueve con una gran cuchara los frijoles con arroz que se cuecen sobre la hoguera. En el centro del claro, cocinan el chicle en silencio y abrumados por el calor del medio día. King Edward, un formidable negro de Jamaica, desnudo de la cintura para arriba, que mueve en una paila la resina que hierve; el Tuxpeño, joven mestizo y el griego Pascal, que estiran el chicle; el árabe Abdo que echa resina en los moldes, y Mike, muchacho joven de aspecto simpático que cuenta y sella las marquetas que están enfriándose (Davison y De Fuentes 1945, 2).

Mientras se enfatiza en los orígenes de todos, el físico de Mike no revela alguno. Es un "muchacho joven de aspecto simpático". Más adelante se le incluye como uno de los dos interlocutores

de Luciano (el otro es el anciano de ojos azules, Baltazar). Mike se describe ante Estrella como "mexicano, educado en Europa". Subrayo cómo al hombre blanco no hace falta presentarlo o señalar su color de piel y sí a los demás, los "raros" en el conjunto. Mike es el único que realiza un trabajo intelectual (cuenta y pesa las marquetas de chicle); los demás efectúan un duro trabajo manual. Los informantes y los indicios de la puesta en escena (su apariencia, extracción socioeconómica y atributos intelectuales) operan para que sean normalizados y, por lo tanto, planteados como deseables en el marco de la historia cinematográfica (Casetti y Di Chio 1990, 126-128).

Las cualidades con las que son investidos dichos informantes e indicios de esta secuencia, mediante los elementos visibles de la puesta en escena, recalcan la fragmentación de sus identidades. Al inmovilizarlos ideológicamente por aspectos como su destreza culinaria, poder de negociación o fuerza física, se limita su posible participación social. Entonces, vemos que en el concierto de la nación son individuos como Mike o Luciano quienes son valorados de forma positiva y apreciados por su potencial para reinsertarse rápidamente a su grupo de pertenencia. Juan Li, Abdo, King Edward, Pascal, el Mulato o el Tuxpeño representan a quienes están destinados a pertenecer al conjunto de trabajadores, a esa población flotante que la nación admite por conveniencia, pero no reconoce su plena pertenencia a ella.

Juan Li es el "cocinero chino", de alcances intelectuales limitados, incapaz de lidiar con la selva o las armas. Es simpático y leal al patrón, pero sólo hasta cierto punto. Cuando se ve en riesgo, prefiere huir y dejar sólo al pequeño grupo a quien le había expresado supuesta admiración y fidelidad. Mientras que, en el paisaje urbano de la ciudad de México, China significaba cafés, lavanderías o mercerías, el cine mexicano apenas si había recogido las huellas de su presencia en el país. Esto contribuyó a borrar abominables hechos como la matanza de chinos en Torreón, en 1911. Los grandes éxitos en la pantalla grande del

mago Fu Manchú, entre 1943 y 1944, y después su presencia en la popular estación radiofónica La W predisponían al público a un tipo de personaje en 1945 (año de filmación de *La selva de fuego*). El prestidigitador de fama internacional había triunfado con sus espectáculos en vivo desde mediados de la década de 1930 y en los dos años que filmó en México, no sólo interpretó sino también escribió los argumentos y los guiones de seis historias (González Casanova *et al*. 2003). El misterio que envolvía a su personaje, su habilidad y rapidez con las manos y, sobre todo, la inteligencia para resolver los enigmas acerca de los asesinatos y las desapariciones de las tramas convertían a Fu Manchú en la antítesis del estereotipo asiático.[15]

En ese sentido, la inclusión de Juan Li registra la complejidad de las imágenes cinematográficas como textos culturales. Por un lado, significa un retroceso en los imaginarios sobre oriente, aunque su personaje abre interrogantes sobre su presencia en la península de Yucatán. Su inclusión en el hato se sustenta en la doble carga semántica presente en los demás personajes que destacan por pertenecer a un grupo humano que no es considerado mexicano. La primera y obvia es la de los estereotipos ligados a la apariencia, la lengua, los oficios. La segunda, implícita y no al alcance de la gran audiencia, se desprende del conocimiento de Mediz Bolio de la historia de la región y que conocía de primera mano. En este caso, la inmigración de jornaleros chinos a Yucatán incentivada por los propietarios de las grandes haciendas henequeneras, a principios del siglo XX.

El propósito de estimular esa política migratoria en Yucatán estribaba en cuestiones meramente económicas. No había interés alguno en que los asiáticos permanecieran en la península, puesto que eran considerados como poseídos por "pasiones de

[15] Rafael Aviña (2020) en su apretado recuento sobre la comunidad china en el cine mexicano nombra tanto a personajes como a intérpretes y películas; principalmente a partir de fines de la década de 1940 hasta *Sonora* (Alejandro Springall 2018). Sin embargo, olvida a Fu Manchú y a *La selva de fuego*.

mal género", antipáticos y repulsivos en cuanto a ética y estética. El contrato era por tres años máximo, debido a su calificación como "resistentes, baratos y fiables" (Alanís 1997, 83). Desde tales razonamientos, se obtenía mano de obra económica, sin que se fomentara una mezcla "racial" no deseada. Detrás de estas gestiones estaba, en realidad, la resistencia de los terratenientes a lidiar con los campesinos mayas, quienes estaban cada vez más renuentes a seguir sosteniendo el sistema de explotación de las haciendas henequeneras. Esta conciencia se había recrudecido en los años inmediatos a la Guerra de Castas. Así, detrás de esas gestiones migratorias late el miedo hacia la rebeldía maya (los chinos son fiables, los indígenas no lo son). Se desprenden de este contexto las causas del entusiasmo con que fue abrazada la política nacional, en cuanto a la desindigenización de las comunidades y su blanqueamiento cultural.

De tal forma, hacia 1910 ya habían llegado a Yucatán cerca de mil asiáticos, entre chinos y coreanos.[16] Sin embargo, las durísimas condiciones de trabajo impuestas por los hacendados provocaban que renunciaran o huyeran, cuando les era posible. El indomable territorio del sureste de la península, con las condiciones sociopolíticas ya descritas, acogió a algunos que buscaban en este sitio una vida mejor. En *La selva de fuego* no extraña, pues, la presencia de Juan Li. El nombre, en español (recordemos que, en el guion literario, originalmente, era Huan Ly) sonaba más familiar para los espectadores de la década de 1940. La selección del intérprete fue obvia, Daniel Herrera, el Chino, tanto por su origen yucateco como por su intervención en el proyecto previo de Mediz Bolio (*La noche de los mayas*). La película de Fernando de Fuentes terminó por encasillarlo y sus dotes de comediante tuvo que lucirlas, en adelante, como asiático o yucateco. Permaneció en la memoria del público como despistado, un poco tonto, escurridizo y zalame-

[16] Peniche Rivero eleva la suma a tres mil y explica que la mano de obra emigrada llegó a rozar 10% del total (1999, 11-12).

ro, tal y como es presentado en este filme, con la reiteración de "A la olden, patlón".

Otro personaje destacado es el libanés Abdo, quien intenta hacer negocios de cualquier manera y al cual se refieren como "Turco". Así se designaba de manera coloquial a quienes habían vivido subyugados por el régimen otomano. En la década de 1940 (momento de proyección de la película), esa denominación se había vuelto una forma despectiva de englobar a quienes tenían algún origen árabe. Así como los coreanos, japoneses y casi cualquier otro personaje asiático se convertían en "chinos", la indefinición sobre quién era libanés, sirio o árabe los convertía a todos en "turcos". Abdo, King Edward, Juan Li y Chan May hablan ostensiblemente diferente a los demás miembros del campamento: "Este patrón los tiene la culpa, senior. ¿Por qué no deja venir mujeres aquí?". Hemos escuchado ya a Juan Li y cómo se parodia su pronunciación: "Yo pielde... Siemple pielde yo...". Ninguno de ellos aplica la concordancia entre los pronombres, según se nota en las intervenciones de Abdo y Juan Li. Tampoco conjugan de forma adecuada: "Baltazar volver, Baltazar tener hambre", dice King Edward, a quien algunas veces es difícil de entender ("Si hombres valientes chupar mordida, mordida sana. Mí sabe"). Chan May omite los verbos y los artículos ("Señora muy valiente").

Cada una de las comunidades a las cuales ellos representan no dominaba con plenitud el español, por motivos diversos. Pero en todas subyace la dificultad de integrarse a la sociedad yucateca de Mérida y, al no conocer la lengua oficial, la búsqueda por interactuar sólo con sus coterráneos. La insistencia mediática y, en este caso, su habla ostensiblemente distinta, es una forma de mostrarlos como individuos que no pertenecen a la nación. La impostura de un yucateco al que apodan el Chino (Herrera), quien articula supuestamente como chino e interpreta a su personaje mediante una colección de estereotipos, contribuyó a reforzar criterios de aceptación sobre este colectivo. Dávila Valdés profundiza sobre "el proceso simbólico por el que la sociedad regio-

nal yucateca construyó sus criterios de olvido y/o aceptación de dos grupos migratorios contemporáneos: libaneses y coreanos" (2013, 104). En el caso de estos últimos, observa que la sociedad yucateca sabía muy poco de ellos y los confundían con los chinos. Y que también las migraciones asiáticas terminaron por difuminarse en el tiempo, por los esfuerzos de asimilación y mestizaje con la población maya (castellanizaban su nombre, por ejemplo) (Dávila 2013, 123). En estos hechos se transparentan los mecanismos de aceptación (mediante el mestizaje o en los cambios en sus apellidos y su documentación), pero también la enorme resistencia de la región a consentir que pervivieran como un grupo étnico diferenciado con claridad.[17]

La inclusión de Abdo era casi un hecho lógico en este filme, al formar parte usual de los personajes de origen extranjero en México. Uno de los éxitos cinematográficos de unos años antes, *El baisano Jalil* (Joaquín Pardavé 1942), le dio su carta de naturalización. Con esta cinta, Pardavé se consolidó como uno de los grandes comediantes del cine dorado en México y, al mismo tiempo, abonó en los rasgos estereotipados del libanés comerciante y usurero. Después de esta cinta rodó otras cuatro personificando a un libanés o a personajes relacionados con ellos, entre las que destaca: *El gran Makakikus* (Humberto Gómez Landero 1943) y *El barchante Neguib* (1946) que él mismo dirigió.[18] Quien interpretó a Abdo fue José Torvay (de origen libanés él mismo) y cuya fisonomía aprovechó el cine mexicano para adjudicarle

[17] Dávila Valdés recoge testimonios sobre la resignación de quienes eran de origen coreano en ser confundidos con los chinos, ante el empecinamiento yucateco de dejarse llevar por una hipotética semejanza de rasgos. En su investigación comprueba el desconocimiento generalizado sobre los coreanos en Yucatán y una suerte de amnesia sobre su llegada e incorporación a la sociedad yucateca, en la primera década del siglo XX (2013, 108-124).

[18] Carlos Martínez Assad ha estudiado la relación de los libaneses con el cine mexicano, dentro y fuera de la pantalla (2019). Junto con la de los españoles (sobre todo, los gallegos) conformaban la galería de personajes más asiduos en la gran metrópoli en formación. Por lo general, eran configurados como comerciantes natos, rústicos en su trato y con cierta ansiedad por terminar de integrarse a la sociedad mexicana.

papeles dentro de esa nebulosa que se reconocía como "árabe". Antes de *La selva de fuego* ya había interpretado a Nagil, en *Los olvidados de Dios* (Ramón Pereda 1940).

Para Mediz Bolio la presencia libanesa era un hecho de primera mano, incorporado en la cultura yucateca, a través de distintas manifestaciones. El "turco" como el "chino" fueron personajes completamente integrados en el teatro regional, hacia la tercera década del siglo XX. Las personas de ascendencia sirio-libanesa, al igual que en el resto del país, arribaron a la península a fines del siglo XIX, en una gran oleada que se extendió hasta la década de 1930. Su presencia fue muy característica en Yucatán, sobre todo en Mérida, en donde se estableció el mayor número de las casi mil familias. Trataban de vivir en el mismo barrio. En los límites del centro de la ciudad, se organizaron socialmente al margen de las familias yucatecas y sus interacciones familiares eran de naturaleza endogámica. En ese periodo, fueron sobre todo comerciantes de puerta en puerta, vendían sus mercancías a plazos y con intereses y, poco a poco, comenzaron a adquirir propiedades y a tener negocios fijos (Ramírez 2012, 48-92).

Es interesante cómo se plantea la socialización de Juan Li y de Abdo en *La selva de fuego*, puesto que responde a sus modelos de interacción en Yucatán. Mientras que la migración asiática (de la cual la coreana fue mayoritaria y la japonesa, muy menor) firmó contratos de trabajo, sin saber bien lo que eso significaba (las tareas en los campos de henequén y las haciendas, en condiciones climáticas y laborales extremas), el movimiento migratorio libanés fue escalonado. Esto repercutió en la paulatina formación de lazos familiares y comunitarios mucho más sólidos. "Los coreanos por el contrario, no pudieron establecer una cadena migratoria y se encontraron en cierta forma aislados en territorio yucateco" (Dávila 2018, 38). El comercio como actividad prioritaria entre los libaneses los indujo a tener un mayor contacto con la población local, mientras que los asiáticos padecieron de manera mucho más severa los prejuicios de los yucate-

cos. No "fue lo mismo ser un inmigrante del Medio Oriente que, aunque diferente, no generaba tanta animadversión en la sociedad yucateca, que ser un inmigrado de origen coreano, quienes además de ser catalogados como 'paganos', eran considerados como trasmisores de enfermedades" (Dávila 2018, 70).

Algunos asiáticos intentaron regresar a su país de origen, otros prefirieron correr suerte en Mérida y algunos más optaron por trabajar en los campos chicleros del sureste de la península. Los coreanos que permanecieron en Yucatán tendieron a buscar parejas entre los mayas, debido a su interacción con ellos en trabajo del campo y las haciendas. En cambio, los libaneses que rompían la endogamia se matrimoniaban con mestizas yucatecas que se adherían a las costumbres libanesas con rapidez. Casi nunca acontecía lo inverso (que algún libanés se distanciara de los nexos de su comunidad de origen). Por lo expuesto, las estrategias de supervivencia de Juan Li difieren de las de Abdo. Mientras que aquel desaparece con sigilo y prefiere evitar el motín en el campamento, éste se emborracha alegremente; prefiere (junto con King Edward y Pascal) proseguir la juerga a perseverar con el plan de someter a Luciano y robar las marquetas de chicle ya listas para su exportación. Juan Li se interna en la selva con Baltazar, sin avisarle a nadie, como si para él no fuera un problema la exuberancia de la naturaleza y la espesura de su entorno. En cambio, Abdo opta por el entramado social, con quien ya había establecido vínculos "comerciales", a través de la venta de sus estampitas pornográficas.

King Edward, aunque oriundo de Jamaica, habla de su deseo de "volver a Belice". Suelen engañarlo, es torpe y fuerte. Sólo a él se muestra con el pecho desnudo y así se evocan las imágenes de los esclavos africanos. Dada su negritud, en el marco del estereotipo, su deseo por Estrella se genera por el color de la piel de la mujer. "Blanca, blanca…", murmura cuando está a punto de tocarla. Él es el único que canta, en distintas escenas y desde el principio de la película. Lo escuchamos en la segunda secuencia

entonando una melodía en inglés, con el propósito de remarcar que él no es mexicano. Parecería encarnar la grotesca caracterización de José Vasconcelos en *La raza cósmica*: "el negro, ávido de dicha sensual, ebrio de danzas y desenfrenadas lujurias" (Vasconcelos 1948, 32).[19] A pesar de que la mayoría de los hombres del campamento son extranjeros o de orígenes foráneo es él, como afrodescendiente beliceño, quien habla español torpemente y así se le escucha en su primera intervención a cuadro: "Tu viejo malo, tu querer chupar mi sangre", a lo que Pascal (el griego) le responde: "Tú cállate, chinigua".

En el guion técnico se decide cambiar "chinigua" por el nombre del personaje ("Tú cállate, King Edward"). La sustitución ilustra el detalle con que Mediz Bolio trabaja la caracterización de los personajes y su conocimiento cercano de la jerga coloquial del mundo caribeño. Paulino Masip, responsable de los diálogos, opta por eliminar el término que muy poco público comprendería (con lo cual se excluía la perspectiva internacional y el guiño para toda la zona antillana) y apuesta por una aparente neutralidad lingüística. Es pertinente, pues, detenerse en la elección del escritor yucateco dada la intención que sugiere su uso y las implicaciones de renunciar a él, en la versión cinematográfica.

La chinigua es un personaje venezolano que tiene su equivalente en múltiples leyendas de la zona. Para los mayas, la figura que se le asemeja es la *x'tabay*. Se trata de un espíritu femenino que seduce a los caminantes, en este caso, y a los pescadores en tierra, en aquél.[20] Su mención destaca los vasos comunicantes

[19] Juan José Laboriel lo interpreta; "es el negro de mayor presencia en la cinematografía nacional". Intervino en más de 80 películas, en una activa carrera de cerca de treinta años. Sin embargo, en la enumeración de su versatilidad es evidente la integración de un campo semántico asociado a la negritud: "esclavo, soldado, asesino, sirviente, peón, músico, hechicero, cantante, pistolero, soldado, estibador, portero de cabaré" (Gaytán 2018, 135). Laboriel es el patriarca de una extensa y talentosa dinastía de artistas que desarrollaron en México su carrera como músicos e intérpretes.

[20] Las correspondencias entre estos seres que aterrorizan por las noches a los varones han sido estudiadas, más allá de sus funciones morales (suelen apa-

en la cultura del Gran Caribe y el papel que desempeñó el comercio chiclero en esta circulación de creencias. Hay que tener presente la activa relación existente desde la Colonia, entre Yucatán y Cuba, la cual pervivió con intensidad hasta el siglo XX (Cunin 2009, 36). En suma, espetarle a King Edward "chinigua" evidencia la feminización del apelativo y, por lo tanto, la percepción de lo femenino como un insulto y una ofensa hacia su fuerza y la hombría. Con ese nombre se le agravia por la apariencia, puesto que la chinigua después de mostrarse como una bella mujer, se presenta en su forma original: un ser deforme y horripilante.

La negritud, por lo tanto, es indeseable por donde quiera que se le vea. Mediz Bolio se encarga de aclarar que King Edward no es yucateco y que reside en otro lugar: "Más mejor, así poder salir de este purgatorio para volver a Belice". El capataz Rufino responde: "¿Y a ti qué más te da? Aquí o allá de negro roído no has de pasar". Se mantenía a raya, de esta manera, cualquier intuición sobre la existencia de una tercera raíz, al subrayar que los tonos oscuros de piel no eran mexicanos. Se preservaba la certeza de que el mestizaje era la mezcla de españoles e indios, con lo que se contribuía a velar cualquier tipo de diversificación étnica y se pasaban por alto las constantes olas migratorias que llegaron a México, más allá de España. Las estrategias de singularización del filme de Fernando de Fuentes marcan los límites de la mexicanidad y las ansiedades del grupo y los discursos dominantes, al dejar claro que la apariencia, la lengua o las costumbres son semejantes entre los mexicanos.[21] En *La selva de fuego*,

recerse a quienes regresan a sus casas, después de haber cometido alguna infidelidad, acudido a prostíbulos o llevados por el deseo de la atractiva mujer que se esconde en las sombras). Destaca el sustrato cultural común amerindio y sus íntimas relaciones con la valoración de la naturaleza (Ayala y Wilbert 2010, 29-66).

[21] De Certeau explica que parte de las estrategias es la apropiación de un lugar y establecer relaciones con otros espacios. En ellos, disemina conocimientos "legibles" en los que se imponen ciertas características (1996, 43-45). Apariencia, lengua y costumbres se reducen, dentro del discurso nacional, para delimitar los rasgos de la nación.

tal heterogeneidad explicaría la ruptura del orden, el caos que sobreviene y la muerte resultante. Así, la identidad nacional se entiende como una poderosa herramienta ideológica que afirma la supremacía de un grupo sobre otro, dado que la aspiración sería el blanqueamiento, a través del mestizaje: parecerse o ser como los blancos.

Si ya con los otros personajes es evidente que los nombres están pensados desde la confirmación del estereotipo, "King Edward" arroja otros datos de interés. Dada la época, el nombre podría aludir al rey Eduardo VII de Inglaterra, quien falleció en 1910. Esta fecha se ajusta al lapso en el que pudieran ocurrir los hechos de *La selva de fuego* (la década de 1940), si se piensa en la edad probable de King Edward (tres décadas, tal vez). Hay en la adjudicación del nombre propio no sólo un guiño al aparente vasallaje y admiración de los súbditos por sus monarcas, sino uno de naturaleza irónica. Este "King Edward" es la antítesis de un rey, pues es más bien un esclavo de la maquinaria capitalista del siglo XX.

Hay otros personajes secundarios que destacan. Uno de ellos es Pascal, el griego, cuya función es ampliar el ensamble de tipos étnicos. Sin embargo, con su incorporación se fortalece la imagen de la diversidad existente en los campamentos chicleros al igual que la comunicación marítima existente entre ese extremo de la costa yucateca y otras partes del mundo. El griego aparece en todas las escenas de conjunto; junto con King Edward, Abdo y el resto de los personajes sin nombre se emborrachan a tal grado que dejan solo a Rufino en su lucha contra Luciano.

El Tuxpeño es un "joven mestizo" conocido por su gentilicio, nadie lo llama por su nombre. Su inclusión alude al origen de la explotación chiclera (iniciada en Veracruz) y al atractivo laboral que significaban estos campamentos en esos años. Refiere también a la incertidumbre de quienes trabajaban el petróleo en la costa del golfo, después de la expropiación cardenista de 1938, y

la búsqueda de empleo en otros sitios.[22] El Tuxpeño es malicioso, pendenciero y trata de sacar ventaja de los demás. Es impulsivo, amenaza y no duda en abusar de sus compañeros. Esto se transparenta tanto en sus acciones como en las acotaciones del guion. Cuando ve a Estrella, se dice a sí mismo: "Guapa... guapa..." y reacciona diciendo: "para mí!.. para mí.. (Se golpea el pecho con frenesí)". Encabeza con Rufino el primer asalto al lugar en donde se guarecen Luciano, Estrella, Chan May y Mike. No queda claro si éste muere por un disparo de Rufino o del Tuxpeño, pero éste es el siguiente en perecer. Sus actitudes recuerdan las de los numerosos hombres con deudas con la justicia que se refugiaron en Quintana Roo, por considerarlo el confín del país y a donde difícilmente llegaba la justicia.

A diferencia del resto del grupo, el Tuxpeño desea a la mujer más que a la mercancía prometida por el capataz. Su muerte se aúna a quienes dentro de la trama no sobreviven a la mordedura de la nauyaca, a la caída de un árbol y a las enfermedades tropicales. Es decir, acentúa el sentido fatalista que implica internarse en la selva. "Qué le vamos a hacer... Esto es el monte", se alza de hombros Luciano, al enterarse de que otra persona más fue mordida por una víbora y de que hay enfermos de paludismo. De hecho, el sentido general proyectado es que quienes sucumben no es por su voluntad al unirse a un motín y enfrentarse a tiros sino por las pasiones que la selva exacerba. En última instancia, la naturaleza sería la responsable de tanta muerte y no la lógica sociocultural de esta actividad económica.

El Mulato se diferencia en esta historia del "formidable negro", quien proviene de Jamaica. La puesta en escena no agrega demasiado sobre el Mulato. Su presencia expresa con timidez la existencia de la nutrida población afro mestiza que, durante mucho tiempo, fue pasada por alto en la historia de Yucatán y

[22] Cuando la extracción devastó los zapotales del norte de Veracruz, los campesinos se desplazaron a las selvas de Yucatán para seguir trabajando en lo que conocían (Ponce 2000, 6-8, 35-36).

el país.[23] En estricto sentido, los mulatos son la mezcla de "un hombre español con una mujer negra", sin embargo, las investigaciones muestran que en Yucatán era el fenotipo de la negritud el que determinó que así fueran inscritos en los archivos parroquiales (Iturriaga 2018, 110). Por lo tanto, si bien su inclusión es relevante, el silencio sobre su origen o cualquier dato directo acerca de él convierte en una tarea difícil hablar de su pertenencia a la demografía peninsular. También es cierto que en esta película se omite cualquier mención sobre el mestizaje que sustenta la imaginaria identidad yucateca (europeos, indígenas y descendencia de la mezcla de éstos y aquéllos). Para Mediz Bolio, ésta es una historia de personas de otras partes que, si sobreviven a la selva, muy probablemente regresan a sus lugares de origen. La suya es la postura tradicional que enmarca "la realidad yucateca en 'mundos' o 'grupos étnicos' supuestamente separados", en la que se opta por ignorar "las relaciones y las redes sociales entre ellos" (Gabbert 2017, 154).

También esa perspectiva hace hincapié sobre su rol estratégico para borrar cualquier otra forma de alteridad que no sean la europea (concretamente, la española) y la indígena (Cunin 2009; Fernández y Negroe 1995; Iturriaga 2018). Este planteamiento explica el "olvido" de la presencia y la convivencia con la negritud, pues esclavos o, incluso libertos, solían vivir en las casas de sus amos o patrones (Victoria y Sánchez 2015, 31-33). Tanto su presencia como sus relaciones afectivas y matrimoniales con otras etnias racializadas fueron encubiertas muchas veces con eufemismos. De ahí la inscripción de "morenos", según consta en distintos registros parroquiales y que da cuenta de una realidad pluriétnica, contraria a las narrativas prevalecientes en la historia oficial de la región. Todo lo anterior se encamina a preservar ideas como "la blanca Mérida" o "Mérida blanca" y, por lo tanto,

[23] Sostiene Elizabeth Cunin: "el estudio de la región adolece de un sesgo ideológico y epistemológico, en virtud del cual no se concede a los afrodescendientes el sitio que les ha correspondido en la formación de la sociedad local" (2009, 34).

el enfoque de superioridad de la élite intelectual, a partir de sus orígenes europeos vigilados con celo. Esa supuesta supremacía fue, ante los ojos de la región, una sustancial moneda de cambio en sus relaciones sociales con el centro y con la política del gobierno federal.

El Mulato no es ni siquiera moreno en el filme ni es marcado de manera particular por su forma de vestir. Sin embargo, sí habla con acento de algún lugar del Caribe ("vamo' a ve' "). Destaca por ser quien encuentra a Estrella, junto con Machetillo. Antes, tienen sospechas de que fue a otro hato a robar marquetas de chicle. Después, da a entender que para llevarse a Estrella mató al marinero sobreviviente del barco que había encallado en la costa. Intenta sublevarse y no obedece las órdenes de Luciano: "Yo encontré a esa mujer y la traje para mí... Usted me la quiere quitar". Es temerario y, la primera noche, la espía a través del muro de cañas de la choza, junto con Pascal, Abdo, King Edward y Machetillo. Todos huyen al saber que Luciano vigila. Sólo el Mulato regresa, cuando ve que el jefe del campamento se retira y, al intentar violar a Estrella, ella le dispara ("Ya me quebraste, niña").

El conjunto de características de este personaje alentaba los imaginarios temibles sobre el instinto pasional primitivo de los grupos racializados, a partir del color de la piel o de su origen. La tendencia a presentarlos como sujetos deseantes de las mujeres blancas y violadores en potencia se nutría de los filmes provenientes de Hollywood y que películas como *La selva de fuego* ratifican en el ámbito de los países hispanoamericanos. La reticencia de Estrella a disparar, sus advertencias, las indicaciones por mostrar su rostro "en el paroxismo del terror" y que cierre "los ojos en el momento en que se oye un disparo fuera de escena" se encamina a liberarla de toda culpa. Y aunque la situación de peso es la inminencia de una violación, el conjunto de la escena refuerza el horror causado por la presencia de un individuo como el Mulato. Cuando la mujer, "con voz quebrada y temblorosa" expresa su deseo de rezar por él y pedir perdón, Luciano responde:

"¡Bah...! No se preocupe por ese, al fin y al cabo era un asesino!" (Davison y De Fuentes 1945, 40). Quizás se refiere al hombre que mató para secuestrar a Estrella, pero también alude a otra cuenta pendiente con la justicia. Datos como éstos iban en pos de la configuración de ese segmento del sureste al margen de la ley y potencialmente peligrosos para el resto de la nación. La injerencia federal en el territorio de Quintana Roo se justificaba ampliamente y se apelaba a la necesidad de poner orden ahí.

Según he expuesto, los contenidos narrativos presentes en los elementos de la puesta en escena se encargan de vaciar a la selva de civilización y cultura. Desde las narrativas del siglo XIX sobre la zona se insistía en ello. Así se vinculaba el espacio con la falta de certezas jurídicas, se le asociaba con lo salvaje y, por ende, con la desolación y el peligro (Cervera 2019, 95). Tales imágenes crean una lógica entre el paisaje y los personajes cinematográficos que lo pueblan. Los miembros que integran el grupo humano del filme se dejan llevar por una naturaleza "feroz" y "consustancial" a sus orígenes racializados. Al mismo tiempo, el paisaje peninsular se presenta silvestre e indómito, apto para su domesticación en aras del impulso civilizatorio. Es "Una tierra que se plantea desde las ausencias" del ser humano educado (Nuñez 2016, 197). Desde esta lógica, los seres humanos que "importan" son los blancos. Justo ellos forman el pequeño grupo que antagoniza contra todo el hato. Luciano, "gente de lo muy bueno de México"; Mike, "educado en Europa"; y Estrella que, engañada siendo "casi una niña", ha sido prostituida en distintos lugares del Caribe.[24] Baltazar, de piel clara como ellos, no se involucra en

[24] En el filme y en el guion técnico se elimina esta información. En el literario, Mike dice reconocer a Estrella, pues la había visto antes en New Orleans. Ella llega a la selva de la península yucateca porque su barco naufraga en sus costas. Su destino final era Jamaica. Estos datos indican la porosidad de las fronteras políticas aún en el siglo XX, en el que por vía marítima podía comercializarse toda suerte de materias primas, legal o ilegalmente, al igual que al tráfico de personas. Alude también a las rutas de navegación bien desarrolladas y del intenso tráfico existente en la zona del Caribe y Centroamérica, "como producto de las exportaciones hacia las metrópolis europeas y

el enfrentamiento para continuar con su peregrinar por la selva y fortalecer, según se ha explicado, las ideas sobre la locura que invade a quienes osan convertirla en su hábitat. Mientras que los personajes mencionados tienen el propósito de escapar de ella, Baltazar sostiene un sentido nihilista de la existencia y ve con distancia el conflicto: "Estamos en el monte, Juan Li. Aquí los animales se matan los unos a los otros y nadie dice nada..." (Davison y De Fuentes 1945, 50).

En *La selva de fuego*, la puesta en cuadro, a través de la cámara cinematográfica de Agustín Martínez Solares, presenta cuadros "llenos" y cuadros "vacíos". Lo lleno corresponde a un ámbito ciudadano que se disputa, en donde las identidades étnicas conviven forzosamente, pues el conflicto prevalece entre ellas. Es el campamento y, en concreto, la cocina como lugar público. Ahí no sólo se come, se departe y se permite la interacción relajada entre sus miembros, sino que también se recibe la resina, se cuece el chicle, se conforman las marquetas, se clasifica y se pesa, antes de ser llevado al almacén. Ese trajín requiere un alto grado de organización y, por lo tanto, de circulación de saberes y aceptación de normatividades.

Con muy puntuales y vagas excepciones, no aparece alguien de mayor envergadura que el jefe del campamento, con quien el público se va identificando y se solidariza conforme avanza la película. Hay una estricta línea de mando, con Luciano a la cabeza; después, sigue el capataz Rufino. Los demás deben obedecer tanto para cumplir con el trabajo como para intentar salir ilesos de la temporada del chicle. Cada uno de los personajes cumple una tarea muy específica, según puede leerse en la acotación transcrita previamente y que es con la que abre la segunda secuencia.

estadounidense" (Macías 2002, 42). Esta situación fortalece la conveniencia para el Estado mexicano de generar relatos culturales anclados en el cronotopo de la región. Se advierte, de esta manera, la relevancia de la delimitación política con Belice e intentar marcar una frontera cultural con este país.

De nuevo, Mediz Bolio hace gala del conocimiento que tiene sobre la chiclería. Sabe de sus amplísimos horarios, que comenzaban antes del amanecer para que el sol saliera cuando ya estuvieran los trabajadores en los zapotales. Se aporta la referencia de la importancia de las lluvias para la producción del chicozapote, pues eso presagia que será "Año bueno para contratistas" (Davison y De Fuentes 1945, 2). Ilustra la precariedad de las condiciones de vida de quienes trabajaban esta materia prima; la estructura organizacional del campamento, y su relación con el agua y la selva; así como la diversidad étnica y migratoria de sus integrantes. Para argumentar la ansiedad sexual de los personajes, concibe a Luciano como un misógino. Hombre atormentado por la traición de una mujer, impone sus reglas y provoca que los demás no piensen "en otra cosa". Abdo lo tiene claro: "El patrón tiene culpa, él no dejar venir mujeres". Y es que, en la realidad, los hatos estaban dispersos y muchas veces dependían de un campamento central. En él vivían algunas familias integradas por el chiclero y su familia. Podían contar con unos pocos animales domésticos como gallinas y cerdos que aseguraban los alimentos del pequeño grupo, pues el campamento sólo se responsabilizaba por la subsistencia del trabajador.

A diferencia del campamento como espacio "lleno", lo vacío corresponde a la naturaleza que expulsa como puede tanto a los chicleros, a los foráneos y a la mujer, Estrella, pues ninguno de ellos sabe cómo transitar en ella. La selva tiende a invadir, de manera inesperada y hasta molesta, la composición del cuadro "lleno". Debido a su contacto continuo con la naturaleza, parece exacerbar el "primitivismo" de los habitantes del campamento. De aquí el cuantioso grupo dispuesto a espiar a Estrella ("¿A qué vienen? Ya éramos muchos", se lamenta el Tuxpeño), ante la ausencia de una voz que imponga la razón, la del blanco Luciano. O la disposición a violarla de forma multitudinaria en la aguada, fuera de las reglas y de la vista del jefe del campamento. La naturaleza "vacía" de la normatividad civilizatoria se

desborda e invade, por igual, su territorio y el que duramente ha ganado la modernidad en la figura de los campamentos chicleros, sostiene la película. Las disrupciones de la naturaleza son acalladas y condenadas con el argumento de la superioridad cultural, la cual da "mayor derecho para utilizar los espacios en beneficio propio" (Núñez 2013, 187). Así se avala la urgencia por poblar la selva y despojarla de su enigma. Las actividades extractivistas ayudan a conferirle ese necesario toque de progreso que, dentro del impulso de la modernidad, se requería para todo el suelo nacional.

Si se piensa en este contexto y en la lógica de "llenar" los espacios ante el riesgo que implica el "vacío", puede suponerse la importancia de los caminos rurales, por muy precarios que fueran, para la instalación y el abastecimiento de los campamentos chicleros. Para el avituallamiento de los hatos –indispensable para una subsistencia de varios meses sin contacto alguno con el exterior– había que pensar en cuestiones como las lluvias torrenciales que inundaban las brechas y los volvían inaccesibles.[25] Lo mismo, en relación con la temporada de sequía que los privaba del vital líquido, por lo que ningún campamento podía estar demasiado alejado de alguna aguada o cenote. Los riesgos de los trabajadores eran altos por la precariedad con que se vivía en los hatos chicleros y que se solían imputar directamente a la naturaleza: picaduras de víboras, insectos y mosquitos que significaban la muerte o enfermedades. En algunos casos, consecuencias crónicas a raíz de los males más comunes como el paludismo y la tifoidea.

Sin embargo, pocas veces se advertía sobre cómo los niveles mínimos en la calidad de vida de los trabajadores eran más

[25] Pérez Aguilar observa que este panorama explica el desarrollo de la aviación en el sureste mexicano (2014, 201-203). En rutas que no existen más y que se internaban en el corazón de la península, las avionetas sólo disponían de un muy limitado número de pistas de aterrizaje que también dependían de las condiciones climáticas y de suelo. Es decir, el acceso siguió siendo muy complicado, aun con la existencia del transporte aéreo.

imputables a las condiciones de los campamentos que a la selva en sí. Por ejemplo, debido a las limitaciones sobre dónde podía localizarse el lugar habitable para los chicleros (fuentes para obtener agua y vías de acceso para el envío de las marquetas de chicle), los jornaleros tenían que caminar un promedio de treinta kilómetros diarios, ida y vuelta, para ir de éste al lugar en donde estuviera el zapotal (el sitio en donde había grandes conjuntos de árboles de chicozapote). De estos larguísimos desplazamientos a pie, a veces arreando una mula, se infiere la cantidad de riesgos posibles, en temperaturas cercanas a los cuarenta grados centígrados. Uno eran las caídas de los árboles desde alturas de varios metros, cuando por equivocación tajaban las cuerdas que sostenían la lechuguilla que los soportaba. Los profundos cortes en las manos, los brazos y otras partes del cuerpo, provocados por sus propios machetes, solían infectarse. Así, el origen de tales percances eran las formas rudimentarias para subir y sostenerse en lo alto de los troncos y luego realizar toda una serie de procedimientos para recoger la resina. Las disputas entre el personal fue una de las causas de mayor mortalidad entre los chicleros; se mataban por una mujer, por deudas de juego o por cualquier otro motivo (Pérez 2014, 208). Los cadáveres eran enterrados a las afueras de los hatos, lo cual derivó en la expresión "caminos de cruces" a los senderos que los enlazaban con los campamentos centrales. Estos crímenes permanecían impunes, por lo que el halo de permisividad y de ser una tierra sin ley subsistió en la zona hasta mucho después de la segunda mitad del siglo XX.

Dos poblaciones yucatecas se mencionan en los diálogos porque de ahí provienen los rumores sobre el pasado de Luciano y así se ubica geográficamente el lugar del campamento chiclero: "Negro oyó decir en Chetumal que todo fue por muchacha bonita", informa King Edward. Y Abdo añade: "Una vez, yo le estaba contando que conozco en Mérida a una muchacha francesa que se llama 'Yoryet'. Y todo fue que lo dije y él su buso bálido y me dice muy juerte: 'Nunca jamás me pronuncies ese nombre para mí'".

En cambio, Campeche no aparece ni en el guion ni en el filme, a pesar de que fue la entidad que más resina produjo (Quintana Roo y Yucatán lo seguieron de cerca). Prácticamente todo su chicle fue material de exportación. Muy atrás quedaba lo generado por Veracruz, Tabasco y Chiapas, entidades que abastecían el consumo nacional.

Hay que considerar que, durante la Segunda Guerra Mundial, la goma de mascar era un artículo considerado casi de primera necesidad. Es interesante que este hecho histórico es obviado en *La selva de fuego* y sea otra la explicación sobre su ingente necesidad. Dice Mike: "Cuesta caro hacer el 'chewing-gum' para las mecanógrafas". La mención a un trabajo de oficina, propio de las urbes, contrasta con las técnicas rudimentarias y las peores prácticas extractivistas, cimentadas en el aniquilamiento de los bosques y la explotación de los chicleros.[26] Mike tal vez se refiere a las mecanógrafas de las películas de Hollywood, pues en la vida real, la proporción entre la demanda foránea y la local de chicle era de 95 y 5%, respectivamente.

Tales hechos ayudan a comprender aspectos de las puestas en escena y en cuadro de la película de Fernando de Fuentes como la presencia del Tuxpeño, que fueran muy pocos los personajes que no estuvieran involucrados en las actividades manuales esenciales como la recolecta y el cocido (para las cuales se requiere de una gran experiencia y pericia) y los numerosos diálogos que se refieren a la explotación chiclera. Uno de ellos es la presión por entregar el volumen comprometido, según señala Luciano: "Déjate de romanticismos, Mike. Aquí lo que hace falta son cuarenta mil kilos y hay que sacarlos" o la conciencia de que la mate-

[26] El extractivismo del oro verde, el henequén, tuvo consecuencias tal vez aún más dañinas que las de la tala de los bosques de chicozapote y maderas preciosas. Aunque los mercados del chicle y del henequén funcionaron según la demanda internacional, imponiendo sus precios y sus condiciones, el monocultivo de la fibra significó la práctica desaparición de otras unidades de producción que habían sido fomentadas durante la Colonia, es decir, de haciendas ganaderas, de azúcar y maiceras.

ria prima que han extraído del monte y transformado en el hato no les pertenece.[27] Hay una vigilancia extrema sobre ella por parte de Rufino y del jefe del campamento, Luciano. Se escuchan, en distintas ocasiones, expresiones como la siguiente, exclamada por el capataz: "el que le meta la uña al chicle de don Luciano, se muere...!" (Davison y De Fuentes 1945, 11-12). La defensa de la propiedad privada, vía la mercancía o la mujer, refrenda los ideales consagrados del capitalismo, en los meses posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Todo son habladurías sobre el pasado de Luciano. Apenas si se sabe de él, que ha decidido permanecer en la selva por culpa de una mujer y que proviene de "una buena familia" de la capital. En el guion literario se dice que ha matado a un hombre, dato eliminado en el filme, puesto que el personaje afirma que cuando se mata una vez, no se puede dejar de hacerlo. Se deja entrever que una mujer lo ha traicionado; que quizá se ha dedicado a la prostitución; tal vez se trate de la francesa Yoryet, mencionada por Abdo. Tal situación le añade peso a la lejanía de la región, a la cual se le agrega el aura del sitio en donde las almas atormentadas pueden perderse y cortar con su pasado.

Coyunturas como las anteriores forman parte del cronotopo que sustenta *La selva de fuego*. En él, el espacio "se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia" (Bajtin 1989, 238). La forma como es construido el cronotopo de la selva invita a leer de otra forma la puesta en escena, articulada mediante el diseño artístico, las acciones y sus personajes. Resalta cómo, en la presentación de una gran variedad de tipos

[27] En la película se decide cambiar la medida por quintales. Es curioso que Luciano hable de "dos mil quintales" que equivale a 200 mil kilos. Esta alteración del guion favoreció la verosimilitud de la película, al recurrir a términos propios de la jerga chiclera. La desmesura de la cantidad puede indicar un desconocimiento del continuista sobre las equivalencias. También podría señalar la importancia del campamento, ante tal volumen de producción, y en ese sentido, el peso del personaje de Luciano. Él estaría a cargo de un lugar relevante para las compañías extranjeras. Todo ello permite entender que se hable de él y los chicleros escuchen rumores sobre su vida, lo mismo en Mérida que en Chetumal.

humanos, diferenciados por su etnia y su lugar de origen, los mayas son ignorados, al decidir no integrarlos en la trama ni siquiera como trabajadores en su propio territorio. Ello arroja una imagen falseada de lo ocurrido en la extracción de la resina en las selvas peninsulares, pues más de la mitad de los chicleros eran mayas. Su conocimiento del territorio, de la flora y la fauna los convertía en una mano de obra muy apreciada.

Cierro este apartado resaltando cómo, a pesar de que el grupo antagónico se presenta como un ensamble cohesionado, se registra con claridad la intención de que algunos de sus miembros sean reconocibles en sus diferencias y que éstas estriben en su adscripción étnica y su estatus foráneo, en relación con la región yucateca. Asimismo, se exhiben características y comportamientos por completo vinculados a estereotipos que ya circulaban en el cine mexicano. A principios de la década de 1940 las xenofobias tendieron a disminuir e imperó un afán más conciliatorio, quizá como "respuesta a los llamados de 'unidad nacional'" (Pérez 2000, 141). *La selva de fuego*, tal vez sin el ánimo de atizar las animadversiones, despliega un rechazo normalizado hacia quienes considera ajenos al cuerpo nacional. Y, sin embargo, toda singularidad se esfuma, cuando se trata de poseer sexualmente a la mujer blanca, dado que el conjunto se mueve como un todo cegado por el deseo.

El filme invita a discernir cómo funciona la construcción de una narrativa basada en la otredad como receptáculo de temores socioculturales. El miedo lo producen no los orígenes de las personas en sí (chinos, libaneses, africanos o griegos), sino la posibilidad de que la región fuera heterogénea demográficamente. Aun cuando Quintana Roo existía como un territorio separado de Yucatán y Campeche, la película trata al área de manera indiferenciada desde la geografía. En ella, se manifiestan estrategias discursivas delineadas con fuerza. Si las "*boundaries are not located merely on the border area but everywhere in a society, in diverging social practices and discourses*" (Paasi 2000, 6), se entiende que los mecanismos de exclu-

sión y diferenciación que operaban en la región peninsular fueran similares a los de otras partes del suelo nacional.

Género y espacio: la feminización de la selva

El enfoque de una naturaleza que engulle cualquier intento por domesticarla o aniquilarla responde a un correlato muy explorado desde la década de 1920 por la llamada novela o literatura de la tierra. He mencionado que sus títulos más representativos pronto fueron solicitados para ser adaptados en el cine mexicano y su aceptación fue unánime: las de Rómulo Gallegos como *Doña Bárbara, Canaima* y *Cantaclaro*, y *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, son los ejemplos más destacados. Es inevitable relacionar la expoliación del caucho de esta última con la del chicle, en *La selva de fuego*. En ambas se ilustra el proceso de producción y las implicaciones entre quienes vivían meses en el corazón de la selva para surtir la creciente demanda de los recursos naturales de la primera mitad del siglo XX. Destaca, en las dos, el peso del contexto natural y el ir y venir de las pasiones. No pretendo ir más allá en las correspondencias, pero sí deseo apuntar cómo la popularidad de esas obras literarias alimentó las historias cinematográficas de la edad de oro. Mediz Bolio, lector atento y conocedor de los clásicos latinoamericanos, supo aprovechar tales paralelismos.

En este apartado me detengo en la figura femenina y, en especial, en el personaje interpretado por Dolores del Río, representada como una extensión de la naturaleza desde el apelativo "Estrella". El nombre como metáfora cobra sentido en el contexto de ese grupo de varones que no ha visto a una mujer en meses, pero resalta más aún desde un enfoque de la racialización de la trama. La mujer blanca es objeto del deseo de un colectivo que está dispuesto a violarla. Los varones blancos también la desean, pero echan mano de otras estrategias: la cortejan, intentan seducirla con las narrativas de su origen y su pasado. "Estrella" dialoga con el espacio predominante del filme, la selva, al

formar un par opuesto (cielo y tierra). Y otro similarmente antitético: su imagen sublime y celestial, en relación con su pasado (ella se sincera con Luciano y le cuenta que ha sido una mujer engañada y vendida; ha pasado de un comprador a otro); lo sublime y su hipersexualización.

Propongo también leer a Estrella, como el territorio a conquistar en aras de certificar la virilidad del ensamble, en un espacio normado por la homosocialidad (ver Figura 2.3), y abundar en dos líneas sugerentes para leer *La selva de fuego*: la del cuerpo femenino como alegoría de la nación (Donapetry 2006) y la feminización de la geografía (Kolodny 1975). Ambas perspectivas permiten pensar en las estrategias colonizadoras que justifican la fuerza masculina y sustentan un discurso de poder sobre la posesión de la tierra. La caracterización femenina del territorio legitima, igualmente, las intervenciones sobre él, al metaforizarlo como un cuerpo dominado (Núñez 2016, 185).

Figura 2.3. El cuerpo femenino, alegoría de la nación. El cuerpo blanco es deseado y está en disputa. (Agrasánchez Film Archive).

El paisaje que rodea al campamento es abrumador: tupido, desorientador. Lo primero que sabemos de él es que Conejo ya contrajo paludismo. Y en el siguiente corte, la voz de King Edward exclamando: "Calor...! Calor...! Nubes...! Lluvia...!" (Davison y De Fuentes 1945, 1-2). La península yucateca es construida como un espacio salvajemente natural, en oposición a la manera como era representada en la cinematografía la ciudad de México: moderna y civilizada. Si "Mirar mujeres y territorio permite [...] evidenciar una lógica asociada de subordinación" (Núñez 2013, 190), *La selva de fuego* invita a pensar la región no desde el estatismo y el silencio de las zonas arqueológicas como en *La noche de los mayas* o en *Deseada*, ni desde la contemplación placentera de los cultivos, las colinas y los pequeños pueblos desde lo alto, como ocurre en las comedias rancheras. Quien mira, en la película de Fuentes, siempre tiene una actitud vigilante y aprehensiva. Es el talante de quien teme al caos y a lo desconocido, pero que, al mismo tiempo, no está conforme con el orden impuesto por la civilización. Rufino lo condensa en su resolución: "yo voy por la mujer... Y ultimadamente también por vengarme del patrón que me ha explotado..." (Davison y De Fuentes 1945, 54).

Los personajes, antes de la llegada de Estrella, están pendientes sobre cómo cuidarse de los peligros de la naturaleza o son víctimas de una lujuria acrecentada por meses de abstinencia sexual. Sólo Luciano, "siendo tan hombre como el que más" y de quien se afirma "es el patrón, es muy macho" (De Fuentes y Davison 1945, 17), parecería exento de cualquier padecer que la jungla pudiera infligirle (ver Figura 2.4). El educado Mike está seguro de que no podrá permanecer ahí, más allá de una temporada. Para agravar la situación, a diferencia de otros campamentos, está prohibida la presencia de mujeres. Ni siquiera se toleran sus imágenes. De aquí que comerciar con estampitas pornográficas es parte de un mercado negro y de un comportamiento determinante para la homosocialidad de los chicleros de esta película (ver Figura 2.5).

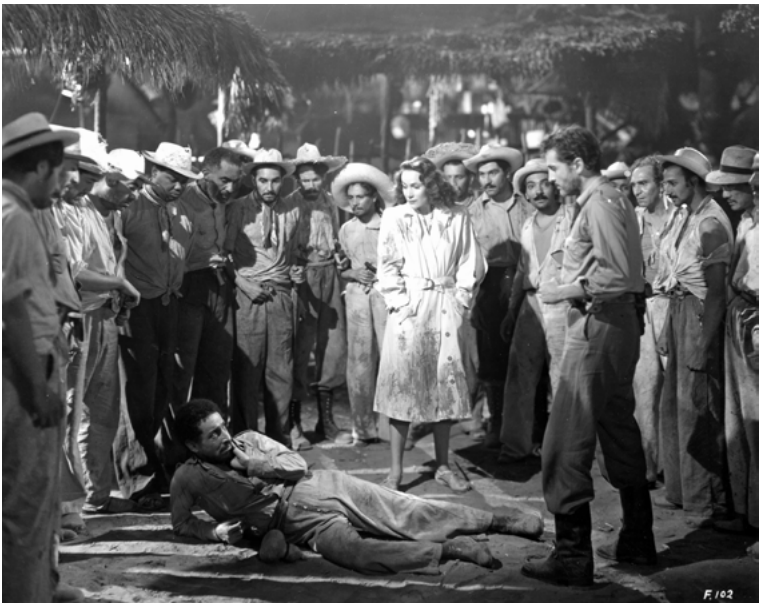

Figura 2.4. El protagonista, un hombre blanco de la capital, es "hombre como el que más". Nadie duda, en ese campamento de hombres solos, que "el patrón, es muy macho". (Agrasánchez Film Archive).

Las escenas que abren la película marcan los dos únicos grandes espacios de la puesta en cuadro de todo el filme: la selva y el hato chiclero. Si bien es cierto que se evocan en los diálogos de los informantes dos ciudades de la península, la capital mexicana o países como Belice, la diégesis fílmica se desarrolla nada más en ese par de lugares. Y es mínimo lo que se menciona de dichos sitios: prostíbulos, deudas, desfalcos, decepciones amorosas o familiares. El campamento parecería un buen lugar para purgar las faltas y, lo que lo circunda, *La selva de fuego* es el infierno por el que hay que transitar. El campamento se presenta rodeado de naturaleza y sus precarias construcciones son múltiples: la cocina, el almacén, la oficina, los dormitorios, la enfermería, el corral. Todas ellas, en una suerte de semicírculo, fotografiado en planos generales, que arroja la idea de que se ha intentado sustentar un espacio cerrado

en el que la civilización le opone cierta resistencia a la imponente selva. No obstante, se trata de jacales de palmas que, si bien poseen puertas, casi permiten que se vea a través de los delgados palos que los sostienen. Es decir, parece inútil el esfuerzo por separar el sitio de los hombres de la fauna y la flora circundantes.

Figura 2.5. Abdo y sus tarjetas postales. "Rostros encendidos" y "gritos casi salvajes", ante las imágenes de mujeres desnudas. Es la antesala de la llegada de Estrella. (Colección Fotografía Histórica Nacional, propiedad de la Cineteca Nacional. Cortesía de Diana International Films S. A.).

La estructura de palos reunidos favorece la circulación de aire, en ese clima extremo. Sin embargo, al no estar sellados entre sí, permite una doble configuración que es aprovechada por la puesta en cuadro. Por un lado, he mencionado cómo la iluminación diseñada por Martínez Solares transforma el almacén y la cabaña de Luciano en espacios similares a las cárceles, con los barrotes proyectados sobre los personajes. Afianza la idea de que la natu-

raleza abruma a los individuos y reduce al mínimo los espacios que le han ganado al entorno. Me remito a la escena en la que Pascal, Machetillo, el Tuxpeño, Abdo, King Edward, "agazapados o tumbados en el suelo mirando por las hendiduras de las cañas hacia el interior del almacén", intentan ver a Estrella. Al escuchar que se acerca Luciano, "Todos rápidos y silenciosos como sabandijas se escurren y desaparecen" (Davison y De Fuentes 1945, 33-34). Los trabajadores son comparados con alimañas que intentan ingresar al lugar en donde se encuentra la mujer. El efecto es similar: la selva con su fauna se cierne sobre los reductos levantados por la fuerza viril.

En las imposiciones de Luciano y las reacciones del resto de los personajes se manifiesta la necesidad compulsiva por un cuerpo femenino. Esto alienta la añeja idea de que la falta de relaciones sexuales detona locura y agresividad irrefrenable. El nivel de animalidad se explicita una y otra vez en las acciones y los diálogos. Baltazar expresa: "Yo busco mi comida entre los árboles, como los monos. Aquí un hombre es poco más que un mono y a veces mucho menos" (Davison y De Fuentes 1945, 4). Y cuando Estrella mata a quien la iba a violar, Luciano procura consolarla diciendo: "Hágase de cuenta que era un perro rabioso. No valía más" (Davison y De Fuentes 1945, 14). Él mismo le recuerda que la selva "es un lugar de hombres bárbaros y no de sentimentales ridículos" (Davison y De Fuentes 1945, 16). La aparición de Estrella provoca en los chicleros una picazón en la sangre, insomnio y, al final, un motín en el que mueren muchos de ellos. Pero también ella, en las primeras escenas, es desplegada en su cercanía a esa misma animalidad: antes de ser vista, se escuchan sus gritos que son confundidos con los de una chachalaca y un coyote. Y, después, se abunda en su carácter de objeto de consumo como ocurrió con el personaje de Lol en *La noche de los mayas*, según se expuso en el capítulo previo.

La puesta en cuadro invita a apreciar el tamaño de un árbol, pues la primera toma, filmada en exteriores, opta por un ángulo con-

trapicado que agudiza su gran altura. De él desciende el Conejo, quien ha abierto surcos profundos en los chicozapotes para que de ellos mane su resina. Hay en el conjunto de acciones de esas rápidas escenas algo que va más allá del proceso descriptivo de cómo se obtenía el chicle. La sexualización está presente en la abertura, la mella, la penetración de la selva y las cortezas de los árboles y en el acto de hendirlos. Lo domesticación del entorno es proporcional a su resistencia, y su repetición se encamina a naturalizar la necesidad de ejercer un poder sobre la selva. Por su parte, Estrella aparece en escena forcejeando entre el Mulato, Machetillo y el Mil Amores, gritando, pidiendo ayuda y evitando que la toquen. El grupo de personajes la va cercando "formando un corro silencioso y mirando a Estrella como animal raro". El Mulato describe así su captura: "fuimos al mar y pescamos esta mojarrita… Está buena, verdad?" (Davison y De Fuentes 1945, 19). Mujer y chicleros de etnias diversas son adscritos al polo de la naturaleza irracional, cuya posesión más preciada es el propio cuerpo que, según dicen, vale muy poco o nada.

La introducción de Estrella a la diégesis fílmica responde a la intención de que el personaje femenino sea entendido, en lo fundamental, como un cuerpo, un objeto deseado. Para ello, las decisiones de las puestas en escena y en cuadro cobran especial sentido. Metafóricamente, en Estrella existiría el mismo poder regenerativo de la selva, cuyos recursos se antojan ilimitados y por lo cual puede explotarse de forma económica hasta el cansancio. Piénsese, en concreto, en los chicozapotes que son sajados para extraer de ellos el chicle y, después de cierto tiempo, al cicatrizar vuelven a producir la valiosa resina. Se omite cualquier alusión a la maternidad, con el propósito de subrayar la sexualización del cuerpo femenino.

No obstante, hay un gran cuidado en el manejo de los informantes y los indicios de la puesta en escena para que la mujer no comunique lujuria ni se presente como una devora hombres. Su cuerpo, sus movimientos y sus expresiones no se relacionan,

en lo absoluto, con los imaginarios sobre las prostitutas y menos con los estereotipos de la corporalidad caribeña. El dominio sobre sí misma es tal que calla el ámbito de su experiencia sexual y, en cambio, se extiende sobre cuestiones como su seguridad personal o su desenvolvimiento en un contexto desconocido y amenazante. Ni en las expresiones ni en los gestos de la mujer hay huella del cansancio de la larga caminata que realizó a empellones. Tampoco son visibles las marcas de la angustia o el máximo estrés por las situaciones límite recientemente experimentadas: el naufragio, el asesinato del marinero que la cuidaba, el secuestro del que está siendo objeto. En su rostro, dice el guion, sólo hay azoro, al verse rodeada por todos esos hombres.

Fuera de toda lógica, el personaje se presenta, deslumbrante, para cenar con Mike y Luciano: "Va vestida con un traje de playa muy ceñido que acentúa sus formas, lleva los hombros desnudos. Se ha peinado, pintado y arreglado" (Davison y De Fuentes 1945, 26). La forma como fue llevada al campamento, como ha sido disputada por el Mulato y cortejada de manera abierta por Mike, quien deletrea su nombre "transportado", no parece ni alertarla ni provocar mella en su ánimo. En la secuencia final, cuando intenta huir con Chan y Luciano, el ruedo de la falda ha sido enfangado por el equipo de producción para dar ciertos toques de verosimilitud sobre lo que implica correr en la selva, en plena temporada de lluvias. La blusa permanece impoluta, sin embargo.

La actitud de Dolores del Río en *La selva de fuego* revela cuán consciente se encuentra de estar representando un papel: "Los gestos son sobrios y la mirada serena, muchas veces dirigida hacia afuera del cuadro, a un proyecto sublime que rebasa el propio marco, aun cuando, paradójicamente, incluye al espectador" (Tuñón 2013, 49). Del Río controla el cuerpo, los gestos, las emociones, el vestuario, en lo que Tuñón designa como "la economía afectiva" típica de la civilización; "en consecuencia, al ser representada de esta manera la nación remite a los conceptos de control y estabilidad" (2013, 49) (ver Figura 2.6). La iden-

Figura 2.6. Estrella, un cuerpo deseado y en control. El artificio del fango en el ruedo de la falda no llega a la impoluta blusa de Dolores del Río. Fernando de Fuentes (a la derecha) supervisa los preparativos para la toma de cierre del filme. Logra distinguirse el perfil dubitativo de Arturo de Córdova. (Colección Archivo Casasola, Fototeca Nacional, INAH).

tificación hacia Estrella, por lo tanto, ocurre no por haber sido engañada, raptada, prostituida, comercializada, sino porque con su pose está del lado del orden civilizatorio representado por Luciano. La selva desmesurada y sus pasiones se consumen a sí mismas, como los hombres enfrentados en el campamento chiclero.

Todo ello es una forma de deshumanizar tanto a la única mujer del filme como a los chicleros que mueren por docenas, porque siempre habrá quien los sustituya. El texto fílmico organiza los elementos, pero no alcanza a integrar una lectura crítica a los presupuestos patriarcales porque sobre ellos se levanta la historia: una mujer es la responsable de que Luciano se aísle tres

años; las únicas aludidas por los demás son prostitutas, desleales y traicioneras. Sin importar la distancia, siguen causando daño entre los varones de la chiclería. Todo ello puede ser ilustrado en el episodio en el que Luis está dispuesto a recuperar una fotografía que le ha arrebatado el Tuxpeño, a tajos, puñales en mano. Se trata de "una muchacha bastante bonita, de la clase media" que es la "culpable" de que el joven se haya enrolado en las labores del chicle. La pregunta de Luciano es: "¿No te atreviste a matarla?". Y le ordena romper el retrato porque "Mientras lo tengas no serás hombre, ni trabajarás a gusto".

Es transparente la relación de poder planteada en la película, en la que los vínculos afectivos sólo pueden existir en función de dominados y dominantes. En el caso de las mujeres, hay que borrar cualquier atisbo de su ascendencia sobre los hombres, puesto que les restan virilidad. Frente a la posibilidad de que las mujeres fueran las opresoras, se justifica la violencia que se ejerce sobre ellas, al grado de considerar seriamente en matarlas. Este sistema de pensamiento descansa en el binarismo de una época en la que no se había concedido el voto al colectivo femenino (ocurriría en 1953) y las jóvenes "decentes" sólo podían salir del hogar trabajando en el negocio familiar, como profesoras o secretarias (según ilustraría Alejandro Galindo años más tarde, en *Una familia de tantas* [1949]).

Al mismo tiempo, esta visión contrasta con los discursos oficiales sobre el papel de las mujeres modernas, los cuales desaparecen en el cine mexicano. En su lugar, se reiteran las posiciones decimonónicas del ángel del hogar o la callejera. La edad dorada "lejos de celebrar la entrada de las mujeres al espacio laboral y de garantizar su rol en la modernidad como trabajadora, refuerza los modelos familiares en los que prevalece el orden patriarcal y redirige a la mujer hacia su rol estricto de esposa y madre" (Velázquez-Zvierkova 2017, 234-235). En *La selva de fuego*, este papel no existe y resalta, en su lugar, que la autonomía femenina lastima a los varones al rechazarlos o engañarlos. O bien, que

quienes desafían su lugar en el hogar terminan vendiéndose al mejor postor.

El impacto de la Segunda Guerra Mundial en el reacomodo de la fuerza laboral se tradujo en una enorme presión para el patriarcado mexicano, pues una vez terminado el conflicto ya no podía seguir justificando la entrada masiva de las mujeres a la esfera pública. *La selva de fuego* obvia todo ese contexto, en pleno 1945, y si lo saca a colación es para seguir culpándolas de la situación que experimentan los hombres en el campamento chiclero. La mercancía, "el chewing-gum", es para las secretarías, dice Mike en un diálogo ya citado. Pero ese mundo, el de quienes consumen el chicle, las oficinas y el de las mujeres que trabajan está muy lejos de la selva. Y así lo plantea la puesta en escena: no hay ninguna huella de modernidad en la chiclería: todo es manual, no hay energía eléctrica ni radiocomunicación alguna. Es decir, el paisaje natural y cultural propuesto es más cercano al del tiempo de la colonia que al de la modernidad. De aquí que las mujeres no tengan un lugar, que la disputa por el territorio y los bienes sea una cuestión de hombres y que la geografía sea feminizada.

Por otro lado, la aceptación de la fragilidad de los seres humanos (y el sometimiento total a la lujuria exacerbada por Estrella) es consustancial a la película de Fernando de Fuentes. Conejo es sólo un enfermo más; tres han muerto por mordidas de nauyacas; la lluvia incesante, necesaria para el crecimiento de los chicozapotes, convierte en intransitables los caminos. Es decir, lo que nutre a la jungla, lastima a las personas. Pero los riesgos no provienen tan sólo de la fuerza brutal de la naturaleza sino también de los hombres, cuando son invadidos por la irracionalidad: siempre alguien termina sus días traspasado por el machete de un contrincante en los juegos de cartas, por deudas o por celos (reales o imaginarios).

Tal panorama invita a preguntarse cuáles son las opciones de supervivencia de Estrella, cuando sujetos mucho más curtidos

que ella han fracasado en el intento de salir ilesos de la selva. Sobre todo después de mostrar la debilidad de los varones en ese contexto, es imperante que el personaje femenino sea mostrado en su faceta de inseguridad y falibilidad. En el filme, la lejanía del campamento influye en la improbable huida de la mujer, al desconocer qué ruta tomar, cómo lidiar con las vicisitudes del trayecto y sin aliado alguno para escapar. Tal vez para el espectador contemporáneo sea difícil imaginar que, aún a mediados del siglo XX, no existieran siquiera brechas y que las representaciones sobre la espesura de la selva coincidían con las de esa zona del país. Las veredas existentes prácticamente sólo eran transitadas por los indios que salían de sus comunidades, por causas de fuerza mayor (Pérez 2014, 200).[28]

Tales circunstancias operan de manera idónea para fragilizar a un personaje que no se ha derrumbado ante un pasado en el que ha sido víctima de la trata de mujeres, en algún punto del Caribe. En repetidas ocasiones, el valor de Estrella o sus habilidades se ven minadas en esta historia. No sabe cómo disparar y el personaje de Arturo de Córdova le muestra cómo defenderse. Cuando quiere escapar, Rufino la intenta violar. Al huir, después de ser salvada por Luciano y cuando "apenas ha dado unos cuantos pasos se tropieza y lanza un grito al herirse los pies desnudos contra los guijarros". Luciano tiene que abrazarla y correr con ella en los brazos. Esto mismo se repite en los últimos momentos del filme, por lo cual son emboscados por Rufino y éste alcanza a disparar. Vulnerar, física e intelectualmente a Estrella redunda en el empoderamiento de Luciano, quien crece y se robustece ante ella, el grupo de chicle-

[28] Por ejemplo, si se deseaba llegar a Mérida era necesario desplazarse a Chetumal, de ahí ir en carretera a Peto, trayecto de muchas y accidentadas horas (esta vía apenas comenzó a ser construida en la deácada de 1940) para llegar al centro de la península. En Peto, la compañía Wrigley acopiaba las marquetas (el otro punto era Chan Santa Cruz) y de ahí se llevaba en barco a Cozumel o a otro punto de la costa: Vigía Chico. De este punto salía el tren que se dirigía a Mérida. Hasta muy entrado el siglo XX, el principal medio para trasladarse entre pueblo y pueblo era a caballo y en mulas. Dadas las distancias y las condiciones de las brechas y el clima, esto significaba largas horas de viaje.

ros y, sobre todo, ante el público espectador. En esa línea, se afirma un sistema patriarcal sostenido por sus múltiples intersecciones: las categorías sexuales, de racialización y clase social.

Podría pensarse que la relación entre sociedad y sexualidad en Yucatán pasa a un segundo plano en la película y, en su lugar, se privilegia una visión del centro del país. He afirmado que se elimina cualquier figura que relacione a la élite yucateca con la explotación, comercio y exportación de los recursos naturales de la selva del sureste. El intermediario, en todo caso, sería Luciano, quien ha llegado del centro del país. Empero, hay subtextos vinculados con el abuso y la permisividad sexual que corrían, paralelamente, a la exaltación de la monogamia, la fidelidad femenina y el control sobre los cuerpos de las mujeres como transmisoras de linaje y herencia económica. Mediz Bolio conoce bien el funcionamiento de las haciendas. No se pierda de vista que su familia y sus amistades provenían de las principales familias de terratenientes o estaban muy vinculados con ellas. Y también sabe de los entresijos de las relaciones entre los patrones, los peones y quienes habitan en las haciendas y sus alrededores.

En las primeras décadas del siglo XX se seguía practicando el derecho de pernada y el propietario y sus hijos, en esas unidades de producción en el campo yucateco, violaban a las mujeres mayas. Eran prácticas que demostraban "proeza sexual y superioridad racial" (Duarte 2018, 53) y enviaban señales a los hombres mayas sobre su propia feminización como grupo. Al arrebatar el honor de hijas y esposas, se desplegaba la dominación sobre sus cuerpos y sus voluntades.[29] Dentro de las ten-

[29] Debo señalar también cómo esta práctica derivó en formas de resistencia para el pueblo maya, a través de la sexualidad como instrumento de negociación. Si bien los abusos sexuales reiteraron el dominio y la posesión del hacendado hacia sus subordinadas y sus peones, también transparentó la existencia de un deseo sexual hacia estos cuerpos. Y aunque esa relación de poder favorecía, por muchos motivos, a quien por su origen, color de piel y economía prevalecía en la consideración social, las mujeres racializadas trataban de transformar el intercambio sexual en un mecanismo de resistencia. Por ejemplo, intentaban lograr algún tipo de ascendencia sobre el patrón, con el propósito de mejorar

siones derivadas por la Guerra de Castas, la persistencia de esa costumbre reiteraba simbólicamente quién tenía el poder.

En este marco, ¿cómo interactúa la película dirigida por De Fuentes? En *La selva de fuego* es claro que el Mulato asume que la mujer es suya, por haberla secuestrado. Luciano aduce que a él no le importa el destino de Estrella como persona, sino que las reglas impuestas se obedezcan: "Ya sabes que aquí no entran mujeres", le reitera. Mike intercede y logra que ella pueda pasar la noche. Le recuerda: "¿Cómo quieres que se vaya? Las veredas están inundadas... y de noche... sola en el monte... ¡la estás mandando a la muerte!" (Davison y De Fuentes 1945, 21). Al ceder, Luciano reitera su condición de hombre de razón, cuya conciencia sobre el valor de algunas vidas humanas todavía no se ha apagado del todo. No obstante, le reiterará a Mike: "la defendí para evitar desórdenes... Por nada más, ¿lo oyes? Por nada más" (Davison y De Fuentes 1945, 49).

Entre burlas y verás, Rufino le espeta al Mulato: "Conque la trajiste para ti, ¿eh? Ja, ja, ja.... La mera verdad nunca había visto a ninguno quitar una vieja con más limpieza... ja, ja, ja... se te olvidó el patrón" (Davison y De Fuentes 1945, 21). Es decir, en el campamento, se entiende la circulación de la mujer como un objeto que poseerá quien tenga más poder. A pesar del tamaño y la fuerza del Mulato, éste reconoce: "Está bueno, patrón, está bueno... por ahora usted es el patrón... usted las puede... pero ya veremos" (Davison y De Fuentes 1945, 22). La autoridad para el grupo es Luciano, sin embargo, su inferioridad numérica es evidente. Esto explica la relevancia de dibujar a los chicleros como seres que son arrastrados por sus vicios y sus pasiones con facilidad ("la falta de razón los debilita", asegura Luciano), pues ello permite que a través de su inteligencia y del conocimiento de la gente que lo rodea, este personaje sobreviva al motín.

su situación personal o la de sus familias. El artículo de Duarte Aké proporciona referencias documentales sobre el tema (2018: 41-61).

Figura 2.7. La mujer como la selva, territorios que deben ser domesticados. (Colección Fotografía Histórica Nacional, propiedad de la Cineteca Nacional. Cortesía de Diana International Films S. A.).

Asimismo, la ascendencia de Luciano lo impele a proteger a la mujer blanca, a quien reconoce como parte del grupo ajeno a la selva. A fin de cuentas, quiere retenerla para él. Permitir que Estrella fuera violada por cualquiera de los hombres del campamento o que fuera abusada sexualmente en masa cruzaría las fronteras etnosexuales que están "vigiladas, supervisadas, monitoreadas, reguladas y restringidas" (Nagel citado en Duarte 2018, 49). De aquí que, por ambos motivos –poder social y racial–, Luciano continúa fungiendo como la autoridad máxima en el campamento y extiende sus atribuciones, más allá de lo que marca su oficio. Para ello, se apoya en el cumplimiento de las normas impuestas, como si no hubiera ocurrido nada excepcional esa tarde: "¡Por qué no se van a dormir...! ¿Es que mañana no hay que trabajar...? ¡Vamos! ¡A las hamacas! Hay

que madrugarle a las lluvias" (Davison y De Fuentes 1945, 24). El mensaje enviado a los espectadores es claro: el horror no radica en el intercambio sexual entre Estrella y alguien que no es legalmente su pareja, sino que eso ocurra entre una mujer blanca y cualquier hombre del campamento (ver Figura 2.3). De aquí la relevancia de las particularidades étnicas y racializadas de los miembros del grupo, explicitadas en el guion.

En este punto, también amerita señalar la fragmentación de Estrella como persona para reducirla a alguien que ha tomado malas decisiones en el pasado y las repite en el presente: camina con tacones en la selva, se viste de forma inadecuada, se escapa exponiendo a quienes la protegen. El cuerpo como moneda de cambio es el principal valor con el que Estrella comercia y así se auto percibe hasta el último momento, al ofrecerse a Rufino para salvar la vida de Luciano. Cuando éste le recrimina, ella contesta: "Soy libre, y me vendo a quien quiera…". El guion y sus diálogos señalan con gran claridad el efecto que esta mujer/cuerpo desencadena en quienes la ven: Mike se queda sin habla, luego balbucea, "la recorre con la vista de arriba abajo", la contempla alelado, se siente confundido, "traga saliva". Los chicleros "devoran a la mujer con la mirada. Están inmóviles. No se produce en ellos ningún movimiento, salvo que los ojos se les agrandan" (Davison y De Fuentes 1945, 27). Estrella es, por lo tanto, una materialidad destinada a ser mirada y, después, engullida –como la mojarrita con la que la compara el Mulato–. Sin embargo, al vestirse como si fuera a un restaurante, sentarse a la mesa, cenar un "pollito muy bueno" preparado especialmente por Juan Li y exigir buenos modales de Luciano proyecta una imagen de mujer urbana y con características que la apartan de la turba que desea poseerla. Tanto la apariencia como esos rasgos de ciudad se convierten en un pasaporte para desplazarse del espacio exterior (la costa, la selva, el patio del campamento) a espacios interiores en los que prevalece el orden de la compañía exportadora (el del almacén y la cabaña de Luciano). Es decir, transita del polo de los

sujetos racializados al de los blancos de la ciudad como Luciano y Mike. Por encima de su condición femenina, predomina el blanqueamiento. De aquí que, de forma espacial se marca la división entre "nosotros" y "los otros".

En el desequilibrio numérico de quiénes pertenecen al polo del "nosotros" es significativo quiénes son las personas que sobreviven. Se trata de Luciano y Chan May, quienes, en la toma de cierre del filme, se internan en la maleza. En la última intervención de Estrella, agonizante, se escucha: "No te dejo Luciano. Me quedo aquí contigo en la selva, en tu selva". El adjetivo "tu" deja bien asentada la autoridad del hombre sobre el entorno y, quizás, sobre su posesión. Sólo la incondicionalidad del niño le permite entrar a esa esfera del "nosotros",[30] de la cual la misma Estrella no está muy segura de pertenecer. "Es mejor... Allá no hubiéramos podido ser dichosos", explica. El pasado de Estrella es incompatible con la rígida moral del protagonista masculino y del mundo de la capital del cual proviene. El hombre blanco, sus reglas y su racionalidad prevalecen en el espacio de la selva del sureste como una imperiosa necesidad frente a la barbarie que invade a las etnias racializadas de la película.

Para cerrar este apartado deseo llamar la atención sobre el personaje de Chan May, al que, de forma cariñosa, Luciano llama Venadito. Según he apuntado, es el único sujeto explícitamente maya, a pesar del peso histórico de ese enclave territorial en la Guerra de Castas y la evidente demografía indígena del lugar, en

[30] La relación de Luciano y Chan se asemeja a la entablada entre los propietarios de las haciendas y los peones acasillados. Es decir, "Aquellos trabajadores y sus familias que recibían viviendas de parte del hacendado dentro de su propiedad y que aceptaban someterse a las reglas que él imponía" (Baños 1993, 172). En esa sumisión "había un proceso de consentimiento en su explotación porque se hacían ilusiones de que el pacto era un intercambio de servicios con sus amos, que comprometía su trabajo, su lealtad, sus personas mismas" (Peniche 1999, 18). Por lo tanto, en la Guerra de Castas muchos peones acasillados lucharon al lado de sus patrones, pues había una autoapreciación y una certidumbre por parte de éstos que "estaban más cerca de los españoles que de los 'indios'" (Barabas 1979, 125).

el momento de la filmación. María Helena Rueda, en su análisis sobre los textos de Euclides da Cunha sobre la Amazonía, señala que: "En primer lugar el autor no le otorga un papel en este proceso a los pobladores que ya estaban en la zona antes de que llegaran los emigrantes, los indígenas, para quienes la vida en la región no tenía ninguna connotación de destierro o muerte" (2003, 36). Y es interesante que prevalezca justo la misma perspectiva discursiva en *La selva de fuego*. La población maya es ignorada en su conjunto, por lo que la inclusión de Chan May se reviste de singular atractivo para su análisis. Y para el colectivo del hato, la región entraña, en efecto, destierro (voluntario por razones amorosas; legal por cuentas pendientes con la justicia) o muerte, según los numerosos fallecimientos y enfermedades ocurridos en el filme. Casi medio siglo después de la publicación de *Los Sertones* (1902), de Da Cunha, continúa formulándose la selva como el lugar de lo primitivo y en el que el espacio cobra vida, arrebatándosela a quienes entran en ella. Pero, sobre todo, privilegiando la lucha del ser humano en contra de la naturaleza y pasando por alto, así, los sistemas de explotación experimentados por todos los personajes (Rueda 2003, 35).

Hay una mirada de extrema simpatía hacia este niño maya que es por completo leal al jefe del campamento; posee una sabiduría que podría creerse que proviene de sus ancestros y que es configurado como un "buen salvaje", al estilo del Mowgli, de Rudyard Kipling. Como King Edward, el niño anda descamisado y sin zapatos, en una ratificación de la visualidad hegemónica que legitima un orden discursivo (León 2005, 99). Es decir, mediante estas imágenes cinematográficas, el afrodescendiente y el maya exhiben el torso desnudo y, casi a la mitad del siglo XX, remiten a los espectadores a conocidas estampas de la Colonia, como si el tiempo no hubiera transcurrido. Detrás de ellas late el proyecto de la política indigenista como tarea inconclusa y urgente al igual que la visión de fragmentos territoriales ajenos al anhelado impulso progresista del sexenio de Manuel Ávila Camacho.

A diferencia de Estrella, quien está fuera de su hábitat, Chan May camina y corre por el monte sin ningún cuidado, como un pequeño animal salvaje. El niño trabaja dócil y servil: "Venadito se arrodilla a los pies de Luciano y empieza a desamarrarle las botas" (Davison y De Fuentes 1945, 12). Mediante las narraciones de Mediz Bolio y de otros escritores yucatecos de la época,[31] cierto segmento del público tenía alguna vaga idea del trabajo de los niños y las niñas mayas en las haciendas. Tanto en "Mi amigo Bel Xool", de Mediz Bolio, o en *Canek*, de Ermilo Abreu Gómez, su tarea era facilitar la vida de otros infantes como ellos, hijos o parientes de los hacendados. Cuando alcanzaban cierta edad, se incorporaban como peones de las haciendas. La relación que Mediz Bolio concibe entre Luciano y Chan May es similar a la que este intelectual conocía muy bien. El hacendado era visto como un tutor o padre de familia por sus sirvientes, pues el vínculo se establecía en el proceso productivo y, sobre todo, en el reproductivo. Era su responsabilidad la moralidad de la sociedad a su cargo: desde "corregir" a los hijos menores de los trabajadores hasta obligar a las mujeres a regresar a su hogar (Peniche 1999, 19-28).[32] Tales son las atribuciones de autoridad moral conferidas al jefe del campamento, quien ha dispuesto que las mujeres no entren al lugar porque son unas traidoras; que Estrella puede pasar la noche resguardada porque no va a permitir disturbios en sus dominios, o que Chan May duerma en la misma habitación de ellos para evitar habladurías.

[31] Aunque no es exactamente su sirviente, Canek es el compañero de Guy, en la obra más conocida de Ermilo Abreu Gómez, *Canek* (1940). Guy es "sobrino del dueño de la hacienda y nadie lo quiere. Parece tonto". El niño maya Canek le hace compañía a Guy, quien ha vivido un mes en soledad en la casa grande, asienta la narración (Abreu 1978, 8).

[32] Las decisiones del patrón abarcaban el casamiento, a quiénes emparejaban y cuándo era oportuno. La mujer pasaba a servir a la hacienda y el varón recibía un pago para la dote que se contabilizaba en su *nohoch* cuenta (préstamos grandes o financiamiento que era convertido en deuda para el peón). Aseguraba, de esa manera, fuerza productiva a través de mecanismos de reproducción muy controlados (Peniche 1999, 28-33).

En *La selva de fuego*, Chan May es un paje o recadero a las órdenes de Luciano. Éste le chasquea los dedos y el niño obedece enseguida. Sigue al jefe a donde quiera y cuando entran a la oficina, "se retira a un rincón del cuarto, sentándose en cuclillas en el suelo". La primera noche, Chan duerme "tumbado en el suelo, en un rincón del cuarto". Estrella cuenta a Luciano su pasado, cómo fue engañada siendo "casi una niña", cómo era transportada en el barco que naufragó antes de llegar "a Jamaica para venderme a otro hombre". Los dos dan a conocer cómo han sido las selvas de sus vidas y se olvidan por completo de la presencia de Chan.

En la escena anterior, Chan May es invisibilizado por múltiples causas: su edad, su condición social de sirviente y su origen maya. Aunque Luciano lo trata con deferencia, cambia el tono de la voz cuando habla con él y es al único al que le confía sus sentimientos de manera cifrada, es decir, nunca deja de ser un "otro": "Un venadito no pregunta esas cosas... Chan May, tú eres un venadito que nació en el monte... sabes lo que yo no sé ¡y ojalá que nunca aprendas lo que yo aprendí...!" (Davison y De Fuentes 1945, 14). Ante la sugerencia de huir de noche por la selva, Luciano le explica a Estrella que es posible porque: "Chan May nos guiará... El monte es su casa, conoce todas las veredas, ¿verdad Venadito?" (Davison y De Fuentes 1945, 76). Estos saberes lo diferencian de Estrella, cuya torpeza para orientarse en la espesura ha traído toda suerte de contratiempos, y del propio jefe, quien confía en que Chan los llevará hasta el hato más cercano. En la administración de la figura del indígena, *La selva de fuego* privilegia el sitio de pertenencia y le atribuye al niño la incapacidad de considerar siquiera su inserción en otra territorialidad. Ante la pregunta de si seguiría a Luciano a otros lugares, dice: "Chan May no puede irse contigo... Porque Chan May es del monte, amo Luz" (Davison y De Fuentes 1945, 62).[33] Por lo tanto, a través de este personaje (en su desnudez, en

[33] Nótese la ausencia de un "yo": el niño habla de sí mismo en tercera persona. Conservar literalmente la traducción de la gramática maya fue una decisión pertinente para el sentido general de la película. Así se marcaba una diferen-

su manera de hablar, en un saber basado en el conocimiento de la geografía y la naturaleza, en su negativa a salir de su entorno), "las imágenes del indio son producidas como todo aquello que no es el hombre moderno" (León 2005, 95).

En forma similar a como el protagonista de "Mi amigo Bel Xool" le suplica a su papá que, entre los bienes de la hacienda, quiere llevarse consigo al pequeño maya a la ciudad, Luciano le pregunta a Chan: "¿No te irías conmigo a ver otros lugares, a donde puedas conocer muchas cosas?". En esta interrogante hay varias implicaciones. Las más claras son que el niño conoce poco y que en el sitio en el que están no hay mucho que ver. La aseveración del personaje de Arturo de Córdova prioriza al centro y a su lugar de origen, la capital, por encima de la selva en donde habría pocas cosas para conocer. De esta forma se insiste en la idea de la península como semi vacía: zonas arqueológicas y selva, fundamentalmente. De ahí también la eficacia de que en los diálogos se mencionen tan sólo dos ciudades de la región, Mérida y Chetumal. La ausencia de civilización y cultura se consuma en la omisión de cualquier asentamiento maya pasado o presente.

En síntesis, la presencia de Estrella causa una gran ansiedad en este colectivo masculino que no sabe cómo lidiar con las nuevas configuraciones sociales de la modernidad. Son hombres que habitan un espacio cuyas reglas de explotación y extracción, simbólicas y materiales, datan de la Colonia y de las prácticas de los nuevos imperios económicos. Representan también a un sistema patriarcal en el que el ejercicio de la sexualidad es una práctica de dominación que demuestra un poder sobre el más débil. Su forzada abstinencia sexual funciona como uno de los argumentos del patriarcado para justificar la pérdida de la razón

cia lingüística, incluso, entre esta comunidad, el resto del grupo del campamento y, sobre todo, los personajes blancos. A través de este tipo de filtros, se destacaba la singularidad de esta etnia y, en el conjunto semiótico del filme, activaba los mecanismos clasificatorios y de exclusión (Foucault 2005, 25).

y la violencia hacia las mujeres. Y en la línea de los enfoques sobre la feminización de la nación, se presenta un séquito de hombres desposeídos, cuyos frutos de su trabajo son aprovechados por otros, los invisibilizados en *La selva de fuego*, los dueños del capital. El futuro de estos jornaleros es la enfermedad, la muerte o permanecer en el mismo estado de pobreza después de la temporada chiclera, al despilfarrar sus ganancias en alcohol y prostíbulos.

Este apartado ha desplegado cómo el guion y la película despliegan sólo la mitad de la historia en torno a las chiclerías del sureste mexicano. Después, al volcarse en el idilio entre Estrella y Luciano influye en que se pierda de vista el contexto socioeconómico de ambos, pero también el del grupo de trabajadores. Y, al polarizar a los blancos por un lado y a quienes provienen de etnias no aceptadas por la nación, subraya la concepción de un mestizaje mexicano que proviene de la mezcla de europeos e indígenas. En el caso de *La selva de fuego*, cuando Estrella muere en brazos del amado, se privilegia la figura del blanco superviviente. Y en el momento en que Venadito se interna en el monte, en el cierre del filme, no sólo se reitera el discurso sobre la minoría de edad intelectual de los pueblos indígenas, sino su obstinación por no ingresar al discurso de la modernidad de la nación. La película borra a los mayas del espacio peninsular y, de manera más grave, de su economía y sus derechos sobre la posesión de la tierra.

La recepción cinematográfica: el cartel y la prensa del espectáculo

Una película con el elenco de *La selva de fuego* y la previsión de estreno en diciembre, una de las temporadas más atractivas para el público, señalan la relevancia que la casa productora le había conferido al proyecto. El nombre del filme facilitó el diseño gráfico tanto del cartel como las estrategias de promoción de la película. La selva como el contexto de esta historia cinematográfica también llamó la atención de los críticos cinematográficos. Y, en el estilo

de la época, sobre las estrellas se estructuraron ambos tipos de textos: los visuales y los escritos. En este apartado de cierre analizo la recepción de la película, a través del cartel diseñado por Josep Renau y las reseñas dedicadas a *La selva de fuego*.

El quehacer de los cartelistas cinematográficos en México aún aguarda más estudios, dado el numeroso contingente de artistas y diseñadores que se involucraron en él (Agrasánchez 1995, 2001, 2011; Bartra, 2010; Bonfil 2011;[34] Castro 2017). Como ocurrió con todos los materiales destinados a la publicidad cinematográfica, en su momento fueron considerados sólo desde una perspectiva utilitaria. Ello implicó que los impresos fueran maltratándose, perdiéndose y desechándose. Los propios artistas gráficos consideraban su tarea como un oficio de subsistencia, frente a encomiendas valoradas socialmente como la pintura mural o de caballete.[35] Hoy es notorio el renovado interés por estos materiales por sus valores estéticos, culturales o, incluso, decorativos.

Josep Renau arribó a México en 1939 y ese mismo año entabló contacto con Jesús Grovas. El vínculo profesional se fue estrechando y, en 1946, el menor de los hermanos Renau (el mayor, Juanino, fue otro gran cartelista exiliado en México) acepta ser responsable del pequeño departamento de publicidad plástica de Producciones Grovas; "es decir, del diseño de carteles, heraldos y *press books*" (Renau 2014, 34-35). Unos meses antes, Josep había creado una de las mejores obras de la cartelística cinematográfica mexicana, la dedicada a *La mulata de Córdoba* (Adolfo Pérez

[34] En *¡Hoy grandioso estreno! El cartel cinematográfico mexicano* (Bonfil 2011) colaboran algunos de los principales estudiosos del tema como Francisco Peredo Castro, Rogelio Agrasánchez y Rafael Barajas Durán.

[35] Cuando llega Josep Renau con su familia a México, exiliado de la Guerra Civil Española, asumió con devoción la obra colectiva impulsada por su amigo David Alfaro Siqueiros, a quien había conocido en España un par de años atrás. Se trató del mural del Sindicato Mexicano de Electricistas, *Retrato de la burguesía*. Esta obra se terminó en 1940. En el ínterin, Renau se dio cuenta de que sus ingresos eran magros y así comienza a colaborar en la industria cinematográfica mexicana (Renau 2014, 24-50).

Figura 2.8. Cartel de Josep Renau. Proveniente del exilio español, Renau formó un sólido vínculo profesional con Jesús Grovas. Para su compañía diseñó algunos de los carteles más llamativos del cine mexicano. (Agrasánchez Film Archive).

Bustamante 1945). Ésta ha sido considerada como una "verdadera obra de arte", "uno de los más originales trabajos de Renau

para la promoción de una película, y donde podemos apreciar el influjo de una estética surrealista" (Agrasánchez 2011, 121). Grovas identificó esa maestría y, durante varios años, la obra presidió su oficina.

Casi simultáneamente, Renau trabajó en el diseño de los materiales promocionales de *La selva de fuego*, pues tanto la película de Pérez Bustamante como la de Fuentes se rodaron en 1945 y se estrenaron con sólo una semana de diferencia. Un poco menos audaz y experimental que el de *La mulata de Córdoba*, Renau ofrece una estupenda expresión de su destreza creativa en el de *La selva de fuego*. "En los dos [carteles] agudiza la negrura que desmiente al trópico como sinónimo de verdor y claridad; las sombras sobre los rostros cincelados añaden la dosis de melodrama desplegada en ambos filmes" (Castro 2017b, 606). En aquélla enfatiza uno de sus afanes: desligarse del sistema de estrellas que lo obligaba a situar en primer término a sus protagonistas y que éstos fueran inconfundibles.

En la historia de Mediz Bolio, Renau tuvo más dificultades para huir de las convenciones como sí pudo en *La mulata*, pues Dolores del Río no era Lina Montes. Y la fama de Arturo de Córdova estaba varios peldaños arriba de la del gran Víctor Junco (a tal grado que en el cartel no se destaca su intervención). Por eso mismo es tan interesante el tratamiento que eligió para retratar a los personajes principales (ver Figura 2.8): las decisiones sobre el rostro de De Córdova son más figurativas y, por lo tanto, es fácilmente reconocible. No obstante, hay un evidente trabajo sobre la cara del actor: las formas geométricas son apenas perceptibles gracias a la iluminación que proviene del ángulo superior izquierdo. Nótese que la fuente de luz tiene su origen en un punto externo al cartel, dado que el horizonte del último plano, sobre el que se recorta la selva, es gris y está apenas iluminado.

Con el rostro de Del Río, Renau echa mano de otros recursos cercanos al cubismo y recorta el rostro a la mitad. Es posible ver, a la par, tres cuartos de la cara o, según el ángulo, sólo el perfil.

Figura 2.9. *Still* de *La selva de fuego*, ampliamente utilizado en la publicidad de la película. Fue incluido en la cartelera de estreno (ver Figura 2.10). Nótese el gesto avasallador del varón y la mirada extraviada de la mujer. (Agrasánchez Film Archive).

Aunque el lado iluminado del rostro de ella coincide en tonalidad con el de él, carece de la nitidez de las facciones del varón. Parece una apuesta hacia una mayor abstracción conforme la dirección de la mirada se aleja del punto de origen que es el plano medio corto de Arturo de Córdova. Sin perder de vista que el cartel cinematográfico va dirigido a una audiencia muy amplia, Renau explora en él líneas y formas de alto valor representativo con otras de un mayor peso expresivo.

Asimismo, hay que notar la impresión tan moderna causada por la túnica gris, cuyas líneas simples y rectas contrastan con lo sinuoso de las llamativas lenguas de fuego contiguas. Esa tela que parecería sobrepuesta para ocultar la desnudez del personaje femenino coincide en color con el de la camisa del varón como si hu-

biera una continuidad entre una y otra. Las llamas los envuelven y crean la ilusión de estarlos separando tanto de los títulos sobreimpuestos del primer plano como de la tenebrosa jungla del fondo. Es decir, Renau crea tres espacios narrativos en el cartel con siete planos, relacionados con la profundidad de campo, que se suceden entre sí (títulos, fuego, hombre, mujer, fuego, selva y horizonte).

El primer espacio narrativo corresponde al código verbal y, como señala Umberto Eco, su propósito cumple con la más común de sus funciones: fijar el mensaje (1978, 297). Lo interesante es que el título de la película puede ser interpretado en un sentido literal y es el segundo espacio narrativo, creado por Renau, el que contribuye a orientar el sentido pasional de la historia. Al situar en el centro de la hoguera a los dos personajes e incorporar el contexto del propio cine mexicano de la época, se amplía la comprensión acerca del género cinematográfico (un melodrama), una temática (amorosa) y un entorno (la selva).

En el cartel son visibles elementos que marcan la autoría y la perspectiva ideológica de Renau: el artista propone personajes masculinos que dominan, poseen y miran, y femeninos que se pliegan a esa sujeción (Peredo 2011, 100-101). Tal enfoque aquí se traduce en los estereotipos sobre el hombre y la mujer, en los que él se planta firme, con gesto preocupado y atento al entorno; en tanto que ella entorna los ojos, se ensimisma y ondula el cuerpo como si posara voluptuosamente. Hubo un par de *stills* que aparecieron en la publicidad de la película y que connotaban justo esas ideas (ver, por ejemplo, las figuras 2.7 y 2.9). En esas fotos fijas aparece el gesto del varón que tiende a someter a su par femenino o a mostrar protección hacia él, semblante cercano a las elecciones de Renau en otros carteles.[36]

[36] Enlisto sólo algunos, además de la mencionada *La mulata de Córdoba*: *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro 1941), *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías 1943), *La malcasada* (José Díaz Morales 1950), *El marido de mi novia* (René Cardona 1951), *Mujeres sacrificadas* (Alberto Gout 1952), *Acuérdate de vivir* (Gavaldón 1953), *Sombra Verde* (Roberto Gavaldón 1954) y *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel 1955).

En cambio, en el cartel de *La selva de fuego*, el valenciano sugiere la presencia de alguna amenaza exterior a la pareja, ante la cual la protagonista es indiferente. El vínculo afectivo entre ellos se establece, por lo tanto, no de manera temática sino a través de los recursos visuales mencionados: la tela gris que los vincula, el patrón proxémico de la cercanía y las brasas que los circundan. De forma coincidente, en *La raza cósmica* (1925), José Vasconcelos se refirió a los grises y los nublados característicos de la raza blanca, en contraste con el "paisaje pleno de colores y ritmos" propio de la raza negra (Vasconcelos 1948, 34). Renau evade el prototipo visual del trópico, altamente cromático y vinculado con la negritud, pues a él había acudido ya en *La mulata de Córdoba*. Pero gracias al empleo de las tonalidades grises, el artista sitúa en lo geográfico a los amantes y establece visualmente la ingratitud del entorno.

Quien creaba un cartel no había visto la película, casi nunca acudía al rodaje y no contaba con el guion. Los artistas gráficos se guiaban por un somero argumento, un conjunto mínimo de fotos fijas e indicaciones escuetas sobre lo que la producción deseaba resaltar. Por eso es muy significativa la forma como Renau presenta el trópico. En un gran número de impresos se distingue el mar abierto o el paisaje de verdes palmeras. De esa forma, se ratificaban los imaginarios de las costas mexicanas como un paraíso sensual de vegetación exuberante, playas abiertas y mujeres semi desnudas. De manera parcial o total, así lo plantean carteles tan bien logrados como los de *Águila o Sol* (Arcady Boytler 1938), de Antonio Vargas Romero; *Piña madura* (Zacarías 1950), de José Spert; *Rumba caliente* (Gilberto Martínez Solares 1952), de Ernesto García Cabral; *Piel Canela* (Juan José Ortega 1953), de Juanino Renau; *La red* (Emilio Fernández 1953), de Antonio Caballero; *Llévame en tus brazos* (Julio Bracho 1954), de Antonio Vargas Ocampo, o los de cartelistas no identificados como los de *Necesito un marido* (José Díaz Morales 1955) o *Amor y pecado* (Alfredo B. Crevenna 1956). Mención y análisis aparte merecerían los impactantes carteles de

Audix para *Konga roja* (Alejandro Galindo 1943) y el de Leopoldo Mendoza para *La reina del mambo* (Ramón Pereda 1951).

En cambio, Josep Renau presenta este espacio carente de la brillantez solar, con las palmeras oscuras y amenazantes, tal y como las había propuesto en *La mulata de Córdoba*. Entendió el entorno de esta historia cinematográfica distante al del paraíso tropical y la fiesta para los sentidos. Marca así el género cinematográfico y lo diferencia de las historias de rumba y música que tanto éxito comenzaban a cosechar.[37] Hay en su visión, las ideas expresadas en los textos de las carteleras que se publicaron para anunciar la película: "En la selva, el cielo no se ve... bajo la bóveda implacable de los árboles, los hombres andan ciegos, desesperados... ¡y sedientos de amor!", así como uno de los diálogos expresados por el personaje Luciano: "Si te fueras, me acabarías de enterrar en la selva... Y ahora quiero vivir: ¡Volver a vivir!" (ver Figura 2.10). La selva, entonces, es un sitio peligroso. Metafóricamente, ahoga cualquier esperanza ("el cielo no se ve") y la vegetación, lejos de ser asociada con un ámbito necesario para el ser humano es el vehículo de su muerte; es, casi, un ataúd ("la bóveda implacable de los árboles"). El diálogo del personaje recalca tal percepción, pues el trópico lo ha "enterrado" en vida.

La prensa del espectáculo reseñó profusamente la película. Todo medio impreso sobresaliente le prestó atención: *El Universal, Novedades, Esto, El Redondel, La Prensa* y las revistas *Tiempo, Cinema Reporter* y *Novedades de la Pantalla* fueron algunos de ellos. Destacan imaginarios compartidos y perspectivas muy cercanas sobre las estéticas de mayor valor y acerca de qué tipo de historias merecen ser contadas. Conforme a las estrategias de los discursos dominantes, tendieron a crear lugares, según modelos abstractos, para "producir, cuadricular e imponer" (De

[37] Quizás el pico más alto podemos situarlo con *Aventurera* (Alberto Gout 1949), pero desde 1943 con *Konga roja* y *La reina del trópico* (Raúl de Anda 1946), María Antonieta Pons ya había puesto a bailar a todo México y a animar la escena nocturna de la metrópoli con los ritmos provenientes del Caribe.

Figura 2.10. Cartelera de *La selva de fuego*. Los textos escritos reiteran las percepciones sobre la selva como un lugar de riesgo y muerte. Nadie quisiera permanecer en ella. (Sedeculta/Biblioteca Yucatanense/Fondo Reservado).

Certeau 1996, 36). Algunos de esos imaginarios creados o ratificados por la prensa fueron la selva, el sureste, la nación y el sistema de estrellas. Se registra también la necesidad de consolidar el lugar de la industria cinematográfica mexicana, pues en reiteradas ocasiones se apunta que produce obras dignas de circular internacionalmente.

Como sucedía con los filmes más destacados, se ofrecía una función para los periodistas días antes del estreno, a fin de que pudieran escribir sus colaboraciones de manera oportuna. Por lo tanto, desde el 20 de diciembre de 1945 aparecen las opiniones acerca de la película dirigida por Fernando de Fuentes y aún en la primera semana de enero podía seguirse leyendo sobre ella. El periodo es digno de destacar, puesto que, en las postrimerías

de 1945, la prensa tenía ya un panorama general de qué había ocurrido con el cine mexicano en el año. De manera involuntaria, se estableció un diálogo entre los medios y sus comentaristas cinematográficos, pues la opinión de unos era respaldada o rebatida por los otros. Enfatizo, en primer término, el consenso general acerca de la importancia de *La selva de fuego* para la industria cinematográfica nacional en general y como espectáculo en sí mismo. Por ejemplo, Alfonso de Icaza multiplica los elogios: "tan interesante, tan atractiva, tan bien realizada" (1945, 4); "una buena película, digna de verse por todos los conceptos", asegura Sánchez García y remata: fue "uno de los mejores films del año, tanto artística como técnicamente hablando. Total: una joya del cine nacional" (1945, 8); "méritos indiscutibles" es el juicio de Fernando Morales Ortiz para la revista que él mismo fundó, *Novedades de la Pantalla* (1946, 6). Para *Esto*, es "una gran película", "muy bien hecha, muy bien producida y muy bien dirigida" ("Nuestra crónica cinematográfica. La selva de fuego" 1945, 7).

La intervención más dura y extensa fue la de Justo Rocha para *La Prensa*. Advierte al público: "es una película lenta, torpe y fría". Pero aun cuando critica acremente varios ángulos de *La selva de fuego*, comienza refiriéndose al decoro de la producción de Mauricio de la Serna, rasgo acostumbrado en él, afirma Rocha. Y lo ilustra, en específico, con *Crepúsculo* (Bracho 1945) estrenada y aclamada por la crítica, en abril de ese año.[38] Desmenuza los múltiples errores que detecta en el filme (en el argumento, el guion, la dirección, la escenografía, lo desacertado del reparto), pero, así como al productor, el periodista "protege" a las estrellas al asegurar que "son víctimas, la mayor parte de las veces, de los errores del asunto y de la dirección" (Rocha 1945, 7). Es decir, de la historia de Mediz Bolio y de Fernando de

[38] Páginas atrás mencioné que *Crepúsculo* también había sido protagonizada por Arturo de Córdova, a la similitud del atormentado personaje con el de *La selva de fuego* y cómo 1945 fue un punto de quiebre para su carrera. A partir de ese momento, a muchos de sus roles le imprimió la desesperación, la incomodidad con su entorno y un grado de misoginia presentes en ambos filmes.

Fuentes. Aunque considera que "Dolores del Río no es la figura necesaria para este asunto", traslada el error a la película, pues se apura a elogiar de manera profusa su trayectoria: "El haberla escogido equivocadamente, hace descender la espléndida carrera de actuaciones de la magnífica intérprete de 'María Candelaria', considerablemente" (Rocha 1945, 7).

El sistema patriarcal con que fue visionado el filme aflora con fuerza en la discusión sobre la apariencia física y el apremio por relacionarla de forma inextricable con la atracción sexual. El otro factor es la edad. Dolores del Río, quien al parecer tenía 41 años cuando filmó la película, queda atrapada en las creencias de la época, al disociar el deseo hacia las mujeres maduras. Sin embargo, los periodistas no querían ofender a la actriz más importante de México; estrellato asentado con firmeza en el linaje, la hermosura y su exitoso paso por Hollywood. La prensa del espectáculo del cine clásico de Hollywood había contribuido a la obsesión de sus lectores por la belleza física y los rasgos juveniles, en apariencia necesarios para el éxito de cualquier gran película (Dyer y McDonald 1998, 45). El mismo fenómeno ocurrió en México. "La selva mexicana es aún más bella enmarcando a Dolores en *La selva de fuego*" es el elogio de David Ramón (1994, 35). Del Río levanta opiniones encontradas. Se teme poner en duda su capacidad histriónica o manifestar juicios irrespetuosos, aun cuando enseguida se objete su papel, al debatir sobre la edad de la actriz y su personaje, su apariencia física y el tipo de mujer que interpreta.[39]

Esto evita entrar en la controversia: "¿Qué decir de Dolores? Una actriz tan hecha, tan magnífica, no merece sino toda nuestra

[39] Aún no se ha prestado atención a la discusión sobre la habilidad histriónica de Dolores del Río que se mantuvo en la prensa mexicana, durante muchos años. Comentarios similares a los vertidos, en relación con *La selva de fuego*, también aparecen en la recepción mediática de *Deseada*, seis años más tarde. Se señala su "falta de espontaneidad y naturalidad", pero se le reconoce el "oficio" y la "habilidad bastante para hacernos creer que ha logrado una creación" (Juan Dieguito 1951, 32).

admiración y nuestro respeto" ("Nuestra crónica" 1945, 7). Sin embargo, léase el punto de vista de Sánchez García:

> Dolores del Río, si bien un tanto teatral en su interpretación de "la mujer", logra sacar a flote su difícil papel con mucha desenvoltura. No estoy conforme con la opinión expresada por algunos, de que Dolores está fuera de tipo y de edad. En mi sentir, siendo la protagonista una aventurera, para la que la vida no tiene ya secretos, y que nada teme a las pasiones desbordadas de aquellas bestias, una actriz más joven y provocativa, habría resultado falsa. En cuanto a tipo creo positivamente que Dolores es aún lo suficientemente bella y atractiva para excitar no digo ya un motín, sino hasta una revolución por ganarse sus encantos (1945, 8).

Lo afectado de su actuación llama la atención de otros reseñistas: "Adopta a menudo actitudes teatrales y forza [*sic*] de continuo su voz, produciendo a ratos, en sus diálogos con De Córdova, la impresión de un contraste entre lo ficticio y lo real" (De Icaza 1945, 4). Páginas atrás había señalado la dificultad que entrañaba el rol para Del Río, puesto que, sin importar las vicisitudes pasadas y presentes, ella controla rostros, gestos, entonación. La teatralidad de su interpretación es una forma de desmarcarse de un personaje incómodo dado que su actividad sexual no es sublimada por un "bien mayor" (mantener a un hijo, una hermana, sacar a flote a la familia, sacrificarse por otra persona). Las justificaciones vinculadas con el ejercicio de la sexualidad femenina y más con aquéllas ligadas a la prostitución eran parte de las premisas básicas del melodrama del cine mexicano. Son parte de "fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos que se recitan según circunstancias bien determinadas" (Foucault 2005, 26) y de los cuales se distanciaba *La selva de fuego*.

Morales Ortiz se da cuenta de la incompatibilidad entre la persona y el personaje, que el trabajo interpretativo no puede resolver: "En la voz y en el gesto, Dolores del Río se muestra excesivamente sofisticada. Hay tal aristocracia en sus ademanes

que cuesta trabajo creer en el origen de su personaje" (1946, 6). Si bien hay un prejuicio de clase al negar cualquier nexo entre el comercio sexual y la extracción social, el director de *Novedades de la Pantalla* también detecta un desfase. La aristócrata Del Río se impone a la prostituta Estrella. En cualquier caso, es notoria la renuencia, tanto del lado de la actriz como del de los periodistas, a sexualizarla. Pareciera que esto supondría vulgarizarla, como ocurrió con frecuencia en los comentarios cinematográficos sobre los papeles interpretados por las rumberas. Por lo tanto, se opta por perpetuar el mito del señorío de Dolores del Río, vía su extracción social. En el olimpo del cine mexicano, ella ocupó el lugar de la actriz aristocrática. En cambio, las cubanas María Antonieta Pons, Ninón Sevilla o Amalia Aguilar tuvieron que legitimar sus orígenes, una y otra vez, y deslindar sus personas de los personajes, ante la prensa de habla hispana (Castro 2020a, 72-82).

He señalado ya cómo en todos los papeles previos a este filme, en los que Del Río estuvo a las órdenes de Emilio Fernández, encarnó el ideal de la mujer mexicana ligada a la historia de la nación. Ese espacio liminal ("entre lo ficticio y lo real") inducía a los espectadores a situar al personaje en un espectro geográfico ajeno a México. Del Río es mexicana, pero las mexicanas no son como Estrella, una mujer activa sexualmente que está resignada a continuar con su vida prostibularia. De aquí que esta historia cinematográfica se cuide mucho de relacionar este rol femenino con el país y opte por alentar los rumores de que el personaje fue visto en distintos puntos del Caribe, fuera de México.

Distinto por completo es el tratamiento a Arturo de Córdova. Hay unanimidad en su acertada interpretación: "convertido en uno de nuestros más geniales actores", expresa el *Novedades* (Sánchez 1945, 8). Morales Ortiz es contundente: "Arturo de Córdova es el 'ladrón' de la película. El discutido yucateco está en 'señor actor'. Nada de retorcimientos ridículos ni abuso de gestos" (1946, 6). Hasta en el texto crítico de Rocha hay elogios para

el protagonista: el mejor del ensamble, "se salva por su excelente voz y por 'su versión personal' del tipo" (1945, 7). Quiero recalcar el subtexto de tales apreciaciones, pues este intérprete recién llegaba de su experiencia en el cine de Estados Unidos. En *Esto*, se alude a su paso por Hollywood: "pudo probar que lo que le hicieron los norteamericanos con 'Donde nacen los héroes', es simplemente un desliz, y que él es en realidad el positivo actor de 'Crepúsculo' y 'La selva de fuego'". En esta película, "confirma su gran calidad" ("Nuestra crónica" 1945, 7) y para De Icaza, éste es "uno de los mayores éxitos de su vida" (1945, 4).

De manera interesante, Rocha no toca la autoridad del productor, a pesar de que, según sus responsabilidades, bien podía haber merecido parte de los rechazos expresados en la reseña. El periodista, opta, en cambio, por tundir el desempeño de De Fuentes, quien desde *Doña Bárbara* (1943) no había conseguido ningún trancazo en la taquilla y cuyo estado de salud había ralentizado su paso por el cine mexicano.[40] Publicada la colaboración de Rocha el 29 de diciembre, un día después Alfonso de Icaza parece rebatirlo pidiendo felicitaciones para el "poeta Mediz Bolio, su autor, así como también al dialoguista adicional, Paulino Masip". Rescata el trabajo del realizador: "La dirección, meritísima por lo demás" (1945, 4).

Con especial animosidad, Rocha se detiene en la historia y en su adaptación a la pantalla. Y es tal la distancia que guarda con ambos elementos de la preproducción que ni siquiera les concede mención alguna a los responsables (Mediz Bolio, Davison, De Fuentes y Masip). Esta actitud tuvo la intención de ningunear a Mediz Bolio, pues su nombre estuvo presente en el resto de los textos periodísticos y en la cartelera (ver Figura 2.10): "el argumento carece de las dimensiones necesarias y de la profundidad precisa para ocupar hora y media en la pantalla... Así, la adapta-

[40] Volvió a enloquecer a las multitudes con dos mega éxitos, pero hasta 1949: con una segunda versión de *Allá en el rancho grande* y con *Jalisco canta en Sevilla*, coproducida en España. En ambos casos, con el ídolo masculino, Jorge Negrete.

ción, nada hábil es 'imprecisa' y 'confusa'" (1945, 7). En la revista *Tiempo* se habló del ritmo narrativo: "tal y como se desarrolla en la pantalla, intenso y vigoroso, tiene en cambio algunas fallas" ("Música-Cine. *La selva de fuego*" 1945, 37). El resto de las crónicas se refirieron con profundo respeto al "licenciado", "al laureado poeta Antonio Mediz Bolio" (De Icaza 1945, 4). El periodista del *Esto* resaltó la retórica filosófica de algunos diálogos ("Nuestra crónica" 7). Y décadas después, se recordó la "gran aceptación por parte del público y la crítica", obtenida por esta cinta de Fernando de Fuentes ("Parece que fue ayer" 1991, 8).

En el fondo de la crítica de Justo Rocha hay una gran molestia hacia la recreación artificial de la selva y la moralidad existente en ella: "Ni en Quintana Roo se puede situar bien ese 'ambiente'". El asunto del conjunto de hombres solos y el corrillo viendo lo que él cree que son "estampas pornográficas de mujeres [...] carece de sensualidad, pero no de suciedad". Le incomoda también "aquella mujer que lo perdió todo, menos el equipaje, tan exótico, dentro de la selva, y tan convencional, dentro del asunto" (1945, 7). El reseñista reclama, pues, que se desplieguen representaciones diversas a la usuales sobre la selva: los chicleros no cantan alrededor de la fogata, no cuentan chistes o desarrollan una generosa camaradería. La mujer no viste como se esperaría de una prostituta caribeña. Rocha reclama, pues, el desvío del repertorio cultural (Burke 2006, 150-151) sobre el cual se asentaban las narrativas sobre la región y acerca de las mujeres de moral ligera. Pero en este texto periodístico aflora, en el marco de la economía escrituraria fílmica, "el ruido inquietante de otra tradición" y la advertencia de otros discursos que circulaban menos (De Certeau 1996, 169).

El espacio del filme funciona también como "ruido inquietante" y perturba a otros periodistas que lo apaciguan refugiándose en imágenes convencionales sobre el trópico, con lo que establecen una "sociedad del discurso" que privilegia la ritualización y el orden (Foucault 2005, 42). Para Sánchez García, el "infierno tropical [...] despierta los instintos bestia-

les de la horda". Esto ocurre porque "por largo tiempo han vivido alejados de la civilización y lo que es peor, de todo contacto femenino". La realización "logró copiar con mano maestra el brutal ambiente de la selva y las diversas características de cada uno de los animales masculinos allí hospedados" (Sánchez 1945, 8). El colaborador de *Esto* ve como un "tremendo problema [...] los hombres encerrados en un hato chiclero" ("Nuestra crónica" 1945, 7). La percepción de los reseñistas coincide con el enfoque del guion, en la dualidad de la civilización y la barbarie. Los reporteros, desde la ciudad de México, se horrorizan de las bestias humanas, de "los animales masculinos" que habitan el trópico. En cambio, el personaje de Arturo de Córdova, oriundo de la capital es distinto porque posee "cierto refinamiento".

El argumento es veraz y crudo, escribe Sánchez García. En tanto, De Icaza nota lo inoportuno del voceo del pavorreal "ave inexistente en las selvas de América" (1945, 4). Morales Ortiz también detecta problemas de credibilidad en el diseño artístico: "esa selva parece que no tiene más que un solo camino que conduce al mismo sitio". Tanto él como De Icaza se extrañan por la asignación de papeles extranjeros a intérpretes mexicanos (pero se olvidan de los acentos, por ejemplo). Aparece, por lo tanto, preocupación por la verosimilitud del contexto, aspecto que casi nunca se le exigió a la comedia ranchera. Se estaría apreciando a *La selva de fuego* como un cine "serio", al cual tendrían que haberle puesto más atención en detalles como los descritos. Pero éstos se adherían más a una tradición tan inventada como bien asentada sobre los imaginarios sobre la selva que al interés de que se conocieran las características espaciales de ese enclave peninsular.

En síntesis, *La selva de fuego* fue ampliamente difundida en la prensa mexicana y suscitó discusiones y tomas de postura, entre los cronistas cinematográficos. Las predicciones sobre la interpretación de Arturo de Córdova y acerca de la película como

material de exportación resultaron ciertas. El actor yucateco estuvo propuesto para un Ariel que, sin embargo, obtuvo Domingo Soler, por la película de Gavaldón, *La barraca*. Pedro Armendáriz completó la terna. Alberto Catalá (cuyo crédito no aparece en el filme) fue reconocido como mejor nuevo actor, en el papel incidental de "Venadito". El filme ratificó el prestigio internacional del cine mexicano, al ser incluido en la sección principal del Festival de Cine de Venecia de 1947.

El trópico imaginado: mayas ausentes, grupos racializados y mujeres domesticadas

La selva de fuego es una narrativa inquietante y paralela a las del México pujante de mediados de la década de 1940. Casi en el final del sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), cuando los discursos sobre la unidad nacional comenzaban a ceder su lugar a los del empuje industrial y modernizador del periodo de Miguel Alemán Valdés, la historia de Mediz Bolio apunta a la existencia del primitivismo que proviene de grupos racializados y la imposibilidad de vencer a las fuerzas naturales. Cierto es que no se toca la parte que le corresponde a las exigencias de una industria trasnacional que arrasó, con la complicidad de empresarios y gobernantes mexicanos, con enormes extensiones de la selva de Quintana Roo, Yucatán y Campeche. Se presentan las penurias experimentadas, pero apenas se sugieren los miserables salarios percibidos por los meses de encierro forzado. Tampoco se profundiza en una heterosexualidad compulsiva que conduce a todos los personajes masculinos a obsesionarse con el sexo y a que sus vidas giren en relación con la obtención de su objetivo (la posesión de la única mujer disponible). Ni el filme ni la recepción periodística repararon en ninguno de esos elementos. En cambio, ratificaron el imaginario que fantasea con el trópico como un sitio vacío y sin historia, al ser un lugar de paso y al borrar los diferentes momentos en los que, desde la colonia, esa zona del país fue intensamente

explotada. Esta estrategia funcionó como antaño, pues así invisibilizaba "un escenario político que [pretendía] ser 'evitado'" (Cervera 2019, 84).

Al reunir a tantas regiones y culturas en un espacio limitado, se crea un microcosmos que ratifica las ideas generalizadas sobre la selva como un sitio ahistórico. Desde el cronotopo, se aligeran las menciones a la historicidad de la trama y lo instituyen, en todo caso, como el lugar de la aventura masculina. Desde la óptica bajtiniana, el cronotopo de la novela de aventuras se desarrolla a partir de motivos bastante estables, tal y como ocurre con la trama de *La selva de fuego* (Bajtin 1989, 239). El interés romántico es uno de ellos, aunque es el "tiempo del suceso" el que predomina. En este caso, el acontecimiento está presente tanto en la vida de Estrella como en la de Luciano, pero la muerte de ella desautoriza su periplo (su papel en el comercio sexual en el Gran Caribe) y sus iniciativas son todas desafortunadas. Luciano representa al "hombre auténtico de la aventura", "es el hombre del suceso; entra en el tiempo de la aventura como hombre al cual le ha sucedido algo" y tiene que enfrentarse a los designios de un destino (Bajtin 1989, 248), del cual sale triunfante, de manera parcial. Una lectura desde el cronotopo expulsa a Estrella de un lugar que no le corresponde y corrobora a la selva como un espacio eminentemente masculino.

El aislamiento del campamento chiclero lo convierte en el lugar predilecto para quienes huyen de su propio pasado (Luciano), van en busca de nuevas experiencias (Miguel), de ansiadas riquezas económicas o viven al margen de la ley, como el resto de los personajes del filme. Se generan reglas particulares de convivencia, distintas a las de los poblados civilizados. De aquí que el valor de la vida o la muerte sean relativos, al igual que los de la moralidad vigente. El filme, entonces, ni violenta por completo los valores circulantes ni los discursos sobre la nación. Es decir, con la muerte de Estrella se ratifica la imposibilidad de que sean felices las mujeres que se han apartado de las con-

venciones sobre cómo disponer de su cuerpo. La protagonista femenina ha ejercido su sexualidad sin fines reproductivos, por lo que su presunta legitimación en la arena ciudadana vendría de la mano de la aceptación de un varón blanco como Luciano. La película, que deja en el limbo la nacionalidad del personaje, finaliza sancionándola con la muerte. El asesinato de Miguel, el joven formado en Europa, corrobora que la selva o el campo no son sitios para la gente educada, pues sólo las bestias pueden sobrevivir a sus condiciones.

Las estrategias cinematográficas vertidas en las indicaciones de la puesta en escena del guion de *La selva de fuego* siguen reproduciendo, varias décadas después, la narrativa del enfrentamiento, la superioridad del hombre blanco debido a su origen y educación, por encima de cualquier otro grupo étnico. Los mayas desaparecen visualmente de ese enclave de la península yucateca, cuando justo fue en él en donde se refugiaron los rebeldes de la Guerra de Castas, en comunidades aisladas –apenas si son representados en la figura del niño apodado "Venadito"–. La relación del amo que le profesa cierto afecto condescendiente remite a las prácticas violentas de baja intensidad que, a la postre, alentaron la Guerra de Castas y los usos y costumbres de las haciendas henequeneras que se debatían entre el paternalismo y el ejercicio de una autoridad coercitiva y punitiva (Peniche 1999, 2-3).

Hay otro gran grupo que se ausenta del cuadro cinematográfico y con ello impide entender a la región, en el marco del mercado capitalista. Al "vaciar" la región y ejercer sobre ella un procedimiento sinecdótico, en el que todo es selva, no sólo se invisibiliza a los pobladores autóctonos, sino que se niega el reconocimiento a otras formas de subsistencia y de vinculación con la naturaleza. En este proceso se experimenta una inauguración "de metáforas que resignifican el territorio" y las ponen al servicio de sus nuevos habitantes (Núñez 2016, 192). Primero, son obliterados los pequeños productores, casi todos de origen maya. Con ello se impidió relacionar a las comu-

nidades indígenas contemporáneas y sus formas de negociar con el mundo moderno. Y segundo, se omite el papel de la élite yucateca en la explotación de la selva. Nadie aparece como responsable, en la función intermediaria que cumplió con las grandes compañías internacionales. A ningún personaje se le adjudica el papel que desempeñaron los exportadores y los contratistas en la cadena productiva (sobre todo, en la explotación de los chicleros).

La península yucateca, mediante las estrategias sinecdóticas tanto de la enunciación como del enunciado fílmico, es configurada como ese territorio indomable, con sus propias leyes y en el que se dan cita "los otros" que no forman parte legítima de la nación. *La selva de fuego*, al desvincular el espacio de su pasado histórico y abrir la ambigüedad sobre el sitio preciso en el que ocurren los hechos, propicia el triunfo de una perspectiva exótica sobre la zona. Así torna necesaria su domesticación e integración, so pena de excluirla del proyecto de modernización de la nación mexicana.

Estereotipos regionales y de género en *Deseada* (Roberto Gavaldón 1951)

Figura 3.0. En *Deseada*, el paisaje yucateco es más que un telón de fondo. Sobre la base diseñada por Jesús Salinas, se observa el *still* de Manuel Álvarez Bravo. Fotomontaje de *Deseada* (1951). (Agrasánchez Film Archive).

La manera como fue representada la nación mexicana en el cine de la edad de oro contribuyó a la diseminación de imaginarios acerca de su vastedad geográfica y su modernidad, con matices de supremacía cultural tanto de unas regiones sobre otras como sobre otros enclaves latinoamericanos. En *Deseada* (Roberto Gavaldón 1951), Dolores del Río es una atractiva mujer madura por la que se siente atraído un joven galán que llega de Europa. Ésta era una línea argumental explorada previamente en los melodramas de la edad dorada. Sin embargo, el marco del paisaje yucateco y los vestigios arqueológicos de Chichén Itzá colaboran en la problematización referente a las interacciones entre lo nacional y lo regional, el género como categoría de análisis y en el planteamiento de quiénes, debido a sus desigualdades sistémicas, eran marginados del mosaico de la mexicanidad.

Vestido con el hipil yucateco a lo largo de todo el filme, el personaje femenino es disputado por dos varones hacendados y de origen español. Por su parte, la protagonista llamada Deseada nunca se asume como una mujer maya, no posee rasgos étnicos y, a todas luces, no pertenece a la misma clase social de quienes aspiran a enamorarla. ¿Encarna este personaje un giro particular en la aspiración vasconcelista del mestizaje? Este capítulo plantea que para articular un discurso desde dónde existir en el espacio público e intervenir en él, la protagonista debe de pasar antes por un proceso de blanqueamiento cultural y luego debe resignificarlo. Por lo tanto, las intersecciones de clase social, racialización y género, invitan a revisar los acotados márgenes desde donde pueden moverse y maniobrar los sujetos enmarcados por una región, en un lapso en donde las directrices históricas de la política cardenista han sido dejadas atrás, en el plano pragmático. Aunque el interés por la unidad nacional permanece en el discurso político y social, en el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952) el interés está centrado en proyectar modernidad, progreso e internacionalización. Al explorar algunas de las estrategias audiovisuales de esta obra se percibe cómo contribuyen a refor-

zar los estereotipos sobre la región. En su formulación, al mismo tiempo, se propicia su reconfiguración y su ensanchamiento. Como en las otras películas de la edad de oro abordadas en este libro, *Deseada* fue promovida tanto desde el hecho cinematográfico como desde el fílmico.[1] Para cubrir ambos ángulos se analiza la película en sí y sus dispositivos publicitarios (cartel, fotomontajes y *stills*), pues evidencian qué historia deseaba contarse, más allá de la trama, y cuáles eran los elementos clave que formaban parte de los relatos culturales de la época.

Deseada se estrena cuando el cine mexicano aún se programaba, de manera regular, en las principales salas de cualquier nación de habla hispana. Para su producción, se reunió un conjunto de talentos probados: desde el director y el elenco hasta quienes estuvieron a cargo del guion, la cinefotografía, las fotos fijas y la música. Fue filmada íntegramente en tierras yucatecas, en el lapso más caluroso del año, en temperaturas de más de cuarenta grados centígrados a la intemperie. El rodaje en locación fue un valor añadido, en una industria avezada que ponderaba los costos y su retorno en la taquilla. Por ello, la enorme mayoría de los títulos filmados en la edad dorada se desarrollaba en las instalaciones de alguno de los numerosos estudios cinematográficos de la ciudad de México. Las tomas de protección, si la trama lo sugería, se levantaban en lugares que pronto fueron reconocidos por las audiencias: el Paseo Reforma, el Palacio de Bellas Artes, el Monumento a la Revolución o el centro histórico (el Zócalo, la Catedral, el Palacio de Gobierno o el de la Ciudad). De aquí que la decisión de viajar a la península de Yucatán debió de discutirse ampliamente. Tal vez, la aprobación del proyecto dependió de la confianza en su éxito ante el

[1] Llamo la atención sobre lo cinematográfico y lo fílmico porque indican la relevancia del espacio en la atracción de los públicos de la época. Según Gilbert Cohen-Seat, la película y todo lo que la rodea, desde las perspectivas de la sociología y la economía, integran el hecho cinematográfico. Desde un enfoque sistémico, el hecho fílmico se sustenta en la noción combinatoria de lo auditivo y lo visual (Company y Esteve 1981, 21).

público y la crítica. Sin embargo, estas predicciones sólo se cumplieron moderadamente.

En una línea cercana a la explorada años atrás, en *La noche de los mayas* (Urueta 1939), el filme cuenta la historia de Deseada, una bella mujer adulta que decidió no contraer matrimonio, al quedar huérfana y hacerse cargo de Nicté, su hermana menor. La pequeña ha crecido y ha sido prometida en matrimonio a Manuel, un joven español que pronto llegará a tierras yucatecas. Manuel es sobrino del maduro don Lorenzo, un próspero hacendado. Desde años atrás, éste ha pretendido a Deseada. La condición que ella ha puesto para aceptar sus pretensiones es la consumación del compromiso arreglado entre Manuel y Nicté. Sin embargo, al conocerse, Deseada y Manuel se enamoran y esto desencadena la tragedia de la trama, pues ella no quiere que Nicté sufra una decepción por su culpa, mientras que Manuel está dispuesto a pasar por alto el amor de su tío hacia su amada. La historia se complica mucho más cuando la curandera Quiteria le revela a Deseada que Manuel, en realidad, nació en Yucatán, fruto de los amores de don Lorenzo con una indígena maya que murió en el parto. El hacendado mandó al niño a Europa, "para que no supiera que era hijo de una india" y veló por él a la distancia. Nada de esto sabe Manuel quien hiere a don Lorenzo, después de una acalorada discusión. Deseada ora y le pide a la virgen María que no muera don Lorenzo y, a cambio de eso, renunciará al amor. Don Lorenzo se salva, Manuel es encarcelado y Deseada se suicida, al tirarse al Cenote Sagrado de Chichén Itzá.

Basada en una popular obra teatral del catalán Eduardo Marquina, montada en escena en 1927 por primera vez y publicada poco antes,[2] *La ermita, la fuente y el río* conserva el triángulo

[2] Un mes previo a su estreno en Madrid, en febrero de 1927, esta pieza dramatúrgica comenzó a circular de manera impresa. En unas semanas fue reeditada y en treinta días ya contaba con tres ediciones y era publicada por una segunda editorial. Se trataba de la ampliamente difundida ABC Blanco y Negro, que se desprendía de la revista del mismo nombre, tal vez la más popular de la época. Me interesa resaltar estos hechos, dado el giro monárquico y

amoroso original (las dos hermanas y Manuel) pero la película le añade uno más: Manuel, don Lorenzo y Deseada. Mientras que, en ambos casos, el desenlace es el suicidio, los motivos son diferentes: el de la pieza dramática es por el desamor de Manuel, prendado de la hermana menor. En la película, es por el amor hacia el joven que para Deseada es un imposible. En realidad, con el suicidio se le concede al público un espectáculo que los remite (sin voluntad alguna de exactitud referencial) al pasado de la civilización maya. Concretamente, a la imagen estereotipada de las doncellas que eran sacrificadas, al ser arrojadas al Cenote Sagrado de Chichén Itzá. Al mismo tiempo, con la muerte de la protagonista se aniquila un modelo femenino mucho más independiente que el de Nicté. El relato cinematográfico consolida la narrativa nacional sobre lo maya que se finca tanto en la promoción de estereotipos como en el avasallamiento a otras posibilidades de ser de las mujeres.

En relación con el argumento, es inevitable pensar en *La noche de los mayas* y en la intervención del escritor Antonio Mediz Bolio en la escritura de ambas películas.[3] En los dos filmes hay una unión amorosa prohibida. Las dos protagonistas se enamoran del forastero y saben que al acercarse a él están transgrediendo normatividades.[4] Lol, en la película de Urueta vive en una comunidad maya y desciende de una estirpe real. Deseada

conservador del grupo Prensa Española, que promovió esta obra de Marquina. Su gran popularidad indica la moral de la época y el éxito de tramas basadas en amores contrariados.

[3] *La selva de fuego* apunta hacia otras problemáticas, hay un desplazamiento hacia la selva, se omite prácticamente a la comunidad maya. Entonces, las coincidencias son menores. No obstante, la presencia de Dolores del Río como una mujer asediada por los hombres remite conceptualmente al nombre de "Deseada".

[4] Prendarse de alguien con una adscripción étnica distinta, un otro, remite, según Lienhard, a la transgresión del tabú sexual y eso debe ser castigado (2002, 86). Esta misma base narrativa se había presentado previamente en *Janitzio*. Lienhard subraya la semejanza discursiva de esta estructura profunda (en la línea greimasciana) con la de *María Candelaria*. La protagonista de esta película es apedreada por su vínculo con un forastero (en este caso, el pintor), al igual que los personajes femeninos de *La noche de los mayas* y *Janitzio* (2002, 88).

habita en un casco de hacienda y crea, con ello, una gran ambigüedad, pues no "parece" una mujer maya, aunque la trama la posiciona como la transmisora de saberes ancestrales para las jóvenes doncellas. La identidad maya de Deseada y Nicté, no obstante, se da por sentada, aunque su hábitat, su comportamiento y su vinculación con el hacendado don Lorenzo se aleja por completo de la realidad de la época, de los usos y las costumbres marcadas por un clasismo ostensible. Ambos hechos, la identidad maya y la clase social a la que parece pertenecer (no posee la riqueza del hacendado, pero tampoco vive en una humilde choza de paja como la de Quiteria),[5] añaden complejidad a la historia del filme, puesto que el hacendado se avergüenza de que la madre de su hijo haya sido una mujer maya, mientras que Deseada no le inspira ese mismo sentimiento.

En la voluntad del personaje masculino de casarse con ella se presenta la diferencia entre una indígena y una yucateca "blanca", como lo es Deseada. Por lo menos, su imagen exterior exhibe cierta interiorización de los comportamientos de una modernidad que ha reprimido, desplazado o modificado usos y costumbres que se consideran como atrasados o productos del pasado. Siguiendo la idea de "blanquitud civilizatoria", Deseada puede ser interlocutora tanto del hacendado como del sacerdote (Echeverría 2007, 16-21). Este capítulo amplía este argumento, puesto que la historia escrita por Mediz Bolio y Revueltas añade otros visos al mismo, al incorporar un espacio que se posiciona en el extremo

[5] La diferencia de las clases sociales es uno de los motivos del género romántico. De la Mora observa cómo, en el caso de los melodramas ambientados en la Revolución, la ruptura familiar ocasionada por seguir a la persona amada, perteneciente a un nivel socioeconómico inferior, culmina en algún tipo de sacrificio. Éste "*paves the way for the development of a more just and egalitarian Mexican society*" (2006, 152-153). *Flor Silvestre*, estelarizada por Del Río y Pedro Armendáriz, lo ejemplifica. El cronotopo de Deseada agudiza la línea espacial y, en cambio, no precisa su temporalidad. Esto torna aún más difícil una discusión que problematice cómo el personaje femenino, idealmente una mujer maya, puede ser pretendida por un hacendado peninsular y su heredero. La crítica social posible es velada por el romance fallido de los protagonistas, Deseada y Manuel.

de lo que Echeverría llama una "identidad nacional moderna" (2007, 16). Se trata de la cultura maya desplegada no a partir de los remanentes grandiosos del discurso nacionalista, sino de una cultura en acción (tradiciones que han persistido porque han podido adaptarse a los cambios sociales).

Como en la gran mayoría de las películas de la edad de oro, en la que prevalece una noción de un mestizaje sin conflictos, Deseada sigue los ideales del cine indigenista, en uno de sus rasgos más sobresalientes: "*the glorification of the indigenous past, corresponds directly to the nation-building efforts, for the exaggerated pride in the pre-Columbian civilizations served to consolidate collective memory, which, in turn, laid the foundations of the national identity*" (Koper 2017, 102). No extraña, pues, la omisión de una temporalidad precisa en Deseada que conduzca a interrogar sobre los levantamientos indígenas en Yucatán (la Guerra de Castas acontecida entre 1847 y la primera década del siglo XX); el sistema de explotación de las haciendas en Yucatán que persistió hasta las primeras tres décadas de ese siglo, o las repercusiones del reparto agrario y el desplome de la industria henequenera, durante el cardenismo y en los años posteriores.

Con una estrategia semejante a la del cronotopo del género ranchero, en donde se crea un espacio ficticio (se invoca a una arcadia campirana), en un tiempo poco preciso, en *Deseada* la gran tragedia radica en un conflicto que podría extrapolarse a cualquier geografía. Por ejemplo, la trama bien pudo haber ocurrido en una gran ciudad: dos hombres riñen por el amor de una mujer, sin que uno de ellos sepa que el otro es su padre; la mujer se enamora del hombre prohibido. O bien, dos mujeres se enamoran del mismo hombre y la mayor de ellas decide sacrificarse por el deber que siente hacia la menor. El tiempo denso del cronotopo que desarrolla el motivo amoroso, cuyos ritmos suelen ser definidos, corta en esta trama la naturaleza cíclica que alude a la muerte que da paso a la vida y predice su repetición (Bajtin 1989, 256). El final, en el que Deseada renuncia a Manuel y para

ello corta abruptamente su vida, desplaza al posible cronotopo lírico y, en su lugar, instaura uno de corte trágico.

El aspecto espacial del cronotopo resalta, incluso aún más que en *La noche de los mayas*. Las fiestas tradicionales de Yucatán, sus atuendos, sus ritos, sus paisajes, su zona arqueológica más identificada, sus haciendas y su música operan más que como una mera escenografía. Si la trama pudiera ocurrir en cualquier sitio, los elementos propios del cronotopo se encargan de que la fallida historia de amor se revista de un significado especial, que no pudiera haberse generado si hubiera ocurrido en una ciudad, por ejemplo. La función cultural de esta película facilita "*the preservation of a 'historical moment', with all its embedded power relations kept intact*" (Flanagan 2009, 125); un momento histórico de dimensiones casi míticas, destinado a consagrar el peso de lo racial y los roles de género.

La inclusión de los múltiples detalles de una supuesta vida cotidiana en las haciendas yucatecas contribuyó a la confirmación de un repertorio nacionalista, en el que las diferencias regionales eran acogidas para sostener la diversidad étnica y la riqueza de un país. Pero no tenían como propósito interrogar ni el centralismo del Estado ni cómo éste repercutía en una cerrazón social que alimentaba el conservadurismo peninsular. Que todas las particularidades mencionadas se desempeñaran sólo como un telón de fondo, en el marco del discurso nacional, velaba también apreciarlas desde las interseccionalidades del género con la clase social y la etnicidad. Así, una protagonista poderosa como Dolores del Río en *Deseada* es desarticulada, al reducirla en el objeto de disputa de dos varones. Su papel de transmisora de la sabiduría maya y su capacidad negociadora entre las comunidades originarias y el de los hacendados son, básicamente, anécdotas pintorescas. Tales reflexiones fungen como la base de análisis en este capítulo, en relación con los elementos que sustentan los estereotipos espaciales y de género, en su cruce con los rasgos atribuibles a la identidad maya y su homogeneización cinematográfica.

El contexto de producción

El triunfo de *Deseada* fue mucho menor al esperado. El reconocimiento a sus alcances artísticos fue limitado y su tiempo en cartelera tampoco fue el esperado (cuatro semanas) (García Riera 1993, 247). No obstante, a tantas décadas de distancia, no deja de asombrar el talento reunido por la producción: desde Roberto Gavaldón en la dirección a José Revueltas en el guion y Antonio Mediz Bolio, en los diálogos. La cinefotografía estuvo a cargo de Alex Phillips y Manuel Álvarez Bravo fue el responsable de las fotos fijas (ver Figura 3.1). Carlos Jiménez Mabarak compuso la música original y en la banda sonora fueron incluidas melodías de Guty Cárdenas. Los títulos de los créditos fueron obra del entonces ya reconocido caricaturista valenciano Ernesto Guasp.[6] Cualquier persona familiarizada con las industrias culturales de mitad del siglo XX identificaría con claridad la relevancia de cada uno de los mencionados.

En 1951, los involucrados en este proyecto fílmico estaban sólidamente establecidos y gozaban de reconocimiento en la industria cinematográfica mexicana, en su ámbito de distribución en el mundo de lengua española y a nivel internacional. Roberto Gavaldón ya se había presentado en el Festival de Cine de Venecia con *Rosauro Castro* (1950) y año tras año fue nominado para el principal premio de cine en México, el Ariel. Desde *La barraca* (1945), con la que fue reconocido como mejor director y mejor película, entre 1946 y 1951, dos de sus obras, éxitos de público y de crítica, fueron nominadas para recibirlo: *La otra* (1946) y *La casa chica* (1946). En 1951 también estrenó *En la palma de tu mano* y meses más tarde, *La noche avanza*. Películas que se dieron a conocer en los años inmediatos consolidaron el prestigio de Gavaldón y lo convirtieron en un asiduo de las principales fiestas

[6] El columnista de *Cinema Reporter*, J. M. Tort, se refiere a Guasp como un "cartelista famoso". En forma inusual (dada la poca atención que solía prestarse a este tipo de impresos, en el medio cinematográfico), lo menciona como el autor de los carteles de *Deseada* y de "unos magníficos dibujos para los títulos, de una belleza extraordinaria" (1951, 20).

del cine mundial como Cannes, Venecia, Berlín y San Sebastián. *El rebozo de Soledad* (1952), *Acuérdate de vivir* (1953), *Las tres perfectas casadas* (1953) y *El niño y la niebla* (1953) fueron algunos títulos sobresalientes del periodo. En esa década, fue considerado como "el más internacional de todos los directores" (García Riera 1993, 170).

Uno de sus estudiosos más asiduos, Álvaro Fernández, se ha referido a su habilidad para construir historias en dos espacios muy diferenciados: "Roberto Gavaldón es un cineasta polifacético, clásico y manierista a la vez, que se apegó a las convenciones y construyó universos propios, lo mismo en entornos urbanos que rurales, lo mismo en reconstrucciones históricas que en épicas criminales" (2016, 279). Mucho más analizado y aclamado hoy en día por su cine *noir*, el cine rural acorde con la atmósfera nacionalista que seguía prevaleciendo a mediados del siglo XX también fue uno de los cimientos de su fama.[7] *Deseada* constituye un caso curioso en su filmografía, puesto que se aparta del enfoque rural ligado al hecho revolucionario.

María Candelaria influyó en el tratamiento de las películas relacionadas con identidades indígenas. En la película de Gavaldón hay gajos de ideas desprendidas del filme de Emilio Fernández. Una de ellas es el énfasis puesto en la fotogenia y una menor atención "al hecho histórico-social" (Ayala 1993, 149). Son películas que suelen ignorar "*the political and social pressures leading up to the protracted national conflict that profoundly reshaped Mexico and Mexico's idea of lo mexicano. Fernandez instead characterized national identity as being rooted in Meixco's pre-Columbian heritage*" (Hershfield 1996, 57).

Otras películas de Gavaldón como *Rosauro Castro* (1950), *El rebozo de Soledad* o *La Escondida* (1955) contaron con la colabo-

[7] Una muestra de la valoración sobre el cine criminal y de suspenso de Gavaldón son los múltiples textos de la autoría de Álvaro Fernández (2007). También pueden revisarse los escritos de Ariel Zúñiga (1990) y los de Fernando Mino (2007, 2019).

ración de José Revueltas, en la escritura cinematográfica (como ocurrió con dieciocho de los proyectos cinematográficos en los que trabajaron juntos). En esos títulos es visible que: "el campo es el espacio en donde se despliega con mayor cinismo la brutalidad, la represión y el egoísmo que, sin embargo, abre paso a la dignidad del sufrimiento, posibilidad de renuncia a la personalidad individual" (Mino 2019). En *Deseada*, el espacio se romantiza a través de la fotografía de Phillips y se explicita en uno de los primeros diálogos del protagonista, el español Jorge Mistral, cuando se refiera a "el paisaje, el ambiente, la atmósfera" que están presentes en él como una "memoria misteriosa". Por lo tanto, hay un distanciamiento de la violencia social presente en los filmes de ambiente revolucionario, caracterizados en su mayoría por un "esquema simplista de explotadores y oprimidos" (Ayala 1993, 130) para dar paso a una suerte de "bucólica indigenista" (Ayala 1993, 72).

A *Rosauro Castro*, *El rebozo de Soledad* y *La Escondida*, Mino suma otros dos, en el marco de las colaboraciones entre Revueltas y Gavaldón: *Sombra Verde* (1954) y *Deseada*. Aunque, según he apuntado, ésta no tuvo la recepción ni alcanzó los logros estéticos que se le reconocieron a varias de las películas en las que ambos estuvieron involucrados, es evidente el interés del autor por incluir una serie de improntas de alcance social. Éstas no estaban previstas de ninguna manera en el texto de origen, *La ermita, la fuente y el río*, aun cuando asegura García Riera que este título fílmico no perdió "cierto tono español" por la adaptación en sí, la elección del galán Mistral y por el "productor ejecutivo Baviera, quien firma una dedicatoria ('dedicada entrañablemente a México') que se lee al comienzo de la cinta" (1993, 249).[8]

[8] Las dificultades impuestas por los sindicatos cinematográficos a la contratación de extranjeros (que tenían que afiliarse antes de ser incluidos en cualquier proyecto fílmico) junto con cierta atmósfera xenofóbica indujo a un gran número de miembros de la farándula en México a "legitimarse" en ella. A través de imágenes en las que se posaba con atuendos tradicionales, organizaban fiestas "mexicanas" y comidas con platillos típicos. En entrevistas, explicaban su apego

Deseada fue ocasión para que Alex Phillips recalcara en sus imágenes el valor de la composición (ver Figura 3.1). Aunque el prestigiado artista de origen canadiense reconocía las aportaciones de la obra de Gabriel Figueroa al cine mexicano, también señalaba que sus condiciones de trabajo eran más propicias. La fotografía artística era difícil de lograr, consideraba Phillips, si la obligación del cinefotógrafo era "hacer a la estrella bonita, renunciando a lo demás. Ésta era la diferencia entre Gabriel Figueroa y yo. Él contaba con todas esas oportunidades y yo no" (en Meyer 1986, 28). Según lo descrito párrafos atrás, la norma era rodar en estudios. Por lo tanto, la película de Gavaldón fue una gran oportunidad para lucir sus habilidades, al poder filmar por completo en locación y en exteriores; de noche y de día. Phillips aprovechó al máximo tanto los escenarios naturales de Yucatán, como los edificios de la ciudad maya de Chichén Itzá, las haciendas y los pequeños pueblos de la región.

En 1951, en una entrevista al artista visual Agustín Jiménez, con motivo de la exhibición de la película, declaró: "Alex Phillips es el más grande de los fotógrafos mexicanos... con su trabajo en *Deseada* viene a demostrar que los fotógrafos mexicanos no tienen rivales en el mundo y que seguiremos acaparando los premios en los concursos internacionales" (Fundación Televisa 2017). Hay en sus palabras un reconocimiento a su colega (Jiménez tenía también una larga y heterogénea carrera como cinefotógrafo).[9] García Riera también se refirió a su "buen lente" y destacó

por lo vernáculo (devoción a la virgen de Guadalupe, admiración por héroes patrios, etcétera). El amplísimo contingente de foráneos que trabajaban en el espectáculo expresaba así su adhesión a lo mexicano. El también actor, el valenciano José Baviera parecía necesitar ese aval y dejar por sentado el pago a su deuda de gratitud a México. Este país lo acogió dentro de la oleada de exiliados españoles que huyeron de la Guerra Civil, a principios de 1940. Para profundizar sobre este tema puede leerse "Rumberas, pero decentes: Intérpretes cubanas en el cine mexicano de la edad dorada" (Castro 2020a, 70-89).

[9] Jiménez Espinosa formaba parte de la vanguardia fotográfica mexicana, reducida muchas veces frente al fulgor de Manuel Álvarez Bravo. Fueron relevantes sus aportaciones a las revistas ilustradas de mitad del siglo XX y desarrolló una prolífica carrera en el cine mexicano (Córdova 2005). En él, "abarcó todos los

Figura 3.1. *Still* de Deseada (1951). La fotografía fija corrió a cargo de Manuel Álvarez Bravo. Alex Phillips fue responsable de la cinefotografía. Ambos se encontraban en puntos altos de sus carreras. (Agrasánchez Film Archive).

una escena en especial: "las sombras de Del Río y Mistral besándose son proyectadas sobre las ruinas bajo la luz de la luna" (1993, 249). El rubro visual de la película sería uno de los más celebrados, junto con la música original de Carlos Jiménez Mabarak.

Por su lado, la protagonista de *Deseada*, Dolores del Río, no necesitaba presentación. Desde su regreso al cine mexicano en 1943, con *Flor Silvestre*, había ganado un Ariel y estado nominado a otros dos (en ambos casos, dirigida por Gavaldón). En cuanto a Jorge Mistral, había desarrollado una carrera teatral y

géneros, con directores de estilos e intenciones diversas, en producciones de alto y bajo presupuesto" (Lozano 2002, 44). Algunos ejemplos de esta aseveración son su intervención en títulos tempranos tan relevantes como *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro 1934) y *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard 1937); colaboró en varias películas de rumberas como la clásica *La mulata de Córdoba* u otras dirigidas por Alberto Gout, José Díaz Morales, Chano Urueta y Ramón Pereda; y fueron muy apreciadas sus aportaciones en los filmes de Luis Buñuel (*El bruto* 1953; *Abismos de pasión* 1954, y *Ensayo de un crimen* 1955).

cinematográfica en España y *Deseada* significaba su entrada, por la puerta grande, a las pantallas mexicanas. La semana previa al estreno de este filme, *Cinema Reporter* le concedió su portada, como una forma de promoción (ver Figura 3.2). Un mes antes, esa misma imagen (pero en blanco y negro) había aparecido en dicha revista y en su breve pie de foto anunciaba que "el galán español" había viajado para cumplir con los contratos que tenía en "la Madre Patria", pero que "el astro", regresaría a México para continuar su carrera en este país ("Jorge Mistral" 1951, 8). Mistral no fue un actor que figurara en las ternas de premios, pero sí fue un protagonista buscado por los productores, dada su apostura física, en las postrimerías de la edad de oro del cine mexicano. Por ejemplo, alternó con María Félix en *Camelia* (Gavaldón 1954), película que se presentó en Venecia. Conquistó "la taquilla con títulos tan atractivos para las audiencias latinoamericanas como *El derecho de nacer* y *Orquídeas para mi esposa*" (Castro y Mckee 2011, 228).

Yucatán seguía siendo, para los espectadores cinematográficos del centro del país, una región casi inalcanzable. "Los gobiernos de la postrevolución no habían podido restablecer la estabilidad de los tráficos comerciales y de pasajeros hacia la península por lo que ésta permanecía constreñida a la irregularidad de la escasa flota comercial y a la falta de un trazo carretero que la conectara con el resto del país" (Anaya 2014, 68). La distancia y el costo de filmar en esa zona contribuyó al relativamente escaso número de títulos cinematográficos rodados en el lugar, a diferencia de otros enclaves como el pujante Acapulco del periodo del presidente Miguel Alemán. De aquí que cuando la producción se llevó a cabo, el rodaje íntegro en locación se erigió en uno de sus principales atractivos. Así lo revelan los carteles promocionales que, en sus distintas versiones, mostraban un segmento del Templo de Kukulcán, el mejor conocido como El Castillo de Chichén Itzá, al igual que los avances del rodaje que funcionaron como publicidad previa al estreno del filme. Pero,

Figura 3.2. Portada de *Cinema Reporter* (1951). Como parte de la promoción de *Deseada*, la imagen del galán español apareció en esta revista de espectáculos, una semana antes del estreno. ("Jorge Mistral" 1951).

sobre todo, el hincapié puesto en los créditos, los cuales significativamente expresan: "Totalmente filmada en los escenarios naturales de la milenaria ciudad maya Chichén-Itzá".

Desde esos primeros segundos, por lo tanto, se invita a pensar la película desde un espacio construido desde su transparencia. Es decir, insinúa que toda la historia transcurre en esa "milenaria ciudad" por lo que invoca lo que Vicente Sánchez-Biosca llama un "modelo narrativo transparente". Éste propone el plano cinematográfico desde su invisibilidad dada la "homogeneidad icónica" con la que es diseñado (Sánchez-Biosca 1993: 271-272).[10] Así, a través de un dato paratextual (pues aparece en los créditos que no forman parte de la diégesis de esta película) se borran elementos propios del hecho cinematográfico como los demás lugares en donde se filmó, las estrategias la puesta en cuadro y las de la puesta en serie. Gracias a éstas, no se ve una serie de planos cinematográficos ensamblados, sino un espacio único que se ofrece como real.

A través de las imágenes audiovisuales y las que se desprendieron de éstas, a través de las estrategias publicitarias, se consolidaron las representaciones de Yucatán como región y se fortaleció una tradición cimentada, sobre todo, en una invención. La península yucateca es configurada lejos de las ideas de la industrialización y la modernización que están aconteciendo, en ese momento histórico, en el centro (Distrito Federal), el noreste (Monterrey) o el occidente (Guadalajara) del país. De manera temprana, después del cardenismo, esas "Tres áreas urbanas fueron las más beneficiadas", al ser dotadas de "los modernos servicios públicos como alumbrado, agua potable y alcantarillado, transporte, educación y salud". La reorganización de la geografía económica del país determinó "el declive de algunas entidades ricas de antaño, como Hidalgo, Puebla y Yucatán" (Aboites 2008, 490-491).

Desde el centro se definió el desarrollo nacional, pero requería del resto del territorio para consolidar los ideales de la modernidad, vía la representación de contrarios y de comple-

[10] Estos mismos elementos colaboran con el cronotopo descrito, en el que "'*Real life' has nothing to do with it*" (Flanagan 2009, 125) y que quizás era lo que menos querían ver las audiencias de la época.

mentarios. Así, la selva yucateca contrasta con las fábricas, las amplias avenidas, los rascacielos y los monumentos que, a través del cine, muestran la pujanza de la capital. Pero, al mismo tiempo, las zonas arqueológicas yucatecas y, especialmente, Chichén Itzá operan como un complemento cultural necesario para una nación robusta y distante de la "barbarie" y la "incultura" (ver Figura 3.3). Podría pensarse que el aliento de la política indigenista del cardenismo había menguado una década después, en el sexenio de Alemán Valdés. Por el contrario, "la finalidad de aculturar a la población indígena para incorporarla a la nación" se institucionalizó a través de programas públicos como lo fue la fundación del Instituto Nacional Indigenista, en 1948 (Arroyo 2020, 210). Los cambios culturales acordes con los ideales de la modernidad del alemanismo tuvieron como instrumentos no sólo el aprendizaje del español, sino asistencia en educación, salud y agricultura. *Deseada*, filmada

Figura 3.3. *Still* de *Deseada*. La selva y las zonas arqueológicas fueron el marco espacial que animaron los estereotipos sobre lo maya. (Agrasánchez Film Archive).

en Yucatán con la cultura maya y nociones como el mestizaje por delante, colaboró en la representación fílmica de los indígenas, alentada desde el Estado.

El siguiente apartado profundiza en la constitución de los espacios y el tratamiento sonoro. Después, reflexiona en la relación del cronotopo con los estereotipos de género y de las identidades indígenas. Se analiza la secuencia de apertura y, específicamente, el uso de las voces en *off* y *out*. Si una banda sonora no existe como tal, pues "suele estar formada de sonidos cogidos de aquí y de allá, mezclados" (Carmona 1991, 106), entonces en su construcción se involucran "conocimientos e imaginarios" que configuran un discurso acorde con un enfoque dado (León 2005: 96). Si bien se recuperan elementos míticos de la cultura maya, en la puesta en escena éstos son "usados" y "acomodados" para fortalecer una perspectiva nacionalista que desdibuja el enfoque regional. El intervencionismo cultural es claro, dada la manera como fueron presentadas las creencias y las prácticas cotidianas de los habitantes de Yucatán.

El esplendor maya se ha desvanecido. Música acusmática en la secuencia de apertura

En su icónico estudio sobre *La voz en el cine*, Michel Chion apunta que la voz en *off* emana de un lugar distinto al de la imagen. La fuente de sonido no es visible y dirige al público hacia "otro lugar, en este caso imaginario, semejante a un *proscenio*" (2004, 16) [cursivas en el original]. El fenómeno es similar en el caso de la música y la figura señalada por Chion, la del proscenio, pues remite de inmediato a ese foso que oculta el origen de lo escuchado.

Ideológicamente, esta idea es muy poderosa para comprender el sentido del inicio de *Deseada*, en la que se combinan grandes planos generales semi estáticos con una ostensible profundidad de campo con suaves movimientos *tilts* que bajan de la inmensidad celeste a la enorme mole del Templo de Kukulcán.

Mediante disolvencias, la cámara recorre en desplazamientos laterales (*pannings*) hasta detenerse en El Observatorio (o Caracol) o, en el camino inverso, en El Templo de las Mil Columnas. Alex Phillips aprovecha para presentar las edificaciones más significativas del Chichén Nuevo y el Chichén Viejo y le imprime dinamismo a la secuencia de arranque, mediante esos lentos, pero visibles, movimientos de la cámara de izquierda a derecha, de arriba abajo. Phillips creía en el poder de la composición y en los momentos cinematográficos en los que era necesario destacarla, "porque cuando se empieza un filme es como dar cuerda a una determinada cosa. Uno pone toda su tensión nerviosa para lograr que lo iniciado se continúe a lo largo de la cinta" (en Meyer 1986, 26).

Difícilmente puede dudarse acerca de la voluntad documentalista de la cámara, pues la profundidad de campo elegida tiene como propósito situar al público dentro de Chichén Itzá. Se privilegia el detalle del primer plano, con lo que es posible admirar el trabajo realizado sobre las piedras: su diseño zoomórfico tanto como la espectacularidad de sus dimensiones (ver Figura 3.3). Pero también se favorece la composición visual con miras a orientar a la audiencia y, así, familiarizarla con el sitio. Hay que pensar en la vocación internacional del cine de la edad de oro y su papel como promotor de la cultura mexicana. Y tampoco hay que olvidar el enfoque nacionalista que, como proyecto político, intentaba acercar enclaves diversos de la patria a los mexicanos de todos los puntos geográficos.

El poder de las primeras imágenes se enriquece con la información proporcionada en los créditos. El lugar de filmación y los datos sobre la incorporación de talento local (diseño de vestuario, música, intérpretes y cantantes, entre otros) contribuyen a la legibilidad cultural del texto fílmico. Sin notarlo siquiera, el público comienza a ver la película desde una posición más cercana a una lectura de la realidad que a la lectura de una ficción. El realismo fotográfico tiende a encubrir el proceso de

transformación de la realidad que se ejerce sobre el objeto de la imagen (Riego 1996, 190) y desde la óptica del modelo narrativo transparente (Sánchez-Biosca 1993, 271-272). Es como si el plano denotativo desplazara, oscureciera, el plano connotativo que la selección de tomas lleva en sí misma.[11] Ambos mecanismos (la información de los créditos y las tomas cinematográficas de índole documental) apuntalan una "perfección analógica" (Barthes 1986, 17), en cuanto a que parece un mensaje continuo, cuya codificación es prácticamente invisible para la mirada. Las consecuencias se dirigen hacia la certificación de una autenticidad de lo que se muestra y lo que se cuenta.

En la entrada de la primera secuencia, los aspectos visual y sonoro funcionan como signos de puntuación de alta precisión. Las primeras imágenes son el Cenote Sagrado en primer plano y en el último, en el *background*, el Castillo. Los créditos habían especificado el sitio del rodaje (la mención de la filmación íntegra en Chichén Itzá). El uso de la neblina que se va desvaneciendo –para dar paso a la visión de ese enclave maya– es altamente significativo, pues ratifica las ideas sobre el misterio que envuelve a esa zona y a esa cultura –y sólo gracias a la representación cinematográfica es posible acercarse a ella, develarla–. Conforme la imagen recupera su nitidez, se escucha, acusmáticamente, el canto interpretado por el tenor yucateco Nicolás Urcelay, quien canta una de las piezas más conocidas de la trova yucateca, "Yucalpetén", con letra de Antonio Mediz Bolio y música de Guty Cárdenas.[12] No hay que perder de vista

[11] Roland Barthes, acorde con el pensamiento estructuralista, propone estudiar las imágenes (la fotografía periodística, en concreto), desde su inmanencia. Sin embargo, sí apunta en un estudio temprano (principios de la década de 1960) que no se trata de una "estructura aislada" y que guarda una relación con el texto que la acompaña (1986, 11-27). No obstante que propone el estudio de cada nivel por separado (el del texto y el de la fotografía), Barthes entiende que "las connotaciones de la fotografía coincidirían, en términos generales, con los grandes planos de connotación del lenguaje" (1986, 26).

[12] El capítulo dedicado a *La noche de los mayas* se detuvo en la relevancia de Mediz Bolio en la escena literaria nacional y en el papel que sus obras des-

el prestigio que la música yucateca había ganado desde principios del siglo XX. Sobre todo, porque el punto de entrada a México de un ritmo cubano que sería uno de los más populares en el mundo occidental (el bolero) había sido, justo, la península (Torres 2002, 157). Entonces, era inevitable desplegar desde el arranque elementos tan icónicos como reconocibles por las audiencias como lo eran las postales visuales de Chichén Itzá y el tipo de música asociada en lo cultural a la península.[13]

Símbolos, mitos, memorias y tradiciones vinculadas al discurso nacionalista se sedimentan en el imaginario popular a través de asociaciones musicales y sonoras específicas (Ávila 2011, 4). El arranque de *Deseada* lo ejemplifica. "El caminante del Mayab" y "Yucalpetén", creaciones de la mancuerna Mediz Bolio y Cárdenas, son los máximos ejemplos de un género musical regional, la evocación maya, que repercutió más allá de la península, al ajustarse a las ideas del proyecto nacional. Animado por Mediz Bolio, a fines de la década de 1930, Cárdenas diseñó una melodía distinta para la época, pero que se ajustaba a la perfección a su atmósfera. Propuso una melodía en la que el ritmo del acompañamiento y las notas largas sonaban "suficientemente maya" (Martín 2014, 208-209). Este género musical "pretendió revivir ritmos prehispánicos para cantar a motivos que hasta entonces no tocaba la canción de Yucatán: el indio, las glorias del pasado precolombino, mitos mayas" (Martín 2014: 154-155).

empeñaron para el ideario nacionalista. Guty Cárdenas, por su parte, fue uno de los cantautores mexicanos de alcance internacional con un estatus mítico nacional, debido a su inesperada muerte, en un pleito de cantina, a los 26 años. Para un análisis sobre cómo la música de Cárdenas es, al mismo tiempo, una vía de denuncia social y de asentamiento de valores establecidos, léase el artículo de García Corona (2019, 138-168); si se desean conocer aspectos biográficos y anecdóticos, el texto de De Pau y Heredia (2004).

[13] La "canción yucateca" era alabada por sus méritos literarios (Manabe 2013, 72). Muchos de sus letristas eran elogiados escritores (como el propio Mediz Bolio) que desarrollaron apreciables trayectorias nacionales e internacionales (por ejemplo, Ricardo López Méndez, a quien se le deben innumerables composiciones del cancionero mexicano).

"Yucalpetén" cierra, tanto la secuencia como el filme, exactamente con la misma imagen de inicio: la visualización del cenote en primer lugar y al fondo, la pirámide más significativa de la zona. Este recurso reitera la entrada y la salida de la historia fílmica que se está contando, como convencionalmente suele ocurrir. Y, al mismo tiempo, ratifica la reducción de la cultura maya a un espacio específico, enigmático tanto por su lejanía conferida por la profundidad de campo (el *background* es ocupado por la pirámide) como por el efecto visual de la neblina en el primer plano. Si el cronotopo del idilio privilegia la circularidad, debido a que está ligado con los ciclos de la naturaleza, llama la atención que dicha circularidad ocurra en dos de los niveles de representación fílmica (puesta en cuadro y en serie) y disminuya el peso de la puesta en escena. Cambia los contenidos temáticos del cronotopo del idilio, que reitera el espacio de la tradición (Bajtin 1989, 376), y los interrumpe con el suicidio de Deseada. Entonces, su drama es el mismo del pueblo maya, anclado en el pasado y en sus ciudades abandonadas. Este drama acentúa, por lo tanto, el cronotopo mítico de la tragedia.

Así, el enfoque mítico del cronotopo de *Deseada* se asienta en los elementos de la puesta en cuadro. El canto de Urcelay no anticipa la presencia del intérprete en el campo visual y, por ende, parece no proceder del mismo lugar "real" que el público está admirando. Esa voz acusmática, no está "ni dentro ni fuera" (Chion 2004, 35). Esto le confiere un halo más allá de cualquier personaje que aparezca en la pantalla que, en el filme de Gavaldón, embona perfectamente con el aura mítica del desenlace. Al resonar la canción en cada uno de los diferentes escenarios de Chichén Itzá, la voz presenta algunos de los rasgos enumerados por Chion: ubicuidad y panóptico: está por doquier y lo ve todo (2004, 36). La composición está diseñada para poder introducir algunos cambios para que, dependiendo de quien la interprete, la improvisación no se distancie del mensaje. Ésta es la letra que se escucha en la película:

Yucalpetén,
todo se fue, todo pasó.
Ya se fué Chichén,
ya se fue Zací
y se fue también Ichcanziho.

El indio llora llanto de hiel,
el indio llora, Yucalpetén.
Corre su llanto por los cenotes,
corre su llanto y no se ve.
Multun Tzek, Multun Tzek,
el tiempo negro de Multun Tzec.
Se fue la abeja de Cuzamil...

La luna de sangre
muerde la tierra,
la santa tierra de Itzamatul,
Yucalpetén, Yucalpetén.

Popularmente, se pensaba que "Yucalpetén" era el nombre maya de la región y Mediz Bolio jugó con la ambigüedad del vocablo puesto que, en maya, designa "la región del venado". El poeta yucateco no sólo lo sabía por su conocimiento de la lengua maya, sino por haber traducido el *Libro de Chilam Balam*, de donde toma directamente el término.[14] Pero fuera de quienes estuvieran muy adentrados en la cultura yucateca, "Yucalpetén", debido a su sonoridad y a la cercanía fonética con el nombre de la península, conseguía un doble propósito: remitir a la zona en donde se desarrolla la película de Gavaldón y remarcar la cultura de lo maya como sinónimo de lo yucateco.

[14] El capítulo previo explicó la relevancia de *La tierra del faisán y el venado*, de Mediz Bolio, título que se deriva de los libros que integran el *Chilam Balam*. Mediz Bolio fue el primero en traducirlo íntegramente y lo publicó, por primera vez, en 1930, como un texto unitario con apartados claramente diferenciados.

La letra de Mediz Bolio se refiere a la extinción del imperio maya y es evidente que fue inspirada por el *Libro de Chilam Balam de Chumayel* y una lectura cercana del mismo. Retoma el Libro de las Profecías que augura la llegada de los hombres barbados y "todo cambiará de golpe" (*Libro de Chilam Balam de Chumayel* 1988, 185). Serán los tiempos en que se deberá adorar a un dios único y se impondrá otra lengua: "¡golpeadores de día, afrentadores de noche, magulladores del mundo!" (*Libro de Chilam Balam de Chumayel* 1988, 186). Fruto de una tradición oral ancestral, el dramatismo de los dolorosos lamentos proviene de "la indignación y desprecio" ante la actitud rapaz y la lujuria de los españoles (De la Garza, en *Libro de Chilam Balam de Chumayel* 1988, 16). Entonces, no extraña que Mediz Bolio imprimiera ese sentido en las obras cinematográficas en las que intervino como autor de la trama, como guionista o responsable de los diálogos.

En "Yucalpetén", Mediz Bolio reproduce literalmente del *Chilam Balam* frases como la contundente expresión: "todo pasó" (*Libro de Chilam Balam de Chumayel* 1988, 50). También recupera la tristeza que invadió al pueblo maya, explícita en el *Chilam Balam*, y que forma parte del estereotipo de la identidad indígena. La imposición del cristianismo trae consigo "el principio de la miseria nuestra, el principio del tributo, el principio de la 'limosna', la causa de que saliera la discordia oculta, el principio de las peleas con arma de fuego, el principio de los atropellos, el principio del despojo de todo" (*Libro de Chilam Balam de Chumayel* 1988, 51). No obstante, el despojo ocurrido durante la conquista, el periodo colonial y que persiste hasta nuestros días no son el eje central de las tramas cinematográficas. "La tristeza actual de los indígenas queda, pues, sin explicación" (Lienhard 2002, 100). En cambio, se asume como un rasgo de carácter, "natural" y no atribuido a cuestiones externas. La ausencia de referentes sobre el origen de las desgracias que se lamentan (en la canción y en otro tipo de textos como en esta película) impide

la lectura, desde otro ángulo, de la letra de la canción con que abre la primera secuencia de *Deseada*.

Mediz Bolio reúne, en esta composición poética destinada a ser cantada, lugares que desaparecieron y perdieron su poderío por distintas razones: desde guerras internas, el abandono por buscar enclaves con más agua y menos sequías hasta la llegada de los españoles predicha en el *Chilam Balam*. Lo que "se fue", según la canción, es la civilización maya y esto agudiza el sentido de la pérdida. En realidad, las grandes construcciones de las ciudades de Chichén, Ichcanziho e Itzamatul ya estaban en ruinas, en el siglo XVI. A la llegada de los españoles, en Ichcanziho e Itzamatul se erigieron Mérida e Izamal, respectivamente. Sobre Zaci se construyó Valladolid. La mención de Cuzamil es interesante, puesto que la región yucateca se explicita como parte del Caribe: se trata de la isla de Cozumel. La mención de Multun Tzec, a quien los mayas invocaban "en los días de desgracia" (Martínez 1903, 271) reitera el conocimiento profundo de una cultura regional (no es un dios tan conocido como Kukulcán, Chac o Zamná) y, de forma simultánea, enfatiza la pérdida, a través del lamento. Es decir, con la inclusión de la canción aparecen, al mismo tiempo, las estrategias del discurso dominante y las tácticas que los utilizan para instaurar algo de pluralidad (De Certeau 1996, 36), mediante el recordatorio de imaginarios conocidos (el dolor de lo que "se fue" y la desgracia cernida sobre la civilización maya) y otros novedosos (el listado de otras ciudades mayas).

El llanto del indio "que no se ve" alude a un imaginario persistente en la configuración de los pueblos autóctonos, en cuanto a un sufrimiento centenario derivado de la conquista, pero también a las ideas que tanto circularon sobre su personalidad discreta y callada. Las emociones de los indígenas, tal y como fueron plasmadas en el cine mexicano, se esconden en sus rostros de piedra, en el hieratismo de sus facciones. Sergei Eisenstein, en *¡Que Viva México!*, contribuyó a asentar esta fusión entre la soli-

dez mineral de los vestigios arqueológicos y los bustos vivos de los mayas. Dos décadas más tarde, Emilio el Indio Fernández no dejó ninguna duda, en la secuencia de *María Candelaria*:[15] "No hay inocencia alguna en las disolvencias de las esculturas precolombinas que dan pie a planos cerrados de bellas mujeres de rasgos autóctonos" (Castro 2012, 230).[16] No obstante, en todos los casos cinematográficos de la edad de oro la explicación del origen de esa tristeza pierde su sentido histórico (Lienhard 2002, 100) y ancla en variantes sobre las anécdotas de amores fallidos o en la obstinación indígena de no aceptar al fuereño.

La letra de "Yucalpetén" también da pie para interpretar la caracterización del indio "que no se ve" como parte de los cuestionamientos que se escucharon en el periodo. Éstos tendieron a generar dependencias gubernamentales y un discurso público que abogó por sacar del olvido a las comunidades de los pueblos originarios. El integracionismo impulsado por Manuel Gamio se entreveró con los esfuerzos que guiaron a los artistas, desde múltiples expresiones, para "incluirlos" en el marco de una cultura nacional, desde la segunda década del siglo XX.

El canto acusmático con que abre *Deseada* destaca su ubicuidad porque retumba en cada toma, sea en las disolvencias, sea en el corte directo. Se escucha la tonada de Urcelay por doquier, cuando enuncia "todo se fue, todo pasó" sobre las imágenes de múltiples rincones de Chichén Itzá. No es sino hasta el desenlace del filme, cuando es posible interpretar que el suicidio de Deseada y el amor fracasado entre ella y Manuel pueden ser leídos como aquello que ha desaparecido de la faz de la tierra. Así,

[15] No abundaré en *Deseada* como una expresión del cine indigenista en México, aunque ciertos argumentos colaterales son de gran utilidad para este capítulo. Algunos estudios en esa línea son los de Koper (2017, 97-118), De la Garza (2010, 413-424), Lienhard (2002, 82-117), Nahmad (2007, 105-130).

[16] Tal reiteración visual no pasó inadvertida en la recepción fílmica: "Aunque al cabo de un lustro comenzó a percibirse la construcción de los personajes de Dolores del Río como un estereotipo de las indias bonitas, el efecto en las audiencias locales, continentales e, incluso, trasatlánticas se había logrado" (Castro 2012, 241).

la apertura del filme predispone a las y los espectadores a consolidar la idea de la disolución de esa población maya, capaz de construir edificios impactantes y generar urbes de gran belleza. De ellos, lo que queda, según se infiere de la puesta en escena de *Deseada*, son comunidades ancladas en tradiciones inocuas como urdir la hamaca nupcial y bordar el ajuar de las novias o la ceremonia de la petición de mano (estas últimas, cercanas a las tradiciones occidentales). Dichas prácticas son recibidas por los personajes foráneos con impaciencia, humor y miradas de tintes paternalistas. Es perceptible la persistencia de los discursos de Manuel Gamio y José Vasconcelos sobre el atraso y la ignorancia de los pueblos indígenas que tenían que ser, de alguna manera, reivindicados. Obras fílmicas como la de Gavaldón colaboraron en la repetición de esas ideas tanto como en su circulación, pues a mediados del siglo XX, según puede inferirse del visionado de *Deseada*, los mayas vivos tenían poco o nada que aportar al país moderno que era el México del sexenio alemanista.

El mito se impone. Voz acusmática en la secuencia de apertura

La puesta en cuadro de la secuencia de apertura tiene un claro corte entre la introducción acusmática musical y la siguiente, de naturaleza vocal. Así, la banda sonora marca el cambio del canto de Urcelay a la voz de Dolores del Río, a través de los acordes inquietantes de cuerdas y metales. En el apartado anterior, se enfatizó en la visión del Cenote Sagrado que va de la mano de la amenaza transmitida por el sonido. Pero también funge como elemento de transición que lleva a los espectadores del presente a la historia de una fecha, intencionalmente, no precisada en la película. Si acordamos que las imágenes de esa inmensa boca de agua sobre la que se cierne una espesa neblina funcionan de manera codificada, el público podía interpretarlas como una intriga de predestinación implícita (Aumont *et al*. 2008, 125), es decir, podían anticipar un desenlace funesto. El cenote es el lugar en donde se suicida Deseada, en los últimos segundos del relato fíl-

mico.[17] Así, las imágenes iniciales contienen el presentimiento del "develamiento de una verdad" (Aumont *et al*. 2008, 125). En este doble movimiento, el de arranque y el de cierre, descansa el fortalecimiento tanto del estereotipo iconográfico como el de la ideología que lo sustenta.

El Cenote Sagrado es el escenario de varias secuencias relevantes en el filme. En todas hay algún tipo de agitación emocional, sobre todo, porque en una de sus orillas está la humilde choza del personaje de Quiteria, la cual conoce el secreto del origen de Manuel. Nadie lo sospecha siquiera y su extranjería problematiza a Nicté, quien hubiera preferido a un muchacho de la región. El significado del cenote se impregna de un aliento ominoso y el propósito de esa atmósfera lejos de proponer información sobre las tradiciones religiosas mayas es alentar su sentido pagano y bárbaro. Es cierto que los sacrificios humanos fueron una práctica cultural extendida, sobre todo en Chichén Itzá; incluso, muchos de ellos estaban ligados a los resultados del juego de pelota, muy vinculado a la metáfora de la vida y la muerte y ésta a la sempiterna regeneración del cosmos (De Anda 2007, 190). Otros, al sacrificio de adolescentes (hombres y mujeres), en la búsqueda de la gracia del dios de la lluvia, Chac. Las investigaciones sobre el tema, no obstante, señalan que casi nunca se tiraba vivas a las personas y que el cenote era el destino final de elaborados rituales: "*This enriches the discussion about the multiple functions (nonfunerary or ancestral) and mortuary pathways of the cenote*" (De Anda 2007, 203).

Las primeras vistas de la película de Gavaldón se decantan por la creencia más extendida sobre el uso ritual del cenote, el de las doncellas que eran arrojadas vivas (mientras que la evidencia científica muestra un número reducido de jóvenes mujeres, en

[17] Siguiendo los planteamientos de Roland Barthes, Aumont *et al*. identifican dos tipos de códigos que cimentan el avance narrativo del filme: la *intriga de predestinación* y la *frase hermenéutica* [cursivas en el original]. La primera puede ser explícita, implícita o alusiva y aparece en los primeros minutos de la película (2008, 125-126).

comparación con los cuerpos de varones). Conforme avanza la trama, este uso "bárbaro" es relacionado con la culpa y la muerte autoinflingida de Deseada con dos fines. El primero, la expiación y la búsqueda del perdón, ante el sentimiento de haber traicionado y engañado a su hermana menor, al enamorarse de Manuel, un hombre prohibido para ella. El segundo, el sacrificio prometido a la divinidad católica, pues a cambio de la vida de don Lorenzo (y así Manuel no se convierte en un parricida), ella ofrece la suya. En ambos casos, prevalecen valores cristianos, alejados por completo de la cosmovisión maya. Estos elementos me permiten establecer la función escenográfica del paisaje yucateco y, concretamente, de Chichén Itzá. Por tanto, en este lugar se desarrolla una trama ajena a la cultura maya en sí. Lienhard se refirió a este tipo de operación narrativa como un "servirse de lo 'maya' con propósitos decorativos" (2002, 105).

El estereotipo visual de esta secuencia (Chichén Itzá como sinónimo del mundo maya, en el pasado y en el presente de la historia) se anuda con una ideología de la otredad: lo que persiste de los usos y costumbres del mundo maya está marcado por la superstición, el atraso y la barbarie. Mientras que lo que vale la pena conservar es lo estático (las pirámides, los mitos que se repiten de generación en generación). Así se entiende la voz acusmática que enuncia, de una manera bellamente poética: "La marca de tu pie se borra en el polvo del camino, pero el peso que diste queda impreso en la memoria del tiempo". Esta voz, cuya fuente no es ubicada por los espectadores, parecería emanar del cenote mismo para luego invadir la ciudad de Chichén Itzá. Con este eficaz recurso, la intriga de predestinación se consuma debido a que, cuando termina la película, se cierra el círculo trazado por la trama: la voz de Deseada ha trascendido, pues su sacrificio ha quedado "impreso en la memoria del tiempo".

La calidad acusmática del comienzo de la película acrecienta el rasgo de misterio con que, durante el periodo nacionalista, se envolvió a las culturas autóctonas. Operó como una estrategia de

distanciamiento hacia sus comunidades. Mientras más lejanas parecieran –en el tiempo y sus prácticas más "extrañas"–, con más eficacia se les constituía como una otredad. Así se administraba "la imagen del indio al interior del discurso incluyente de la nación" (León 2005, 91), pues sus representaciones estaban al servicio de una ideología sustentada en la diferencia. Por ello, no es posible perder de vista el cúmulo de filmes estrenados en los años previos que exhibían la modernidad de México, a través de las tramas desarrolladas en su capital. La pujanza del alemanismo se trasladó al celuloide, a través de múltiples escenas que mostraban sus amplias avenidas, sus fastuosos centros de diversiones, la glamorosa vida nocturna y las escenografías de amplísimas casas que exhibían una tecnología de vanguardia (desde aspiradoras y refrigeradores hasta televisores y tocadiscos). El puñado de películas que consolidaron el imaginario sobre Yucatán, y en concreto sobre la cultura maya, se alejaba por completo de esas visiones sobre lo moderno. En cambio, actuaban como eficaz contrapunto en relación con el presente y con la vida de la capital.[18]

La historia de Gavaldón es ubicada en algún punto del pasado que, como se verá, no es tan distante como podría creerse, a partir de esos primeros segundos del filme. El hecho de que sea "la memoria del tiempo" la que pareciera estar hablando, en un fuera de campo, pone en marcha un "efecto de activación" (Daney 2013, 20). Esto fuerza al público a construir una interpretación sobre aquello que le están mostrando: si "La marca de tu pie se borra en el polvo del camino, pero el peso que diste queda impreso en la memoria del tiempo", lo que permanece son las grandes ciudades del pasado. Las historias individuales y la vida

[18] *Distinto Amanecer* (Julio Bracho, 1943) anticipa el género de "la ciudad", a decir de Jorge Ayala Blanco (1993, 93). Sin embargo, a diferencia de los filmes que la preceden, en esta obra de Bracho "El Estado posrevolucionario es interrogado. La cara del progreso exhibida internacionalmente a través de la existencia de una impresionante obra pública es otra, muy distinta, en el interior de los hogares de la gran ciudad" (Castro 2017a, 557).

cotidiana, en cambio, están condenadas al olvido. El resultado, en términos de las prácticas culturales, en general, y los estereotipos de raza y género, en particular, es una repetición que legitima el estado de las cosas.

Desde sus primeros momentos, en esta película se asienta la dimensión mítica de la cultura maya, mediante lo imponente de sus construcciones, el contenido de la canción "Yucalpetén" y la sentencia escuchada. Estos elementos van en pos de dar por sentadas las verdades "primordiales" que provienen de esa civilización. Se les autentifica mediante la certificación visual y los estereotipos sonoros (determinada música, cierto tipo de voz, términos en lengua maya) que he detallado. No obstante, la recuperación de los mitos mayas en el filme es organizada en torno a los imaginarios de la nación mestiza y patriarcal. De aquí que funcione tan bien el montaje destinado a sorprender a la audiencia, cuando descubre que esa voz acusmática es, en realidad, la de Deseada. Mediante el recurso de la voz *out*,[19] el público identifica que esa poética sentencia no ha emanado del cenote, de la memoria del tiempo o de la sabiduría de Chichén Itzá. Proviene de la boca de Deseada quien, junto con un grupo de jovencitas, sale de lo alto del templo que preside el Juego de Pelota (el Templo del Hombre con Barbas) e irrumpen, de esta forma, en el campo visual (ver Figura 3.2). Es decir, se ha transformado de un recurso sonoro en *off* a uno *out*.

Gracias a ese juego que se desplaza de lo acusmático al cuadro visible para el público hay también un movimiento de lo imaginario a lo real. Chion reflexiona que cuando los sonidos acusmáticos carecen de imagen[20] no es posible asociarlos a la historia del filme hasta que éste finaliza (2004, 31). O sea, la trama en

[19] Se trata de la voz que proviene "del cuerpo filmado"; es un sonido que se convierte en visible y "fetichiza el momento en que sale de los labios" (Daney 2013, 21).

[20] Sería el caso de los proemios musicales y la música del intermedio. Los ejemplos son muchísimos. Uno de ellos sería la banda de Max Steiner de *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming 1939).

su formato audiovisual modela la interpretación del espectador quien reviste de significado lo que se escucha y luego lo que se ve. Así, las imágenes de Chichén Itzá cobran otro sentido cuando se relacionan con las profecías del *Chilam Balam* sintetizadas en la canción "Yucalpetén". Nuevas capas de significación son añadidas cuando la voz en *off* se impregna de una connotación casi demiúrgica. Y ésta deja de serlo en el momento cuando el auditorio se percata de que, en realidad, es parte de la clase escolar que Deseada imparte a las jovencitas de su comunidad.

El misterio que surge de la voz en *off* que se pasea, ubicuamente, por la ciudad maya encarna en el cuerpo de Deseada, se materializa en él. Pierde así el poder característico de esas emisiones fuera de campo (Carmona 1991, 107), en una suerte de acto simbólico (Chion 2004, 39) en el que se propone al personaje femenino como un cuerpo "real" que reproduce las consejas y el saber maya. Transita de la ubicuidad y la omnisapiencia de lo legendario a su enraizamiento, en un cuerpo, un lugar y una condición humana. La vulnerabilidad, consecuencia de la desacusmatización, fortalece la intriga de predestinación: la voz que parecía exhalar el cenote es vinculada a la de Deseada. Proviene del sitio en donde yace el cuerpo de este personaje, circunstancia que sólo es comprendida al finalizar la película.

Desde los créditos con las imágenes de Guasp se "prepara" a la audiencia a remontarse a una cultura lejana de su presente y de su sala de cine (y hoy, de su dispositivo reproductor). Es decir, se construye un cronotopo *ad hoc* con el modelo nacionalista que se había institucionalizado a mediados del siglo XX. En esa construcción se oculta la asimetría con que son planteadas las creencias y las prácticas culturales mayas y las del México moderno del sexenio de Miguel Alemán. El "Todo pasó, todo acabó" que se desprende del *Libro del Chilam Balam* es consecuencia del ensañamiento del proceso colonial y las convicciones de las órdenes religiosas del catolicismo. Debido al tratamiento audiovisual del filme, esto es borrado para imponer

las construcciones de piedra como lo único que queda sólido y perdurable. En eso radicó la grandeza de una civilización que, en apariencia, ha desaparecido. Sus descendientes, en cambio, se rigen por algunas costumbres bárbaras que son perpetuadas (como el sacrificio de la doncella en el cenote).

Finalizo este apartado, puntualizando de qué manera, mediante la interrelación de la imagen y el sonido, *Deseada* normaliza una "redundancia" que no es tal.[21] Dado que "las imágenes en movimiento han tenido una participación determinante en la construcción de identidades y subjetividades sociales" (Nahmad, 2007: 107), no son menores las decisiones de cómo inicia un filme. Es evidente que estas primeras secuencias implicaron un gran trabajo fotográfico y de edición. Pero también, con antelación, al reunir a un elenco estelar y movilizarlo, junto con todo un equipo de producción, a un enclave geográfico apartado y en una temporada con las condiciones climáticas más severas. Esto indujo a contar con talento yucateco (secundarios, extras, vestuaristas, cantante y músicos, entre otros), lo cual también contribuyó a respaldar la "autenticidad" que pretendía transformar lo verosímil en "real".

El público yucateco debió de experimentar sentimientos encontrados en el visionado de la película, debido a un gran número de deslices que pasaron inadvertidos para la prensa del espectáculo del centro del país. La estación de tren es designada como Lolja, letrero visible en la secuencia correspondiente (ver Figura 3.4). Forma alternativa de la expresión maya *Lol Ha*, significa "flor o capullo de agua" y con frecuencia es empleada como nombre

[21] Aumont *et al*. explican que la vinculación entre ambos elementos (lo visual y lo sonoro) se plantea como un orden biunívoco, es decir, el sonido se espacializa, se diegetiza: lo que se escucha colabora a la comprensión de la historia que se está contando (2008, 48). Lo que resulta de ello en esta obra de Gavaldón es el desprendimiento espectatorial de su presente para ubicarlo en algún momento, en un sitio determinado de Yucatán. La "autenticidad" de las imágenes abona para que la canción y la sentencia que pronuncia Deseada sean entendidas como creencias inequívocas de la cultura maya.

propio femenino, en la región. Para Mediz Bolio era sencillo establecer una red semántica entre los términos mayas que aparecen en su tratamiento literario, dado su conocimiento de esa lengua. No extraña, entonces, que la joven se llamara "Nicté", que también significa Flor. *Nicté Ha* sería flor de agua o nenúfar, a diferencia de *Lol Ha* que sería la flor cerrada, en capullo. A través de ese tipo de sutilezas en el manejo del maya y su traducción, el escritor indica que la muchacha está lista para comprometerse. No obstante, también el uso del maya dio pie a deslices. Por ejemplo, el nombre de la hacienda en la que fue filmada la película apareció en los créditos como "Chi Chi Suárez", en lugar de *Chichí*, cuya traducción es la forma cariñosa de referirse a la "abuela". Hubo muchos otros detalles erróneos en los que no reparó la producción proveniente del centro del país. El vestuario fue uno de ellos (ver Figura 3.8). La introducción de motivos y tipos de bordado debieron producir si no un rechazo, sí extrañeza entre la audiencia local.

Figura 3.4. De "Lol Ha" a "Lolja": la flor de agua maya. Este fue un nombre ficticio, pero folclórico, para una estación de tren. En primer plano de espaldas, Nicté, Deseada y el padre Anselmo. *Still* de Manuel Álvarez Bravo. (Agrasánchez Film Archive).

El siguiente apartado analiza un producto que es parte del hecho cinematográfico: los fotomontajes que circularon para promover la película de Gavaldón. Mediante el análisis formal de los dispositivos impresos, se muestra cómo las configuraciones de género y espacio se encaminaron a caracterizar la cultura de la península yucateca. Tomaré los casos del cartel diseñado por Jesús Salinas y tres de los fotomontajes con que fue promovida la película. Los *stills* seleccionados que formaron parte de su diseño son altamente significativos para profundizar sobre los cruces entre el espacio, el género y la cultura.

Género y espacio en la publicidad cinematográfica

Tanto los carteles como los fotomontajes y los *stills* de *Deseada* explotan el nombre artístico y la imagen de Dolores del Río, firmemente reconocidos en el cine de habla hispana en roles cercanos a los de su personaje. *Flor Silvestre*, el título con el que

Figura 3.5. *Still* de Deseada. Dolores del Río, la "india bonita", la blancura y la apariencia occidental. (Agrasánchez Film Archive).

regresó de Hollywood para debutar en el cine nacional, y *María Candelaria* habían establecido ya la posibilidad de asociar a esta mujer de marcados rasgos occidentales con el físico de la "india bonita" (ver Figura 3.5).

Desde los estudios culturales, el cuerpo es "el resultado de historias específicas y de tecnologías políticas que constantemente problematizan su estatuto y su lugar en el mundo social, en el orden cultural y en el dominio de lo natural" (Giorgi 2009, 68). Así, el cuerpo puede verse como la instancia material que puede ser estudiada desde una perspectiva diacrónica. Ésta invitaría a reconocer cómo las series históricas han marcado el cuerpo, lo han homogeneizado o transformado. O bien, desde su sincronía, a fin de identificar los efectos de las prácticas discursivas y simbólicas, así como los intersticios a través de los cuales los sujetos detienen o modifican dichas prácticas. De aquí que Judith Butler hable de una "temporalidad social constituida" que permite considerar el cuerpo como un efecto del discurso que modela las identidades de género (por ejemplo, a través de sus gestos, sus formas, sus movimientos y sus normatividades) (Butler 1998, 297).

De manera casi naturalizada, cuando se piensa en cuerpo se le relaciona con su desnudez, con la piel (su color, su tacto) o sus formas. También se vincula con lo que lo recubre. En este filme, las indumentarias que portan todos los personajes alimentan los imaginarios sobre el cronotopo peninsular, dado que en la película todos y todas visten el traje regional cotidiano (el hipil y la guayabera) o el de gala (el terno y la filipina). Es evidente que en ello hay una puesta en escena del folklore que continuaba alimentando los imaginarios de la nación, a partir del señalamiento de la diferencia regional (Díaz 2002, 14). Pero también incide en un desdibujamiento sobre las etnias y su racialización en *Deseada*, puesto que la protagonista (y su hermana) visten en forma similar a la anciana Quiteria o al resto del pueblo que asiste a la vaquería. Con ello invisibilizan aspectos relacionados con las identidades

mayas y, en cambio, privilegian la ficción extendida de que existe una identidad yucateca unificada, en la que las clases sociales desempeñan un papel menor o inexistente.

Dolores del Río es un icono del cine mexicano de la edad de oro. Uno de los más destacados. Su carrera cinematográfica, sus interpretaciones, sus influencias y sus representaciones han detonado un gran interés en el mundo académico y han sido largamente estudiados.[22] Su actuación se sostenía "con el rostro, y en segundo lugar, con los movimientos del cuerpo y las manos" (López 1999, 16). El tratamiento corporal en las películas que ella filmó en Hollywood no varió demasiado. Su exotización estuvo ligada a un desenfado sexual que cambió de forma drástica en su filmografía mexicana. Con ello, no sólo es evidente el vínculo entre la serie histórica de uno u otro momento de su carrera, sino también el de los elementos simbólicos ligados a los estereotipos nacionales.

Su retorno al cine mexicano implicó una transformación corporal e interpretativa que ratifica una identidad de género, de clase social y etnia asociada con lo nacional: "asumió la imagen

[22] Sobre todo, a partir de la década de 1990, surgió un marcado interés por revisar la edad dorada desde una perspectiva de género. Actrices, personajes y representaciones fueron objeto de estudio. Se atendió a casos excepcionales, como el de Matilde Landeta. En el caso de Dolores del Río, vale la pena mencionar las aportaciones de Ana López (1999), quien estudia el tránsito de la intérprete de Hollywood a su transformación en mito nacional. Mary Beltrán (2005), mediante su acercamiento a la carrera de Del Río en Hollywood, muestra cómo el acento y el dominio de la lengua fueron dos herramientas letales para los latinoamericanos que estaban triunfando en Estados Unidos. La racialización creciente transformó ambos aspectos (acento y posesión del idioma) en parte de la identidad estadounidense y, por lo tanto, en marcas de otredad para los y las intérpretes de Latinoamérica. Asimismo, Joanne Hershfield (2000) analiza la diferencia corporal de la actriz y su exotización, durante su periodo hollywoodense, y de qué manera esto contribuyó a erigirla como objeto de deseo para los espectadores blancos. Por su parte, Linda B. Hall (2012) explora cómo Del Río promovió un nuevo prototipo de belleza en la industria fílmica estadounidense, diferente a la mujer blanca, rubia y de ojos azules y subraya el control sobre su persona y su carrera, durante su trayectoria fílmica en México. En estos ejemplos, relevantes bibliográficamente hablando, el tema del cuerpo es central y afrontado desde distintas vertientes.

cinematográfica de una chica india sumisa, ignorante", sometida a los deseos de un hombre o a los intereses ideológicos de la nación (López 1999, 28-29). Es evidente que Del Río, su aspecto y pose corporal y sus roles cinematográficos colisionaban en todo momento. Su físico no tenía nada que ver con el fenotipo de ninguna etnia indígena. Sus maneras elegantes estaban presentes siempre, sin importar el papel que le tocara interpretar. El sufrimiento y la abnegación de sus personajes no perturbaban en absoluto sus gestos faciales y sus movimientos corporales. A pesar de estas contradicciones o tal vez justo debido a ellas, el suyo es un cuerpo que se erige como la materialidad corporal del ideal femenino de la nación. La imagen que de ella se construyó en el cine mexicano desde *María Candelaria* (1944), y que fue fortaleciéndose en filmes posteriores, en *Deseada* se reitera y se amplía. Transita, pues, del Xochimilco mexica al Yucatán maya sin objeciones de ningún tipo. Del centro al margen de la nación, las mujeres de poblaciones originarias son representadas por una mujer ajena a su etnia, su clase social y a su bagaje cultural. Por completo distinta en su apariencia física, es claro que Del Río y sus caracterizaciones fílmicas contribuían al borramiento de las diferencias fenotípicas y simbólicas de la nación. En todo caso, se ajustaba a: "el sueño vasconcelista hecho realidad por la magia del cine mexicano" (Ramón 1994, 35). Al mismo tiempo, se homogeneizaba el comportamiento femenino al desplazarse, sin tropiezos, de un filme a otro. Éste sería un ejemplo claro de cómo operan las más variadas intersecciones (racial, étnica, social, de clase, edad) con el género y cómo éste registra las imposiciones socioculturales del momento.

Tal homogeneización es evidente, al comparar al personaje de Gavaldón (Deseada) con el de Urueta (Lol), pues de Estella Inda en 1939 a Dolores del Río en 1951, las mujeres mayas que interpretan son sancionadas socialmente de maneras múltiples. Los efectos repercuten en sus personajes como mujeres (desde el género) tanto como en las indígenas (desde la etnia) a las

que representan en esas historias cinematográficas. Con ello, se legitimaban las conductas deseables, a través de un proceso de naturalización que cruzaba la geografía nacional, de manera persistente, a lo largo de todo el periodo de la edad dorada del cine mexicano. Desde el cronotopo, esta constancia en la configuración de la mujer maya acentúa la fijeza del género femenino, desde el cual se trabajaron ambas tramas. Las relaciones tempo-espaciales de cada argumento casi no afectan el destino de las protagonistas femeninas.

Si analizamos sus mecanismos de difusión (en especial los carteles, los fotomontajes y los *stills*), el filme de Gavaldón fue promovido desde uno de los ejes ya mencionados: la autenticidad cultural con el espacio de rodaje como garante. En los fotomontajes publicitarios se afirmaba: "Las maravillosas ruinas de la histórica Chichén-Itzá evocadas por las inspiradas canciones del malogrado Guty Cárdenas";[23] además, en el cartel era visible El Castillo y uno de los *stills* que circularon era una escena de serenata. La alianza firme entre las distintas industrias culturales de la época (cinematográfica, radiofónica, discográfica, los espectáculos en vivo y la prensa del espectáculo) abonaron a la pervivencia de las composiciones de Cárdenas que había fallecido de forma trágica casi dos décadas atrás (en 1932). Sin embargo, su recuerdo y su legado musical seguían tan presentes

[23] Algunos de los fotomontajes de la película de Gavaldón analizados para este libro fueron utilizados en la publicidad del filme en Estados Unidos, según puede apreciarse en el calce de estos (ver las figuras 3.7, 3.10 y 3.11). La atención sobre los escenarios, los intérpretes y la música se mantuvieron en la publicidad de uno y otro lado de la frontera. Clasa-Mohme Inc. fue la distribuidora más importante de películas mexicanas en Estados Unidos. Comenzó a operar en 1942, en el momento cuando el cine mexicano iba ganando cada día más terreno entre el público de habla hispana. En el caso de *Deseada*, se proporcionaron datos de cuatro oficinas, en enclaves tradicionales para la migración latinoamericana: Los Ángeles (California), San Antonio (Texas), Denver (Colorado) y la ciudad de Nueva York. Para conocer más sobre la distribución y la exhibición de películas mexicanas, acúdase al libro *Mexican Movies in the United States: A History of the Films, Theaters, and Audiences, 1920-1960* (Agrasánchez 2006).

que otro gran compositor yucateco de la época de *Deseada*, Luis Rosado Vega, afirmaba que muertos Guty Cárdenas y Ricardo Palmerín (autor junto con Rosado Vega de la popular canción "Peregrina") no había surgido nadie capaz de sustituirlos (Civeira 1978, 113). Tal vez esta afirmación era cierta en el panorama musical de Yucatán. Pero a mediados del siglo XX, el bolero difundido desde México estaba en el pico de su popularidad, en gran parte del mundo occidental (Torres 2002, 152). Agustín Lara y tríos tan célebres como "Los Panchos" contribuyeron para que los representantes de la música mexicana se convirtieran en grandes apuestas para el cine nacional. Hasta las postrimerías de la década de 1950, este fenómeno transnacional y multimediático forzó a que muchas de las historias cinematográficas incluyeran segmentos musicales. *Deseada*, según se avisaba en su publicidad, no fue la excepción.[24]

La melodía de inicio (la ya analizada "Yucalpetén"), dos canciones de Guty Cárdenas interpretadas por el protagonista (Mistral) acompañado por el Quinteto Mayab, y música y baile de jaranas yucatecas dirigidas por una celebridad local, el maestro José León Bojórquez, le confirieron a la película un sabor sonoro a Yucatán.[25] Letristas, compositores, intérpretes, conjuntos y directores musicales, así como bailables de origen yucateco, muy aprecia-

[24] La nostalgia por un universo afincado en "los viejos valores y las relaciones cortas" es potencializada por las tramas cinematográficas mexicanas (Martín-Barbero 1991, 182). Las ya antiguas composiciones de Guty Cárdenas, asesinado en 1932, se impregnan de nuevos sentidos vía el cine: el mundo de la provincia o las pequeñas comunidades en donde el cortejo era parte esencial de las relaciones amorosas, por ejemplo. Casi veinte años más tarde, *Deseada* bien podría evocar el mundo de una generación previa, la idealizada por los padres y las madres de los y las asistentes; o el de una niñez que creció en un pequeño pueblo, en una suerte de pasado forjado en la imaginación de la audiencia adulta.

[25] Por ejemplo, José León Bojórquez García dirigió la Orquesta Típica Yucalpetén (una institución musical de la región) y la Banda de Música de Yucatán. A la primera se le incluye con el crédito incompleto (como "Orquesta Típica") en *Deseada*. Asimismo, fue un magnífico violinista que en la década de 1930 contribuyó a enriquecer la trova vernácula, al "reforzar las notas de las guitarras con la música del violín, acentuando o prolongando así la melodía" (Civeira 1978, 112).

dos y conocidos en la península, formaron parte de una puesta en escena simplificada para las audiencias foráneas.

Seducir a las audiencias con la promesa de "las maravillosas ruinas de la histórica Chichén-Itzá" indica la potencial fascinación de ese enclave de la civilización maya y la perdurabilidad del imaginario nacionalista, dada la fecha de estreno del filme. Las distintas formas de la publicidad cinematográfica (carteles, fotomontajes, *stills*) tenían como fin atraer el interés de los espectadores. Si dichas formas funcionan como "síntesis del filme y su diseño responde a los rasgos más característicos de la obra" (Perales 1995, 91), se estaba privilegiando el espacio de filmación y, por ende, esa zona arqueológica. No hay que olvidar que tanto lo sintetizado como "los rasgos más característicos" desplegados por esos mecanismos publicitarios tenían que ajustarse a los gustos de las audiencias por lo que, en esos documentos, junto con la icónica pirámide dedicada a Kukulcán, en una dimensión más pequeña, aparecen los rostros de los protagonistas.

"Ya para los años cincuenta el discurso emanado de este nacionalismo se encontraba gastado, era poco convincente y, más aún, se había convertido en lugar común de una élite en el poder que para entonces poco se identificaba con los planteamientos revolucionarios" (Pérez 1999, 178). Esto explica el declive del género ranchero, cuyos principales títulos corresponden a los filmados en la década de 1940, con algunas excepciones como *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez 1953), y también que los temas con la Revolución como telón de fondo se presentaran de manera muy puntual, después de que el medio siglo hubiera dado la vuelta.[26] Sin embargo, los estereotipos nacionales habían pasado a formar parte de un bagaje cultural sobre el cual descansaba la idea de lo "típico mexicano".[27] Tales rasgos se

[26] Estos dos títulos lo ilustran: *La Escondida* (Gavaldón 1955) y *La cucaracha* (Ismael Rodríguez 1958).

[27] La circulación de los fotomontajes analizados en salas cinematográficas de Estados Unidos prueba su eficacia como operativo publicitario para la heterogénea comunidad latina que residía en ese país. Los mecanismos de nostalgia

manifiestan en los impresos publicitarios de *Deseada*, gracias al diseño gráfico, la tipografía, los personajes (mediante su vestuario y poses) y los objetos incluidos en ellos.

La producción de carteles cinematográficos en México se asentaba en un sistema rígido, sostenido por la Sección 46 del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. Esto trajo, como consecuencia, una tendencia a un diseño rutinario que poco enorgullecía a sus autores (Bonfil 2011, 16). En la medida en que la cantidad de películas producidas fue cada vez más robusta, como consecuencia de la penetración del cine mexicano en los mercados locales e internacionales, comenzó a haber un margen mayor de creatividad para el cada vez más numeroso contingente de artistas que colaboraba en el gremio. Algunos de ellos tuvieron un pronto reconocimiento, evidenciado en las firmas que comenzaron a aparecer en los impresos.[28]

El cartel de Jesús Salinas y el still de Manuel Álvarez Bravo. Escenarios románticos y género

El cartel de *Deseada* estuvo a cargo de Jesús Salinas (ver Figura 3.6). Sigue los cánones impuestos por la publicidad de Hollywood, la cual se basaba en la atracción de las masas hacia sus grandes estrellas. Mientras más famosa fuera la actriz o el actor, más espacio se le concedía en la totalidad de la su-

y de identificación se activaban a través de este tipo de películas. El cine mexicano que se produjo en la edad dorada fue atractivo no sólo para la comunidad migrante, y segundas y terceras generaciones de mexicano-norteamericanos, sino también para "*sophisticated gringos interested in Mexico and Latin America, especially during the 'good neighbour' years, when such Americanist cosmopolitanism was encouraged*" (Irwin y Castro 2013, 133).

[28] Rogelio Agrasánchez (1995; 2001) y Armando Bartra (2010) han publicado varios títulos que permiten conocer los carteles más importantes de la cinematografía nacional, a sus autores y datos relacionados. El libro coordinado por Carlos Bonfil, *¡Hoy grandioso estreno! El cartel cinematográfico mexicano* (2011), ofrece un acercamiento muy completo a un tema que aún aguarda más estudios.

perficie impresa.[29] De aquí que se impusieran ciertos esquemas que repercutían en la previsibilidad del diseño. Hay dos elementos característicos en el cartel cinematográfico: sorpresa y repetición (Tranche 1994, 37). El *close up* a los rostros de Mistral y Del Río, y la composición que le confería una mayor jerarquía a la actriz, fueron recursos que habían sido explorados con anterioridad. Según se enunció en el capítulo previo, Josep Renau había impactado con el diseño para *La mulata de Córdoba*, gracias a la eficacia del fotomontaje y, sobre todo, al práctico borramiento de la imagen fotográfica, a través del uso del aerógrafo (elemento presente también en *La selva de fuego*). Josep Renau y José Spert hacen "rápidamente escuela entre muchos diseñadores mexicanos" (Bonfil 2011, 17).[30] De ello da cuenta la obra de Jesús Salinas, menos conocido, pero cuyo talento amerita estudios específicos sobre su obra. Salinas retoma de Spert las sugerencias visuales para mostrar la proximidad de la pareja; de Spert y Renau, los grandes acercamientos. Recuérdese, por ejemplo, el cartel para *Río Escondido* y el de *Doña Diabla* (Tito Davison 1950) del primero, y de Renau, *Vértigo* y *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes 1949).

En años anteriores, Spert había ofrecido imágenes de parejas con acentos eróticos que influyeron en la imaginería de la cartelística cinematográfica. Recuérdense, por ejemplo, los que promocionaron a *La bien pagada* (Alberto Gout 1948) y *La sin ventura* (Tito Davison 1948), ambas estelarizadas por

[29] Por ejemplo, Castro Ricalde observa que, en los carteles de sus primeras películas, el rostro de Ninón Sevilla no guarda ningún parecido con la intérprete. Conforme va cobrando fama, se va homogeneizando su representación (2017b, 639-640). Esto repercutiría en un tipo de restricción creativa para el cartelista, quien debía de buscar otro tipo de características para singularizar una obra en la que el nombre y el rostro de la estrella tenían que ser resaltados.

[30] Renau estaba consciente de que su estilo era objeto de imitación, por lo que los carteles de la segunda mitad del siglo XX se tornaron más desafiantes y con guiños dadaístas, a fin de diferenciarse del resto de sus seguidores (Renau 2014, 53).

María Antonieta Pons. O bien, los realizados para *Lola Casanova* (Matilde Landeta 1949), *Los viejos somos así* (Joaquín Pardavé 1948) y *Azahares para tu boda* (Julián Soler 1950). Confróntese, especialmente, con el de *Ángeles del arrabal* (Raúl de Anda 1949), en el que la postura, la posición y el acercamiento del hombre y la mujer del último tercio del cartel son casi los mismos que los de *Deseada*. Una gran diferencia entre aquellas obras y ésta es la decisión de Salinas de concederle casi todo el espacio a la sugerente imagen de la pareja (ver Figura 3.6).

Mientras que el impactante rostro de María Félix había sido motivo de primeros planos en los carteles, con fondos cromáticos muy llamativos, con Dolores del Río se había optado por otras propuestas. Los impresos para *Flor Silvestre, María Candelaria, Bugambilia* (Emilio Fernández 1945) o el diseñado por Juanino Renau para *La Malquerida* (Emilio Fernández 1949) muestran una faz alejada de la transgresión con que era singularizada María Félix y, en cambio, exhiben uno "elegante y amable", sus gestos controlados, "la estudiada dignidad que precede a la capitulación amorosa" (Bonfil 2011, 18). Jesús Salinas repite los atributos que habían circulado casi una década, desde la llegada de Del Río al cine mexicano en 1943, pero añade toques que distinguen su obra de los tratamientos cartelísticos previos.[31]

Cuando Manuel Álvarez Bravo acepta tomar las fotos fijas de *Deseada*, ya tenía una sólida reputación como artista de la cámara.

[31] Los carteles del apogeo de la edad de oro privilegiaron las imágenes por encima de la información de los textos escritos. En todo caso, éstos eran escuetos. Hubo ejemplos como el de Juanino Renau para *Amor perdido* (Miguel Morayta 1951), en donde se podía leer: "Mujeres hermosas¡ Mambos¡ Música! Canciones!" [*sic*]. Los carteles se tornan más explicativos, en la medida en la que empiezan a desaparecer los grandes imanes de taquilla, por muerte, retiro o pérdida de popularidad. Téngase en cuenta que antes de la década de 1960 ya habían fallecido Jorge Negrete, Pedro Infante, Blanca Estela Pavón y Miroslava. El sistema de estrellas de la edad de oro se vino abajo con la cada vez mayor ausencia de las pantallas mexicanas de Félix, Del Río y las popularísimas rumberas. La excepción fue Cantinflas.

Figura 3.6. El culto a las estrellas. Cartel de *Deseada*, Jesús Salinas, 1950. (Agrasánchez Film Archive, Benson Latin American Collection, UT Austin).

Desde la década de 1920 llevó a cabo trabajos para periódicos y revistas como otros compañeros fotógrafos de la incipiente industria del cine sonoro en México: los reputados Agustín Jiménez y Luis Márquez Romay. De hecho, "la relación más

larga que mantuvo con el cine mexicano fue a través de su trabajo como *stillman*" ("Álvarez Bravo, stillman" 2009, 367). De 1943 a 1959 realizó este tipo de colaboraciones con un larguísimo listado de sobresalientes realizadores: Alejandro Galindo, Julio Bracho, Emilio Fernández, Roberto Rodríguez, Luis Buñuel, Fernando de Fuentes, Roberto Gavaldón y Gilberto Martínez Solares, entre otros.

El *still* de Álvarez Bravo seleccionado para que fuera la base para el cartel (compárense las figuras 3.6 del cartel y la 3.10 del *still*) sigue las poses convencionales de la antesala del beso apasionado. Hay en él una carga erótica anunciada por la solidez del color rojo que predomina en el fondo del impreso, sólo interrumpido por la claridad del rebozo de la protagonista y que parece fundirse con el paisaje sobre el que se recorta el Templo de Kukulcán. El gesto pasional del cartel es alentado por los vectores de la mirada, la posición dominante del hombre frente a un juego de resistencia corporal de ella. Cierto desafío en el rostro de Deseada indica cómo la prohibición moral la frena a no rendirse a sus deseos, en el marco de la historia del filme. Asimismo, elegir la fase previa al beso, sin la expresividad o los ángulos insólitos de los diseños de Josep Renau por ejemplo (recuérdese su cartel para *La selva de fuego*), permitían sortear la censura tanto cinematográfica como de la audiencia y apelar a públicos más amplios.

No obstante, en el cartel de Salinas hay aspectos más normativos que en los del propio *still* de Álvarez Bravo (ver Figura 3.11). Éste fue seleccionado para ser incorporado en los fotomontajes y, muy probablemente, fue la imagen en la que se basó Salinas para desarrollar su propuesta. Mistral aparece en el cuadrante superior izquierdo, aparentando ser mucho más alto que Del Río (en la vida real, no lo era). La posición plantea el dominio masculino sobre el personaje femenino y su probable subordinación a los deseos del varón. Sin embargo, debe de tenerse en cuenta el lugar que en ese momento ocupaba Mistral

en el sistema de estrellas del cine mexicano, frente al primerísimo sitio de Del Río. Esto explica la prominencia espacial destinada a ella.[32] Carlos Monsiváis dijo de Dolores del Río: "A ella le toca interpretar a la Mexicana deslumbrante y hierática. Así debió ser la primera mujer mexicana, de pómulos que realzan el rostro de pureza de trazo, de lejanía psicológica marcada por las buenas costumbres, de disposición de sacrificio al mando de las emociones legítimas (digamos el llanto, la sumisión, el arrepentimiento, la súplica)" (2006, 449). La obra de Jesús Salinas es un espejo visual de lo descrito por Monsiváis.

Para consolidar esa imagen de "Mexicana deslumbrante y hierática", Salinas destaca con acierto tres elementos. El primero de ellos es el atuendo y el peinado. Un almidonado e impoluto rebozo color marfil cubre parcialmente la cabeza, de una forma que sólo sujetándolo al cabello podría sostenerse. Dada la dimensión del plano seleccionado (un acercamiento o *close up*), no se distingue la indumentaria tradicional que porta, sólo el rebozo que funciona de manera tan ambigua como significativa. La falta de claridad en el traje regional que ayuda a distinguir a la gente maya de otras comunidades o, incluso, de otras geografías casi borra la insinuación de que el personaje femenino pertenece a alguna etnia mexicana. El rostro blanco, las facciones rectas o el cuello larguísimo podrían pertenecer a cualquier mujer de ascen-

[32] El rápido ascenso de Mistral en la pantalla grande mexicana ocurrió justo después de haber alternado con Dolores del Río en *Deseada*. Tal vez haber compartido foro con ella suscitó la confianza de otros productores, como lo prueba que en 1951 se estrenó *Burlada* (Fernando A. Rivero) con Lilia del Valle; un ensamble de historias en *Monte de Piedad* (Carlos Véjar hijo) (en su segmento alternó con Emilia Guiú); *Peregrina* (Chano Urueta) con Lilia del Valle, nuevamente; y cerró con un filme que se había rodado antes de los mencionados, pero que fue estrenado después: *Amar fue su pecado* (Rogelio A. González), en el que desempeñó un rol secundario. También circuló una película que había protagonizado en España y había tardado en llegar a México: *La trinca del aire* (Ramón Torrado), con Carmelita González. Seis títulos en un año, casi todos como protagónico, anuncian la pronunciada actividad de Mistral en la cinematografía mexicana. En 1952, apareció en primer plano en nueve películas, entre ellas el mega éxito *El derecho de nacer* (Zacarías Gómez Urquiza).

dencia europea, tal y como es representado el personaje de Beatriz Peñafiel (María Félix), en *Enamorada*. En ese primer contacto del público con el filme, a través del cartel, en sus imágenes no hay interés alguno de complejizar o promover discusiones sobre lo indígena.[33]

Sin embargo, la selección de las imágenes complementarias es igual o más importante para el cartelista que la propia imagen central. Éstas "deben revelar, reforzando o reiterando la significación de tales o cuales aspectos de esa imagen central, considerados por el artista como latentes o insuficientemente manifiestos" (Renau 2014, 17). El ingenio de Salinas para incluir el vínculo con lo indígena, ante la ausencia de un signo evidente como la indumentaria, se traduce en esa práctica fusión entre el rebozo y las nubes del paisaje que enmarcan El Castillo. Este sitio, entonces, es tan seductor como misterioso, ideal para magníficos encuadres. Es como si se invitara al espectador a emprender un paseo por un lugar desconocido y de difícil acceso. Pero también, indica el cartel, es el entorno de Deseada y con ello se informa sobre la trama (una mujer vinculada con Chichén Itzá atraída poderosamente por un varón al que, por algún motivo, no puede amar o rendirse a él). La mujer "Es otra estela maya, como las que la rodean, en *Deseada*" (Ramón 1994, 35) y a ello contribuye la rigidez del rebozo que enmarca su rostro.

La película de Gavaldón capitaliza el estatus de "icono sagrado" que ya había ganado Del Río, gracias a sus colaboraciones previas con Emilio Fernández: "*Invariably lit and framed by Figueroa's baroque chiaroscuro, her classical face under a humble but hieratic rebozo [shawl], lingered in the national imaginary as the ex-*

[33] Dadas las prácticas imperantes para el diseño de carteles, es muy poco probable que Salinas hubiera visto la película antes de diseñar su obra. Usualmente se les prestaban a los cartelistas un puñado de *stills*. Se seleccionaban, a lo sumo, una treintena de fotos fijas, entre las decenas de imágenes tomadas durante el rodaje. También podía proporcionarse una síntesis de la historia. A partir de tales materiales, se diseñaban el cartel, la base de los fotomontajes y otros materiales (Renau 2014, 55-58).

pression of an ideal Mexican feminity, aspiring to be natural and indigenous" (Segre 2007, 96). Una de las fotos fijas de Samuel Tinoco escogidas para los fotomontajes publicitarios de *María Candelaria* pone a circular la imagen casi esculpida de Dolores del Río, con el cabello cubierto por el rebozo y mirando hacia arriba, como si buscara los ojos de Pedro Armendáriz. Separados por los barrotes de la cárcel, prevalece entre ellos una atmósfera cercana a la devoción. El dibujante Salinas preserva la pose y casi toda la composición visual del *still* original de Tinoco, aunque captura la intensidad pasional de la foto fija de Álvarez Bravo. Rostro, vestuario y espacio se corresponden y dialogan en la imaginación del cartelista.

Lo corto del plano de las figuras del cartel evita la aparición del hipil yucateco[34] o el atuendo de Mistral.[35] En cambio, el rebozo con una textura similar al raso es muy evidente. Esa prenda ha sido muy usada en México, por distintas etnias y clases sociales. Su visibilización en los impresos analizados (y no sólo en el cartel) funciona como elemento de balance ante la inminencia del beso. Al cubrir el cabello, parte corporal firmemente asociada con la sexualidad y el género femenino, se sugiere la autocontención del deseo y la aceptación de las normas sociales. El cabello, tenso y recogido, apenas si deja ver el inicio de una trenza. Tanto la aparente rigidez del rebozo como el tipo de peinado dialogan con el título de la película (y sobrenombre del personaje): *Deseada*.

[34] En la región peninsular, se porta el *hipil*, no el huipil como se conoce en otras partes de Mesoamérica. Ambos provienen del náhuatl *uipilli* que significa "vestido". En Yucatán dejó de pronunciarse como *wipil* debido a que en maya u-ipil quiere decir "tu hipil" (Rejón 2003, 222).

[35] Por falta de espacio omito el análisis del traje regional que portan los mestizos yucatecos. No obstante, don Lorenzo y Manuel, mediante sus atuendos, marcan la diferencia de sus orígenes al vestir de traje y corbata, en el inicio de la historia. Cuando asisten a la fiesta tradicional, a la vaquería, portan camisas tipo filipinas que, durante varias décadas del siglo XX, fueron la indumentaria de gala (aunque después, la guayabera se usaría, indistintamente, para esas ocasiones). Deseada y Nicté, en cambio, portan todo el tiempo el traje tradicional de las mujeres yucatecas (en versiones sencillas o sofisticadas)

El rebozo es un complemento para el atuendo de las mujeres mayas. En el caso de las mujeres adultas, "es un aditamento indispensable fuera de su casa" (Ruiz 2012, 107). Así, la imagen del personaje femenino garantiza una moralidad autorregulada frente a las emociones que provoca entre los hombres (o, por lo menos en el cartel, en el protagonista masculino). La conducta expresada en la cercanía corporal es fuertemente matizada por otros codificadores.

El arete es la siguiente prenda significativa en el cartel, dada su prominencia en la composición (lugar, tamaño, posición, color y definición). Si volvemos a compararlo (Figura 3.6) con el *still* del cual emana (Figura 3.11), no cabe duda de que Jesús Salinas fuerza el ángulo del arete para que éste se aprecie mejor. A esta etapa, Josep Renau lo denomina "corrección crítica" y forma parte del proceso que el artista emprende sobre su materia prima, la fotografía (Renau 2014, 15). Dada la inclinación de la cabeza de la mujer, la pieza tendría que colgar con lo que taparía las letras del título de la película o éstas ocultarían más de la mitad del zarcillo. La etnia del personaje femenino se manifiesta, a falta de la vestimenta tradicional, con una elaborada arracada de filigrana con motivos florales. Este tipo de joyería complementa el hipil de gala (el terno), reservado "para las grandes ocasiones y ceremonias", junto con el rosario de ostensibles cuentas de oro y coral y collares de varias vueltas de ese material. De ellos colgarían moneditas que en el pasado eran doblones de oro (Ruiz 2012, 106).

De manera sintética, se identifican esas pequeñas monedas en el remate de los aretes. El zarcillo implica, mediante un proceso sinecdótico, el atuendo completo. Éste, a su vez, señala la adscripción étnica de Deseada y su posición en la escala social de la comunidad, pues este conjunto "no sólo es empleado para cubrir o adornar su cuerpo; para ellas, es también un elemento de identificación y reconocimiento frente a los otros" (Ruiz 2012, 105). Todas esas joyas se ven en los fotomontajes (en es-

pecial, en las figuras 3.10 y 3.11) y con ello establecen el abolengo del personaje femenino.

El zarcillo del cartel provee información sobre el posible conflicto que se cierne sobre la pareja. Se trata de una mujer "indígena" y un hombre que no lo es. Y aunque el atuendo completo de Deseada indique una posición social superior al de otras mujeres mayas, su ascendencia sigue siendo indígena. Con ello, ratifica el imaginario de la época acerca de lo inadecuado o lo problemático de las uniones mixtas. Por otro lado, robustece esos visos de autenticidad que tienen su correlato en el dibujo de El Castillo de Chichén Itzá, cuyas nubes se confunden con el rebozo de Deseada. Todo ello sugiere la voluntad de la compañía productora por proyectar una película fiel a los usos y costumbres de Yucatán, de tal forma que no se percibiera a los actores y a las actrices como "disfrazados", sino portando de manera apropiada toda la vestimenta tradicional de la región.

En síntesis, el cartel de Jesús Salinas si bien repite tanto visual como ideológicamente los escenarios románticos y de género de la época, aporta elementos creativos, a través del conjunto de la imagen. El fondo sólido de color rojo induce a la selección de otras tonalidades para los textos escritos. Destacan por la combinación del amarillo con el rojo, las letras espaciadas y tridimensionales del título. La cercanía cromática de éstas con la imagen del Castillo de Chichén Itzá redunda en la asociación del acontecimiento pasional con el espacio y éste, a su vez y debido al arete, con el personaje femenino. La posición ascendente de las letras, desplegadas por separado, emulan los escalones del templo maya. Así, el cartel invita a adentrarse a un supuesto remolino de emociones, detonado por la tensión sexual manifiesta entre la pareja y exacerbado por el lugar en donde ocurre.

Fotomontajes y stills. La identidad étnica en conflicto

Las figuras 3.7, 3.10 y 3.11 permiten apreciar la base visual del diseño del fotomontaje para la película de Gavaldón, a partir de

un esquema tradicional.[36] Siguen un patrón en el que se incluyen tanto textos como imágenes. Su propósito, de manera más subrayada que en el cartel, era informar y persuadir a la audiencia sobre el atractivo de la película. En su composición, se disponía de letras, tamaños, formas y colores (Tranche 1994, 137-138). Los textos, por lo general, se diseñaban de acuerdo con una jerarquía tipográfica, en la que destacaban el título del filme; después, sus protagonistas y, en menor tamaño, los personajes secundarios y ciertos miembros del equipo de producción (por ejemplo, la compañía y el director). No faltaba tampoco el *slogan* o frase publicitaria. En la parte inferior izquierda, ocupando más de la mitad del espacio, se adhería el *still* (en la época dorada, ya se realizaría un trabajo de impresión que fusionaba la base del fotomontaje con la fotografía). Solía escogerse entre seis y ocho imágenes, entre la abundante selección ofrecida por al *stillman* (el responsable de la foto fija),[37] para integrarse a este dispositivo, cuyas medidas usuales eran de 28 por 36 centímetros, aproximadamente (Roglá 2016, 191).

En cualquiera de los fotomontajes presentados puede observarse la constancia en el diseño. En la parte superior izquierda y central superior aparece el título del filme, en una tipografía

[36] En los inicios de la publicidad cinematográfica prácticamente no había diferencias entre un *lobby card* y un fotomontaje. El *still* o fotografía fija desempeñaba un rol primordial en ambas, pues en torno a ella se incluían los datos básicos para el *lobby card*. Éstas se diseñaban a partir de una fotografía, el nombre de la productora y, si acaso, el de las estrellas y la fecha de producción (Rhodes 2007, 235). Con el paso del tiempo, los fotomontajes le dieron un peso igual o mayor a la foto fija y al *lobby card*. Todos estos materiales se distribuían entre la prensa del espectáculo y los fanáticos.

[37] El *stillman* solía tomar entre trescientas y cuatrocientas imágenes. De la fama del cartelista y de su relación con la compañía productora, dependía el acceso a todas ellas. Contar con este material podía incidir en una libertad creativa mayor. Esto fue privilegio de los hermanos Renau, de Spert y del Chango García Cabral. Para los demás, se seleccionaban de antemano las más representativas y sobre ésas el cartelista (que solía responsabilizarse también de la base para los fotomontajes) llevaba a cabo un boceto que debía ser aprobado por el productor. Su visto bueno era imprescindible. Con el consentimiento en la bolsa, seguía adelante el proceso (Agrasánchez 1995, 7-12).

muy notoria. Ésta simulaba una bidimensionalidad acorde con uno de los elementos que tanto se promovieron: el de los escenarios reales, a los cuales, gracias a la película, el público podía tener acceso. En el extremo derecho superior, El Castillo dibujado en la misma tonalidad amarilla de los textos escritos. Así resaltan sobre las pantallas oscuras del impreso. Dada la reducción del número de tintas que podían usarse (lo cual indica un presupuesto acotado, pero usual para la mayoría de este tipo de impresos), ese amarillo sugeriría el dorado y con él, la riqueza y el esplendor de los mayas de Chichén Itzá. Sobre impuesta a la imagen del Templo de Kukulcán es visible la fotografía del personaje femenino que enseña el conocido rostro de Dolores del Río, en una pose que se volvería característica en carteles y fotomontajes de otras películas. La mirada serena y casi perdi-

Figura 3.7. Uno de los ejes temáticos en la publicidad cinematográfica fue la promoción de Yucatán como cultura misteriosa y remota para la época. Fotomontaje de *Deseada*. (Agrasánchez Collection of Mexican Cinema).

da, como si fuera indiferente a la terrenalidad puede apreciarse, por ejemplo, en los carteles mexicanos de las películas *Flor Silvestre, María Candelaria* o *La casa chica*.

Así como en el cartel, en la base del fotomontaje destaca el rebozo que cubre la cabellera y enmarca el rostro de Del Río. Tanto éste como el terno son visibles en otro de los *stills* incorporados (ver Figura 3.12). En él aparece junto con el personaje de don Lorenzo, José Baviera. Al ser también el productor, se preocupó porque su crédito y su imagen estuvieran incluidos en la publicidad cinematográfica de la película. Por otro lado, he señalado ya la ambigüedad con la que se presenta la identidad étnica del personaje de Deseada. Depositaria de leyendas y mitos, educadora de otras jovencitas, ni ella ni su hermana Nicté tienen rasgos físicos mayas. Pero visten de hipil en la vida cotidiana y el terno de gala, en las ceremonias y las fiestas.

En Yucatán, este atuendo de origen colonial ha registrado un proceso de folclorización, en el que la vestimenta se erige en una frontera social, al formar parte de su identidad como grupo étnico (Pinkus 2005, 23-27). Así, la indumentaria que portan los hombres y las mujeres mayas es un signo visible a través del cual se distingue "entre los dominados y los dominadores" (Ruiz 2012, 107). Por ejemplo, el grupo dominante viste el terno en momentos excepcionales como en bailes de clubes sociales, en las fiestas de carnaval o sólo cuando así se indica. Por lo tanto, su uso es el del disfraz: se visten como mestizas yucatecas, conscientes de que la clase social y la etnia separa a un grupo de otro. Para las comunidades indígenas, cohesionadas por elementos que reconocen como parte de su identidad étnica, la indumentaria está arraigada a un calendario religioso y civil.

En este punto, es necesario comprender la noción "mestizo" en la península. En Yucatán "se usa para describir a personas de origen maya, que hablan tal lengua y que se nombran a sí mismos con esa categoría" (Castillo 2009, 165). La designación de las personas como "mestizos" o "mestizas" data del periodo

Figura 3.8. Imaginarios del centro sobre la región. El jinete bordado en el hipil, semejante a un charro, difiere de los diseños tradicionales de los bordados yucatecos. *Still* de Manuel Álvarez Bravo. (Agrasánchez Film Archive).

de la Guerra de Castas, en el que los mayas empleados en las haciendas, las tierras y las propiedades, en general, se aliaron con sus patrones. Lucharon en contra de los indígenas rebeldes, ante la amenaza que éstos significaban para sus formas de vida y trabajo. Construyeron una identidad étnica común, fundamentada tanto en las afinidades con los terratenientes que los empleaban como con la de sus antepasados; "pero hay que señalar que no significó españolización, pues los indígenas de los alrededores de Mérida siguieron hablando maya, y tampoco una homogeneización cultural y social, pues los indígenas y blancos siguieron teniendo sus culturas diferentes y mantuvieron su relación jerárquica" (Navarrete 2004, 88).

Es decir, en Yucatán no hubo una distinción entre mestizos e indígenas, pues la raza mestiza no es el resultado de dos o más etnias. Mestizo, en la región, era quien "con claridad" podía ser identificado como maya. Vestir cotidianamente un hipil

fue uno de los principales signos para diferenciar a una mujer maya de quien no lo era.[38] Sin embargo, para la población blanca o blanqueada (quienes se asumen como personas blancas), ha habido marcadores claros para distinguir quién es un indígena maya. Los principales son: apariencia física (el color de piel, los rasgos, la estatura, los contornos corporales); la práctica de la lengua maya; el lugar en el que se vive (la preminencia de Mérida o la ciudad de Campeche por encima de otras ciudades, villas o comunidades de la península), sin importar si se porta o no el hipil.

En el momento en que circula esta película, la presencia de las mujeres mestizas en el contexto de los vestigios mayas fue constante en las imágenes difundidas por las industrias culturales (ver Figura 3.9). Poemas, canciones, fotografías, portadas de revistas, cromos de calendarios e imágenes cinematográficas fueron algunas de estas manifestaciones tan diversas. Ellas configuraron un sistema mediático que retroalimentó la asociación entre las mestizas mayas y el pasado precolombino, aun cuando el atuendo regional tuviera sus orígenes en la Colonia y no en los siglos en los que las ciudades mayas habían sido habitadas. En las imágenes textuales y visuales de dichas fuentes culturales se incluían tanto mestizas indígenas como mestizas de tipo criollo, con lo que se impulsaba una indiferenciación étnica y se consolidaba un personaje representativo de la constelación de la nación: la mestiza yucateca.

En ese sentido, el personaje de Dolores del Río amplía aún más la ambigüedad sobre su adscripción étnica ante las audiencias cinematográficas. Por lo tanto, impide un acercamiento frontal sobre lo que implica ser una mestiza (una indígena maya), cortejada abiertamente por dos españoles adinerados, como lo son

[38] Mi afirmación sobre simplifica el contexto del uso del hipil, pues para evitar ser discriminadas y dado que es un signo externo y notorio, muchas mujeres yucatecas decidieron occidentalizar su vestimenta (Otzoy 1992, 111). Para conocer más sobre los procesos de construcción identitaria y la posición del traje regional en Yucatán, puede consultarse el trabajo de Fernández Repetto y Medina Várguez (2020, 241-275).

Figura 3.9. "Sin título". Cromo para calendario de Mariano Miguel, 1948. (Colección Galas de México. Imagen cortesía del Museo Soumaya).

don Lorenzo y Manuel.[39] No hay ningún intento por alterar su físico (tono de voz, de tez o alguna marca de racialización que no sea la indumentaria que porta), pues "*white continues to be imagined as more beautiful an desirable than brown in the dominant cultural imaginery*" de la época (De la Mora 2006, 86).

La película ilustra cómo la idea de mexicanidad iba aparejada al concepto de blanquitud (Echeverría 2017, 15-31). Para ello, la apariencia física debía "suspenderse", ir más allá de un color de piel o fenotipo. El cromo de Mariano Miguel (ver Figura 3.9) despliega esta idea: es suficiente el paisaje yucateco, la zona arqueológica de Chiché Itzá (el Observatorio o Caracol se distingue con claridad), el traje regional, las frutas asociadas con el trópico, las flores en el regazo, para transmitir el estereotipo de la mujer mestiza sin que nada conflictúe la imagen femenina. Pero ni la pose de la mujer sería "natural" para las indígenas yucatecas ni la mezcla imposible de las frutas ahí reunidas: debido al tipo de suelo es muy difícil cultivar piñas en Yucatán; pero su obligada asociación con el trópico forzaba su inclusión en el cuadro. O bien, la improbabilidad de la existencia de rosas silvestres, en el caluroso clima peninsular.[40] De manera similar, en *Deseada*, se hace a un lado cómo se ve la protagonista, cómo habla, sus gestos o la forma como se relaciona con los hacendados y es suficiente su atuendo, la pequeña hacienda en la que habita y su relación con jóvenes mayas para hacerla pasar como una mujer mestiza.

Las elecciones de la actriz protagonista, las locaciones y la trama caminan en la misma intención de unificar el imaginario

[39] El conflicto de *La noche de los mayas*, en cambio y según hemos visto en el primer capítulo de este libro, se genera por la unión de una indígena y un hombre blanco de ojos azules. Sin importar si ella es una princesa descendiente de la que fuera una de las estirpes más aristócratas y poderosas, fundadoras de Chichén Itzá, la pareja es un imposible, por causas étnicas por encima de las diferencias de clase social (hay que recordar que él es un chiclero).

[40] Castro Ricalde analiza con más detalle este cromo y otros relacionados con la representación de Yucatán en la gráfica popular. Ilustra el desplazamiento de los imaginarios sobre esta península, de sus costas hacia el interior de su territorio (Chichén Itzá, específicamente) (2020b, 119-150).

sobre qué se admite como diversidad (de paisajes, tradiciones y hábitos culturales), a partir de ciertos parámetros: "la apariencia física de su cuerpo y su entorno, limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, la positividad discreta de su actitud y su mirada y la mesura y compostura de sus gestos y movimientos" (Echeverría 2007, 17). Una explicación plausible que permite entender qué significa Deseada para su entorno puede ejemplificarse con el personaje de María Candelaria: se trata de un "ente nacional híbrido", aceptable para el pensamiento nacionalista. Ella es, al mismo tiempo, la mujer precolombina y la poscolombina. Encarna, por tanto, la compleja fusión de lo mexicano (Noble 2005, 81-82).

Deseada es apta para circular en el entorno de don Lorenzo, ser objeto de deseo e incluida en el ámbito de la clase social que tiene el poder económico y político de la región. Su matrimonio documentaría legalmente esta inclusión. Su situación está en las antípodas de Quiteria, cuyo color de piel es un rasgo racializado inobjetable que, tal vez, pesa mucho menos que el piso de tierra de su choza, sus mejunjes de una medicina tradicional bajo sospecha o sus figurillas ancestrales.[41] Deseada, por su parte, es piadosa, asiste a misa, guarda una magnífica relación con el cura. La petición y la promesa a la virgen María (renunciar a Manuel, a cambio de que don Lorenzo no muera) sella la identificación con una mexicanidad que privilegia unas prácticas y ve otras con sospecha. Este planteamiento dual borra el sincretismo religioso de muchas de las comunidades mayas, para las cuales los símbolos católicos eran de gran importancia. Baste

[41] En un momento temprano de la película, el padre Anselmo se maravilla al ver correr a la venadita de Deseada: "Inteligente animal, acude al llamado de las campanas mejor que muchos cristianos que yo conozco". El golpe musical avisa de la presencia de Quiteria. Se deja por sentado, así, la renuencia de este personaje por seguir los ritos católicos tanto como la superioridad del animal por encima de la indígena. La comparación con un animal ha sido discutida ya en el capítulo previo, con el personaje de Chan May de *La selva de fuego*. Al niño también se le llama "Venadito".

Figura 3.10. La polarización de los elementos de la puesta en escena, como estrategia de enfrentamiento de solidaridades étnicas indivisibles. *Still* de Manuel Álvarez Bravo. Detalle del fotomontaje de *Deseada*. (Agrasánchez Collection of Mexican Cinema).

recordar la relevancia del culto a la Cruz Parlante, a tal grado que su santuario principal se convirtió en una ciudad (hoy, Carrillo Puerto) (Careaga e Higuera 2014, 116-119).

La forma polarizada con que son presentados el sacerdote Anselmo y Quiteria fortalece la extendida idea del enfrentamiento entre la cultura occidental y las creencias y prácticas mayas. Se olvida, en el eje de lo religioso, el proselitismo católico de todo el periodo colonial y cómo éste repercutió entre los pueblos del sureste mexicano (por ejemplo, en su devoción a los santos y a los oficios cristianos). En la medida en la que se lleva a cabo este borramiento, se carga del lado indígena toda la exotización de sus rituales y se facilita su asociación con lo bárbaro y lo primitivo (a tal grado, que para el padre Anselmo, la venadi-

ta es más inteligente que Quiteria). Late en esta contraposición un cariz conservador que justifica la rebeldía maya a las políticas liberales encaminadas a debilitar a las poderosas autoridades eclesiásticas peninsulares.[42] Se promovió la idea de que en la medida en que en toda la región se adoptaran las creencias católicas se lograría una sociedad más cohesionada y homogénea. En esta película, lo bárbaro se imbrica con el atraso, la marginación y la pobreza manifestados en los informantes y los indicios de la puesta en escena (Casetti y Di Chio 1990, 127), por ejemplo, las viviendas de don Anselmo, Deseada y Quiteria, las rutas de acceso a las mismas, la manera de hablar y sus indumentarias (ver Figura 3.10).

Para que no quepa duda de esas diferencias entre Deseada y Quiteria, la vestimenta tradicional de ambas es muy distinta. Siempre de hipil las dos, el de Deseada se estiliza para acercarlo al terno, incluso cuando lo porta de manera cotidiana. Mientras que el hipil muestra el cuello y el extremo inferior bordados a mano o a máquina y recortados en algunos casos, en una gran gama de colores, el terno superpone un jubón mucho más vistoso, rematado con algún tipo de encaje (Fernández y Medina 2020, 243). Para la protagonista se realiza una combinación de ambos, pues al hipil se le añade un jubón más sencillo, pero suficientemente distinto al del resto de los personajes y, sobre todo, a los atuendos de Quiteria. En las escenas en las que ambas aparecen no sólo hay una diferenciación en la riqueza del bordado o los complementos (aretes y collares), sino también en el color del rebozo, siempre claro o brillante para Deseada y oscuro para la curandera. Mediante la convención cromática que asocia la oscuridad con lo misterioso o lo siniestro, junto

[42] La cruzada en defensa de la religión católica coincide con los primeros años de la Guerra de Castas, a mediados del siglo XIX. El célebre obispo Crescencio Carrillo y Ancona "interpretó el conflicto entre estado e iglesia como el motor de las discordias civiles de Yucatán [...] Y Justo Sierra O'Reilly seguía pensando en 1857 que la restauración de las misiones coadyuvaría a la pacificación" (Ferrer 2000, 61).

con la música ominosa que suele acompañar su aparición en la escena, los saberes tradicionales de este personaje son desplazados al sitio de la superstición y lo prohibido, tal y como lo explicita el sacerdote del pueblo.

Aunque no son abundantes las escenas y los diálogos, sí hay distintos momentos en la película que ilustran la confrontación del catolicismo asociado al poder económico y social frente a la población indígena y sus prácticas ancestrales. Por ejemplo, el cura se enoja con Quiteria y la acusa de decir "tonterías" y promover "supersticiones". Deseada le responde: "Quiteria siempre dice cosas sabias, padre Anselmo. Y es costumbre buena escuchar sus consejos". Sorprende el aplomo de ella, en su defensa de la otra mujer. Su recomendación es similar a la que realiza con sus pupilas. Es decir, se dirige al sacerdote como a un igual y como tal considera a la curandera maya.[43] En cambio, la actitud del sacerdote exhibe las consecuencias del racismo científico, inherente al pensamiento de Manuel Gamio, en el que los indígenas debían ser objeto de un amplio abanico de reformas que cristalizarían en el mestizaje promovido por José Vasconcelos, años más tarde (Dawson 2004, 6-10).

Según he señalado, don Lorenzo prefiere alejar a su hijo de Yucatán, renunciar a su paternidad y no criarlo a su lado, con tal de evadir la vergüenza de haber tenido como descendiente único a alguien procreado con una mujer indígena. Se justifica al enunciarlo como "prejuicios de mi casta", en una muestra de su arrepentimiento por haber actuado de esa manera. La expresión que elige destaca por la convicción de la existencia de clases sociales cimentadas en la pureza de unas sangres sobre otras y entra

[43] En varios de los diálogos que profiere Deseada se identifican estructuras lingüísticas particulares. Es muy probable que Mediz Bolio los haya escrito en maya y luego traducido literalmente al español. Diferencia así el habla de Deseada del dialecto español de don Lorenzo y Manuel. Este método es similar al de *La noche de los mayas*. Tal uso complejiza aún más la identidad étnica de la protagonista y apoya mi argumento sobre el blanqueamiento y desindianización del personaje, configurado como una mestiza yucateca.

en conflicto sobre a qué "casta" pertenece Deseada. La película evita aclarar o profundizar sobre los orígenes de este personaje y, por consiguiente, los de Nicté. Tampoco brinda información explícita sobre la posición social de ambas, ni entre la comunidad maya, ni entre la de los hacendados. En cambio, sí se profundiza en temáticas generales como el deseo o la traición. A ellas les corresponde el campo semántico de lo amoroso (la seducción, el cortejo, los celos, la fidelidad, el compromiso, etcétera) y la transgresión cometida por Deseada, al enamorarse del prometido de Nicté. La tragedia entre don Lorenzo y Manuel es un espejo de lo que acontece entre las mujeres: ellos pelean por la posesión de Deseada. Manuel sería desleal, a su vez, a quien le ha prodigado cuidado paternal (para él, don Lorenzo es un tío que le ha brindado afecto y condiciones materiales propias de un padre). Pasa a un segundo plano lo relativo al origen de Manuel, su madre maya, el pasado de don Lorenzo o su horror por procrear con una mujer indígena. A pesar de que todo esto se presenta como información circunstancial y no se profundiza en ella en la trama, revela actitudes ya exploradas en *La noche de los mayas*.[44]

Un ingrediente más en la base del fotomontaje es la exotización y el pintoresquismo, característicos en la descripción visual de los pueblos originarios. En estos impresos se manifiestan tanto en las grecas y la esquematización de El Castillo –que son los elementos netamente gráficos aportados por el dibujante (los otros son dos recortes de los *stills* de Álvarez Bravo y el *still* central seleccionado para cada fotomontaje)–, según puede apreciarse en las figuras 3.7, 3.10 y 3.11. La ilustración del ángulo superior derecho recuerda el zarcillo del cartel y guarda también semejanza con los más grandes y vistosos del *still* inserto en el fotomontaje de la Figura 3.11 y que se

[44] Así como Gómez posee sexualmente a Lol, sin pensar siquiera en la posibilidad de matrimoniarse con ella, don Lorenzo embaraza a la madre de Manuel. En el capítulo previo resalté cómo los acercamientos de los hombres blancos a las mujeres mayas eran vistos como acciones entendidas desde la "proeza sexual y superioridad racial" (Duarte 2018, 53).

distinguen con claridad en la Figura 3.5. Las grecas que fungen como basamento de la pirámide dibujada no son inconfundiblemente mayas, pero sí pueden asociarse, sin duda alguna, a "lo indígena". Estos detalles se sumaban a la homogeneización de las distintas culturas precolombinas, cuyas manifestaciones eran leídas de manera tan similar que indican la consideración de todas como un bloque indistinto.

Pero Yucatán no sólo son "ruinas", quisieran decirnos los fotomontajes, también es romanticismo y cultura singular. En la base textual escrita en ellos se resalta la autoría del cantautor yucateco ("inspiradas canciones del malogrado Guty Cárdenas"), la cual aparece también en los créditos del filme ("Canciones de Guty Cárdenas") y en el cartel ("Música de Guty Cárdenas"). El *still* seleccionado para el fotomontaje de la Figura 3.7 corresponde al inicio de la secuencia de la serenata que Manuel lleva a Deseada y que Nicté supone que es para ella. Con el plano general y la profundidad de campo del *still* de Manuel Álvarez Bravo se aprecian distintos componentes que contribuyen tanto como enriquecen los imaginarios peninsulares. Los elementos más relevantes son: las columnas y los arcos, característicos de las haciendas yucatecas, y la vegetación exuberante. La selva recortada por las sombras de la noche y los altos y esbeltos troncos de las palmeras evocan otro tipo de exotización: la del espacio tropical. En un doble y artístico encuadre, el grupo musical con el cantante enamorado al frente parece emerger de una vegetación que podría devorarlos.

Guty Cárdenas había estado presente como factor persuasivo para las audiencias, según prometían los créditos de la película, el cartel, la base de los fotomontajes y la publicidad inserta en los periódicos y las revistas del espectáculo (ver y comparar las figuras 3.7 y 4.1). Todos los dispositivos publicitarios incluyeron su nombre. Ese tratamiento sólo se reservó a grandes figuras musicales de la época como Agustín Lara, Pedro Vargas, Toña la Negra, Rita Montaner, Los Panchos o Dámaso Pérez

Prado.[45] Según ha sido descrito, desde los primeros momentos, la melodía de "Yucalpetén" invade las imágenes. El "canto maya" compuesto por Cárdenas y Mediz Bolio se había integrado ya al catálogo musical que, de manera extra oficial, comenzaron a difundir las autoridades de todos los niveles (municipales, estatales y federales) en sus actos cívicos y oficiales, desde la tercera década del siglo XX.[46] Y aunque para escritores, intelectuales y algunos segmentos sociales, a composiciones como "Yucalpetén" y "Caminante del Mayab" "les atribuyeron el mayor valor dentro del conjunto de su obra" (Martín 2014, 212), lo cierto es que en la vida cotidiana imperaba la trova y, en concreto, el bolero (todo ello puede inferirse en el fotomontaje de la Figura 3.7 y la inserción publicitaria de la Figura 4.1).

Entonces, sin proponérselo, la película de Gavaldón da cuenta tanto de la convivencia de ritmos y gustos musicales en la península yucateca como de la penetración de su cultura en el resto del país e, incluso, fuera de sus fronteras. Presenta también cómo el cine, a través de sus películas, pero también de productos adyacentes como su publicidad, guardaba un fuerte vínculo con otras expresiones culturales. La música, indudablemente, fue uno de sus bastiones para atraer a los públicos más diversos. Cuando comienza a exhibirse *Deseada*, la sinergia entre el cine, la radio, la industria discográfica y las numerosas presentaciones en teatros y plazas públicas llevaba un largo trecho:

[45] Las películas de rumberas solían destacar en sus carteles a nombres como los mencionados, quizás lo más relevantes de la escena musical del momento. Agustín Lara era tan conocido por los espectadores que en carteles como los de *Coqueta* (Fernando A. Rivero 1949) y *Perdida* (Rivero 1950), ambos de Juanino Renau, no sólo se le menciona, sino que su figura aparece integrada en el impreso, sin ser un personaje protagónico en la trama de ambas películas.

[46] El deseo de crear una "auténtica música mexicana" data, por lo menos, de la primera década de la centuria pasada, cuando Manuel M. Ponce se propone recuperar la música popular, con el fin de "ennoblecerla" y "estilizarla" para que redundara en composiciones aptas para conciertos e interpretadas por orquestas sinfónicas: "para estos artistas, la música folclórica o popular sólo podía tener valor universal al ser 'rescatada' y resignificada para someterla a formas musicales y técnicas de composición europeas" (Madrid 2010, 229).

"*these dynamics take on a particular force after the 1950s, given a number of material changes, including rapid urbanization and the establishment of a festival circuit, that reconfigure and diversify audiences*" (D'Lugo 2017, 8).[47] Había también otro ingrediente importante a tomar en cuenta: "el 'star system', es decir, el culto de personalidades como uno de los jalones principales en las industrias del sonoro" (D'Lugo 2007, 153) y del cual era reflejo el diseño de la mercadotecnia cinematográfica, según hemos visto. Así se entiende mejor la inclusión reiterada del nombre de Guty Cárdenas en la publicidad del filme, la resonancia de su nombre veinte años después de fallecido y cómo, debido a su rentabilidad, seguía siendo un activo para la industrias mediáticas.[48] Y si estas interacciones tuvieron como consecuencia la conformación de un público transnacional (oyentes de distintas partes del mundo hispano que reconocían, hacían suyos e, incluso, transformaban ritmos de otros lares) es lógico pensar sobre la existencia de un fenómeno similar, pero a nivel nacional.

Otro eje explotado desde la mercadotecnia cinematográfica es el romance apasionado, de acuerdo con el discurso visual del cartel de Jesús Salinas (ver Figura 3.6). En la Figura 3.11 puede apreciarse el *still* de Manuel Álvarez Bravo, en el que se basó el cartelista. En la Figura 3.11 también puede notarse la intención de que la naturaleza pasional de la trama se destaque en el esquema fijo del fotomontaje (en su cuadrante inferior derecho). El texto escrito (que apareció en diversos dispositivos) reza: "Jamás dos seres vivieron un romance tan intenso y pasional, en un cer-

[47] Para un estudio más profundo sobre la integración de comunidades aurales en Latinoamérica, mediante dichas interacciones e intercambios, recomiendo seguir la obra de Marvin D'Lugo (2007, 2010, 2017).

[48] Si bien las ideas sobre las intersecciones entre dos poderosos medios, el cinematográfico y el radiofónico, tienen bases sólidas, Ana M. López ofrece un panorama más complejo en el que explica las rivalidades y las fricciones entre ambos (2017, 316-328). Si la radio, contrariamente a lo que se piensa, se consolidó incluso después que la industria del cine en México, el caso de Guty Cárdenas sugiere que es el cine el que se "apropia" de un compositor que había conseguido una extensa fama por otras vías.

Figura 3.11. Los romances apasionados eran un tema constante en los dispositivos publicitarios cinematográficos. Fotomontaje de *Deseada*. (Agrasánchez Collection of Mexican Cinema).

co de tantos sacrificios…" (ver también su inclusión en la Figura 4.1). Así que, junto a la permanencia de la imagen de Chichén Itzá (el edificio de El Castillo), en todo momento y en cualquiera de sus expresiones impresas, no falta la imagen de Dolores del Río y Jorge Mistral besándose o a punto de hacerlo. Los fotomontajes de *Deseada* invitan a detenerse en el tratamiento visual del cuerpo femenino y a pensar en la performatividad de género; también a apreciar el conflicto que se establece desde una mirada interseccional, pues tanto el dispositivo publicitario como el vestuario y las poses de los personajes colaboraron en la fijeza de los estereotipos étnicos y culturales sobre la península.

El *still* inserto en el fotomontaje de la Figura 3.11 responde al momento del filme en el que los protagonistas han reconocido su mutua atracción. Una noche antes, un alazán negro se

había escapado de la hacienda de don Lorenzo y Manuel va tras él (ver Figura 3.1). En su persecución por distintos escenarios de Chichén Itzá (el Templo de las Mil Columnas y el de Kukulcán, principalmente), busca a Deseada. A su vez, ella había corrido detrás de su venadita. Pareciera que el deseo desbocado de Manuel lo guiara al sitio para besarla de forma apasionada. Pero esto sólo ocurre con las sombras agigantadas y proyectadas sobre la escalinata de la gran pirámide, después de entablar un breve y mudo diálogo (los cuerpos no hablan ni se besan, sólo se miran anhelantes; son sus sombras quienes performativizan las acciones que revelan su fuerte atracción sexual). Cuando Manuel va detrás de ella, intentando que sus cuerpos se junten y se toquen, Deseada huye. Le explica a Quiteria, en cuya choza se refugia para evadir tan apasionado momento: "Fueron nuestras sombras las que se besaron. Como de brujería".

Esta secuencia de la película es una de las más memorables, debido al trabajo fotográfico de Phillips. La metáfora de la venadita y el alazán es de especial interés, puesto que representan a Deseada y a Manuel, respectivamente. Es posible ir más allá: reflejan el deseo femenino y el masculino. Tampoco puede ignorarse la persistencia de la identificación de Yucatán como "la tierra del faisán y el venado", la cual propicia una fácil asociación entre Deseada y la tierra yucateca, en relación con lo foráneo, lo ajeno, encarnado por Manuel, en apariencia (aún ninguno sabe que es hijo de una mujer maya). La presencia del extranjero, metamorfoseado en negro corcel, altera los ciclos de la venadita. Y si Deseada aboga por la tradición, como lo ha hecho patente en el discurso de inicio a las jóvenes pupilas, en la escena del urdido de las hamacas o en la preparación del ajuar de su hermana menor, se entiende que prefiera acabar con su vida, antes de que el caos o un nuevo orden altere el entorno. No en balde, es ella la guardiana y transmisora de los saberes para las mujeres jóvenes de su pueblo. Asimismo, vale la pena advertir el valor del venado como tropo y su presencia en las tramas, en las tres películas analizadas en este volumen.

Previo al arribo de Manuel a Yucatán, en una escena en la que intervienen el padre Anselmo, Nicté y Quiteria, Deseada explica que la venadita regresa a su casa, todos los días, antes de que oscurezca. La curandera, solemne, la increpa: "El tener venado preso trae castigo. El venado es cosa santa, libre del monte". Deseada explica que ella no retiene al animalito, que se ha criado de su mano "dócil y buena", pues se refugió en su casa, cuando los cazadores mataron a la madre. Quiteria le advierte: "Cuida que no te traiga el mal". Y Deseada amplía: "Mi venadita se irá cuando ella quiera o cuando encuentre en el monte más cariño que el que yo le pueda dar".

La venadita de Deseada aparece en distintos momentos clave de la película y el diálogo anterior da pie para inferir los alcances de que esté presa o en libertad. Así, al comenzar la historia, la mujer no experimenta ningún tipo de pulsión sexual, pues no siente ninguna atracción por don Lorenzo y sólo ha aceptado casarse con él para, en palabras de Manuel, no "volverse ama de cura". Y ella dice: "A mí no me toca sino esperar. Mi voluntad es esperar". Deseada encarna el deber y la adhesión a una moral de contención de las pulsiones sexuales: ella es la Deseada, no la deseante. Por eso riñe a Nicté, cuando bromea y corre con sus amigas, pues es necesario "comportarse como se debe y no como una niña loca que no sabe en dónde tiene la cabeza".

La venadita que regresa antes de que oscurezca emula esas imágenes en donde las jovencitas llegan a una hora determinada al hogar, para no levantar suspicacias sobre su buena conducta. Domina sus instintos, en una domesticación que para Deseada es sinónimo de bondad. Sin embargo, con la llegada de Manuel se altera esa rutina. Esa noche, ella sueña que deambula por el Templo de las Mil Columnas, entre las fauces de las serpientes de piedra descendentes que simbolizan a Kukulcán. El pelo suelto y largo (por única vez en el filme) cae sobre su cintura y su rostro es magníficamente exhibido en planos cortos. La mujer, en estado hipnótico, pareciera buscar a alguien, entre las distin-

tas edificaciones de la ciudad maya (disolvencias y superimposiciones sintetizan de manera temporal tantos emplazamientos espaciales). Al regresar a su casa, dentro del sueño, quema la hamaca que está urdiendo como parte del ajuar de boda de su hermana. La secuencia finaliza cuando Deseada despierta y se cerciora de que todo está en orden (Nicté duerme, la hamaca está a medio hacer y la venadita está dentro de la casa, no perdida en el monte).

La hamaca como parte de lo que una novia debe aportar al matrimonio carga un valor simbólico de adscripción a una cultura específica.[49] Las hermanas duermen en ella, cubiertas por un pabellón que las protege de los insectos del trópico y se insertan así, ante los ojos de la audiencia cinematográfica, en un hábito relacionado con el clima de la península, pero va más allá de esta circunstancia. La hamaca no es un mero objeto pintoresco necesario por las altas temperaturas del lugar, sino uno esencial para la vida cotidiana de las comunidades yucatecas que duermen en ella. En el pequeño casco de la hacienda de Deseada y Nicté no se ven camas por ninguna parte. Funciona como la huella de un mundo rural, diferente y distante al de las metrópolis y las urbes desde donde se proyecta la película. Y forma parte de los mecanismos tanto de identificación de quienes habitan la zona como de los de autenticidad sobre lo contado (como la música, los sitios de rodaje, los trajes tradicionales). Su inclusión opera dentro del conjunto de elementos que trazan las fronteras simbólicas, en relación con otras regiones de la nación, y como parte de las prácticas y las narrativas que favorecen la distinción de las regiones entre sí (Paasi 2000, 6).

[49] La hamaca y la venadita operan como elementos cronotópicos del filme. En el cronotopo, "el tiempo se vuelve visible", en tanto que el espacio penetra en el movimiento de la historia (Bajtin 1989, 237-238). Si es evidente que la venadita es un tropo de la región peninsular, la hamaca lo es en relación con el trópico. La historia, a su vez, dota de sentido a la aparición del urdido de las hamacas, más allá del papel que desempeñan como uno de los objetos necesarios para el ajuar matrimonial. Su tejido se liga, en la cultura yucateca, a antiguas leyendas que, a su vez, se emparentan con mitos fundantes y a funciones narrativas como el de la espera. Recuérdese a Penélope, en *La Odisea*, de Homero.

Por un lado, la hamaca es parte del mobiliario de la casa de Deseada y Quiteria. Su inclusión en escenas en donde ambas aparecen las unifica y las adscribe a una cultura similar, sin importar la diferencia social que las separa. Así como el vestuario tradicional yucateco se porta de manera distinta entre los personajes femeninos (Deseada, Nicté y Quiteria) y la pareja masculina de don Lorenzo y Manuel, algo similar ocurre con la hamaca. Ellas descansan y duermen en ella; forma parte de un ritual (el del ajuar de la futura novia). En cambio, en la hacienda de ellos, la hamaca es casi decorativa. Se tiende en los amplios corredores (espacio exterior), frente al espacio íntimo de donde viven las hermanas. En una hamaca, Manuel canta "Pienso en ti", de Guty Cárdenas, a manera de entretenimiento, mientras don Lorenzo le comunica a don Anselmo, el cura, que le revelará a Manuel que él, en realidad, es su padre. Como elemento del cronotopo, entonces, la hamaca es un motivo que subraya que el mundo de unas no es el de los otros.

Por otra parte, la hamaca confirma los imaginarios sobre Yucatán, al ligar esta zona con las costas mexicanas. Pero esta misma inserción vela la idea de circulación cultural, dado que su uso no se origina en las costumbres mayas, sino en la Colonia y proviene del Caribe (Baños 2003, 181). A su vez, genera otras alusiones como el papel que cumple tanto para el descanso como para el ejercicio de la sexualidad, la cual Deseada ha negado para sí misma. Por lo tanto, el sueño en el que quema la hamaca de Nicté revela la reticencia a que su hermana se acueste con el hombre que ama, al igual que la ansiedad que le despierta un encuentro sexual.

En el *still* del fotomontaje incluido en la Figura 3.12, se aprecia a don Lorenzo y a Deseada, ataviados con elegancia. Están asistiendo a la vaquería, esa fiesta tradicional yucateca,[50] en honor de los novios Nicté y Manuel. A partir de los estudios de

[50] Es una verbena popular que se organiza en honor de los santos patronos de cada pueblo o hacienda y que tuvo como origen "las fiestas que hacían los ganaderos con motivo de la recuenta anual de reses y su herraje" (Pinkus 2005, 49).

Figura 3.12. Contradicciones de raza y clase: la indefinición del origen étnico de Deseada, agudizada por la elección de la actriz que la interpreta: Dolores del Río. Fotomontaje de *Deseada*. (Agrasánchez Collection of Mexican Cinema).

Edward T. Hall, la percepción de los patrones proxémicos en la puesta en cuadro definen las relaciones entre las personas y evidencian su condicionamiento, según factores externos (Giannetti 2001, 77). De una cultura a otra, el manejo de las distancias entre los cuerpos revela el vínculo existente entre ellos. Pero esto no ocurre en automático: una distancia mínima puede revelar tanto un acercamiento íntimo como el conato de una furiosa pelea. Por lo tanto, elementos del contexto, como el trato o la familiaridad que los sujetos guardan entre sí, aportan información suficiente para determinar su funcionamiento.

De aquí que sea revelador el *still* de la Figura 3.12, al compararlo con el diseño de la fotografía del ángulo inferior derecho y su incorporación en el fotomontaje. Es evidente la formalidad

entre Deseada y Don Lorenzo en la foto fija, pues a pesar de su cercanía, no hay roce alguno entre sus cuerpos. En cambio, de manera constante, en la base de todos los fotomontajes, la imagen inferior derecha habla de un involucramiento pasional, en el cual la mujer ha sido sometida (los cuerpos yacen juntos y él, encima de ella). Sin embargo, los labios no se tocan y Dolores del Río vuelve a mirar al infinito, como en muchos otros carteles de la época. Esto atenúa la clara connotación sexual de la fotografía y, al mismo tiempo, alimenta las ideas de que el deseo legítimo es el masculino. Las mujeres, en cambio, se resisten a él. La leyenda ya citada, sobreimpuesta a la imagen, complementa el matiz: "Jamás dos seres vivieron un romance tan intenso y pasional, en un cerco de tantos sacrificios…". Se explica de esta manera el gesto femenino y se puede inferir que los sacrificios le corresponden a ella.

Se aligera, pues, el atrevimiento de un impreso destinado a circular entre la prensa del espectáculo como mecanismo de promoción, en los países más disímiles, y a ser colocado en las vitrinas de las salas cinematográficas anunciando las películas exhibidas o próximas a ser proyectadas. El fotomontaje analizado resalta que: "El cine nacional recurre al doble mensaje en la concepción de la pasión: la fascinación que ésta ejerce se exalta en el relato, pero la historia la convierte en vehículo de dolor" (Tuñón 1998, 111). La pasión es lanzada al territorio de lo prohibido, en tanto que se admite y, por lo tanto, se privilegia el amor tranquilo, dócil, nutrido por la cotidianidad.

De forma simultánea, la imagen fija del ángulo inferior de los fotomontajes presentados colabora a la representación del género femenino, en cuanto a la renuncia, el recato y la sumisión (ver Figuras 3.7 y 3.11). Tuñón señala cómo estas actitudes se enfatizan en la mirada femenina para, a la vez, acentuar "la mayor belleza, la mayor feminidad de la retratada" (1998, 111). Las implicaciones de este tratamiento en los fotomontajes de *Deseada* tienen alcances mayores, si se considera el potencial del personaje femenino

en la trama, como mujer independiente y que proviene, borrosamente si se quiere, de la etnia maya. Destaca también su poder de interlocución con el poder religioso (vía el padre Anselmo), el social (los hacendados) y con los miembros de la comunidad maya (las jóvenes a las que educa, el pintor con quien dialoga). Hay que pensar también que Deseada ha ejercido una función semejante a la de madre soltera y cabeza de familia, en una época y una sociedad, en donde estas situaciones hubieran tenido un trágico desenlace, en un corto plazo.

En ese contexto, hay un aspecto sobresaliente: la orfandad de Deseada y de Nicté. El motivo de la hermana que asume el rol de la madre encontró su máxima expresión en el cine mexicano en *Salón México* (Emilio Fernández 1949) y el de las madres sustitutas en *Víctimas del pecado* (Fernández 1951), la cual fue estrenada apenas dos meses antes que *Deseada*.[51] En el filme de Gavaldón, en los personajes de las hermanas no hay desvío alguno: a la menor se le trata como una hija. La mayor debe velar por la pequeña y renunciar a sus propios deseos para que ésta satisfaga los suyos. La trampa estriba en que no son, realmente, los deseos amorosos de Nicté sino los impuestos, por conveniencia, por Deseada y don Lorenzo. En el inicio de la película, la joven huye, pues no le atrae la idea de haber sido prometida en matrimonio a un desconocido, ajeno a su comunidad. Por encima de los usos y las costumbres de su entorno, se impone la voluntad occidental, urbana, del hacendado y del varón: es don Lorenzo quien con el compromiso de Nicté y Manuel puede satisfacer el deseo de casarse con Deseada. Y ésta acepta esa voluntad, ante el panorama de soltería y soledad que le esperan, pero también por las ventajas que le reportaría a Nicté una alianza matrimonial con el sobrino del hacendado.

[51] Otra variante la encarna la misma Dolores del Río en *Las abandonadas*. En este caso, renuncia a su hijo para que no se entere de que ella es una prostituta. Así asegura, para él, un mejor futuro. Sin embargo, ejerce calladamente su maternidad a distancia, trabajando en la calle para enviarle dinero para su manutención y su preparación escolar.

El desplazamiento de roles, en el que la mujer se convierte en cabeza de familia, implica que las mujeres adultas se humillen y se sacrifiquen, incluso ofrendando su propia vida. Tales situaciones muestran el precio de ocupar el lugar de la figura masculina. Las representaciones de otros tipos de familias distintas a la nuclear, en el cine mexicano de la época, avisan sobre los peligros que se ciernen sobre las solteras o las madres sin marido, al no contar con el apoyo de un varón. De aquí el apremio de Deseada por comportarse con una honorabilidad intachable y que, desde la primera secuencia, se establezca su tutoría sobre el conjunto de jovencitas mayas. Ella ejerce como madre simbólica para todas ellas. Se entiende, pues, su rechazo a vincularse amorosamente con nadie, antes de confirmar el compromiso matrimonial de Nicté, dado que toda madre debe anteponer su voluntad al bien de su progenie. Máxime que, tras un paso en falso, Deseada y su hermana correrían el riesgo de ser defenestradas socialmente.

Lectura a través de los intersticios

A través de *Deseada*, filme dirigido por Roberto Gavaldón, este capítulo ha invitado a repensar la mexicanidad, desde el enfoque de las regiones y su relación con el centro del país. Los núcleos de esta reflexión son la identidad étnica y el mestizaje, desde los estereotipos espaciales y de género. Para profundizar en ellos, se exploraron intersticios fílmicos y cinematográficos como las puestas en escena y cuadro. A través del análisis del contexto de la producción, los créditos de la película, la secuencia de apertura y la publicidad se ha profundizado en aspectos de la cultura yucateca y los matices con que fue difundida por el cine mexicano.

Hershfield propone en su estudio sobre dos películas de Emilio Fernández, *María Candelaria* y *Río escondido*, que ambas señalan "*the new position for women within the rethoric of national identity*" (1996, 48), las dificultades que atraviesan y cómo sus acciones apoyan tanto los discursos nacionalistas como los mitos que se generaron sobre los cambios sociales que la Revolución

trajo consigo. En *Deseada* se vislumbran ciertas posibilidades sobre el rol de la protagonista en la conservación y la transmisión de la sabiduría y el conocimiento de la cultura maya. Hay múltiples secuencias en las que se enfatiza en la enseñanza de sus mitos y el respeto a las nuevas formas culturales en los que éstos se manifiestan; el significado que existe detrás del urdido de las hamacas y el bordado del ajuar de novia; al igual que la atención a los signos de la naturaleza (vientos, venados, pájaros, amaneceres y anocheceres). También destaca el papel de Deseada como interlocutora entre los indígenas mayas contemporáneos y otras clases sociales (los hacendados y el cura). Tales elementos resaltan, por momentos, pero, ciertamente, podrían leerse como apuntes anecdóticos más que como pivotes narrativos que influyen en la configuración de un tipo de mujer distinta a la tradicional. Es decir, la agencia social de Deseada desaparece ante una estructura social a la cual se rinde, de la manera más tajante: a través del suicidio.

No obstante, las esferas de visibilidad de las mujeres en esta película se revisten de matices inusuales para la audiencia nacional e internacional. Se aprecia cómo urden las hamacas, cómo se enseña "en vivo" la historia de los ancestros (dentro de los muros de las pirámides mayas) y cómo participan en ceremonias en donde aceptan o no al "muchacho", por ejemplo. Estas prácticas y comportamientos se enmarcan, sin embargo, dentro de las labores tradicionales "femeninas" de lo doméstico, con especial énfasis en el cuidado del honor. La familia y el matrimonio son los ejes vitales en la existencia de toda mujer. Se vigila, en todo momento, el uso y los movimientos del cuerpo femenino y su relación con la sexualidad.

La percepción del deseo como un derivado de lo salvaje y lo animal, en su asociación con la oscuridad y lo prohibido se manifiesta en las metáforas de la venadita y el alazán. La cierva respeta la rutina, en el retorno al hogar a la caída del atardecer. Apenas Deseada se siente atraída por Manuel, inician las incursiones

nocturnas del animalito que la llevan hacia el prometido de su hermana menor, sea en sueños, sea en la realidad. El venado pertenece al monte y el deseo debe expresarse, parecería sostener Quiteria, quien augura el mal que sobreviene cuando no se escucha la sabiduría ancestral.

Deseada también invita a pensar desde dónde se construyen los discursos sobre la nación. La importancia de la zona arqueológica de Chichén Itzá en la historia de México y Mesoamérica comenzó a ser enaltecida por el Estado Nacional desde la década de 1920. Las visitas oficiales a esta ciudad maya se incrementaron y opacaron por completo (y durante mucho tiempo), otros emplazamientos mayas de gran relevancia como Mayapán, Calakmul, Edzná o Cobá. Desde el centro, pues, se definía lo que le interesaba de la región y a ello contribuyó de sobremanera la visibilidad concedida por las imágenes del celuloide.

La publicidad cinematográfica corrobora el interés sobre lo que se visibiliza y lo que se omite. El cartel de Jesús Salinas recalca el interés dramático de la pasión y el lugar en donde ocurre. La prominencia de Dolores del Río en él no sólo alude a una convención de la época, que privilegiaba al *star system* como garantía para la taquilla, sino que también la presenta como guardiana de valores ancestrales, a través de dos prendas: el rebozo y la joyería (el arete funciona como una sinécdoque). A diferencia de lo que ocurre en la película, en el cartel no hay insinuación alguna sobre cualquier otro tipo de agencia que la mujer pudiera tener, con excepción de un vínculo pasional al cual se resiste. Asimismo, si en pocas ocasiones se menciona en este tipo de impresos a los responsables de la música, en este caso, sí ocurre. Destaca el nombre de Guty Cárdenas quien había sido asesinado casi veinte años antes. Es decir, no se le incorpora por sus éxitos recientes, sino por la característica legendaria de sus melodías, reforzada por su trágica muerte. A la ciudad maya se le incorporan las melodías de Cárdenas como ingredientes culturales que son considerados lo suficientemente persuasivos para los públicos interesados. En-

tonces, en el cartel se confirman el estereotipo femenino y dos rasgos de la cultura yucateca: la música popular del siglo XX y las zonas arqueológicas de la civilización maya.

Las variaciones son mínimas, temáticamente hablando, en el cartel, los fotomontajes y la publicidad para la prensa. La mujer mestiza y las zonas arqueológicas se constituyen como un ideal, una abstracción, que evita cualquier diálogo con la historia y sus acontecimientos. En sus *stills* se presentan escenas que exhiben una jerarquización de lo relevante, lo circunstancial y lo invisibilizado. En síntesis, la película colabora a ratificar imaginarios sobre el género femenino, las etnias y una acotada diversidad de la región para fortalecer las ideas sobre la riqueza cultural de la nación. No le interesa violentar ninguno de esos órdenes y sí, en cambio, aprovechar lo que pudiera significar algún tipo de novedad para las audiencias, en el marco del folclorismo, como los atuendos, los paisajes y los rituales.

Mi lectura, desde los intersticios de un producto cinematográfico (desde su textualidad y su paratextualidad), ha intentado poner en diálogo un primer contacto con el resultado audiovisual para traer a un primer plano otros niveles de significación. Sonaquéllas que De Certeau nombra "inversiones discretas" que son provocadas por el propio consumo (1996, 38). Y en esa línea, laten el potencial transformador del personaje femenino protagonista, el poder de la cultura yucateca a través de su música, y la perdurabilidad y ensanchamiento de su paisaje visual (selva, haciendas, pequeñas comunidades, zonas arqueológicas). Éstas funcionarían como parte de las "resonancias distintivas" (Ramey 2011, 117-118) que ensancha las representaciones del texto para complejizarlo y dar cabida a otros discursos. Frente a la fortaleza de los estereotipos, que apuntalan las estrategias de las ideas predominantes de la época, películas como *Deseada* no pueden contener la emergencia de otros sentidos, las tácticas de algunos discursos emergentes, cuando de escribir y leer la región peninsular se trata.

Conclusiones

Figura 4.1. Inserción publicitaria. En todos los dispositivos promocionales se incluyeron los ejes temáticos: "Mujer mexicana", "Histórica Chichén-Itzá" y "sacrificios", en Juan Dieguito (1951). (Colección particular).

En los primeros años del siglo XXI, Jorge A. González, uno de los más relevantes teóricos de la comunicación en México, señaló que había varias deudas pendientes en el marco de las investigaciones sobre este campo y la cultura. Una de ellas era la carencia de estudios sobre la formación histórica de los sistemas de los soportes materiales "que dan sustento y perspectiva a los procesos de comunicación y cultura en cada espacio social particular". Uno de dichos sistemas (además de los que provienen de las instituciones, las organizaciones y la tecnología) es el simbólico. Estudios de esa naturaleza aportan "información básica, descriptiva, elemental, de cómo se fueron formando las coordenadas del imaginario en nuestros pueblos, ciudades, regiones, países, continentes y mundo" (González 2003, 453). Desde sus inicios, ese espíritu animó la escritura de este libro.

Eric Hobsbawm (1999, 40) acuñó un término de gran influencia para la historia cultural, el de las "tradiciones inventadas". Las identidades nacionales descansan en ellas y su análisis permite detectar los usos políticos de las prácticas sociales, apelando a la memoria, a un pasado, a un origen ancestral. En los tres capítulos que estructuran este volumen se ha abundado en cómo el aparato de la industria cinematográfica, en general, y ciertas películas, en particular, intervinieron en la consolidación del proyecto nacional. Para ello, fue indispensable la invención de las regiones desde su iconografía y su fijación en los imaginarios, vía un extenso conglomerado textual. Sin embargo, lejos de que este proceso fuera de naturaleza unidireccional, hubo varios y distintos agentes que también intervinieron, desde las regiones, en la reconfiguración del discurso sobre la nación.

El giro cultural propició la comprensión de los textos fílmicos como prácticas de escritura que detonan, a su vez, prácticas significantes. Esta consideración dio pie, en este trabajo, para interrogar las condiciones que permitieron la producción de las películas analizadas: *La noche de los mayas*, *La selva de fuego* y *Deseada*. También permitió contrastarlas entre sí. Por ejemplo, con

la temática de la chiclería, el Caribe y la gran diversidad étnica que presenta, *La selva de fuego* parecería tener poco que ver con *La noche de los mayas*. Mientras que aquélla se distancia con esmero de la narrativa del sureste ligada a la intemporalidad de la civilización maya, las comunidades mayas, sus tradiciones, sus narrativas y sus rituales son el eje de la película de Urueta y constituyen el marco de referencia de la de Gavaldón. Los filmes seleccionados para su análisis pudieron ser leídos desde su estatuto de textos y desde la convicción narratológica de que esta categoría no se confunde con la historia que cuenta. Así, si un mismo argumento puede ser relatado en distintas versiones y cada una de ellas representa un texto distinto, es posible inferir que cada versión está proponiendo una visión sobre la región, su historia, su contexto y su vínculo con el entramado nacional.

El cine mexicano de la edad de oro no sólo encarna la idea de un cine nacional, sino que en él pueden detectarse sus rasgos típicos: un conjunto estable de significados que se encaminan a robustecer y homogeneizar la identidad nacional (Higson 1989, 37). Sin embargo, en este volumen se ha mostrado cómo frente a operaciones mitologizantes que tendían a unificar los discursos sobre la región (a través de cronotopos redundantes, de un filme a otro), se manifestaron tácticas de resistencias defensivas. Gracias a éstas, afloraron otros significados y procesos de significación, relacionados con la performatividad del género femenino; los vínculos entre el poder, la racialización y la invisibilización de la etnia maya en sus propios territorios; las estrategias para representar el territorio como un espacio vacío que invitaba a su posesión y domesticación; la fractura entre las mismas élites intelectuales, representadas por Mediz Bolio. Éste, a través de sus historias cinematográficas, guiones y diálogos, reproduce discursos de clase y racialización, pero también transparenta un orgullo regional que funciona como una plataforma para posicionar la región en el marco del discurso del proyecto nacional.

Así, frente a una perspectiva hegemónica de la nación y su representación de la región peninsular, mediante el análisis de tres filmes, cuyo rodaje se efectuó en Yucatán, se ofreció un mosaico de imágenes que despliegan distintos mecanismos de resistencia. Estos provienen tanto de quienes forman parte del orden del discurso (la élite intelectual, vía sus escritores y periodistas) como de las comunidades mayas, cuyas prácticas y creencias aparecen, casi siempre de manera involuntaria, en las películas y su aparato publicitario (Foucault 2005, 30-31). Racialización, blanqueamiento y la idea de "lo propio" funcionaron como estrategias institucionales frente a las tácticas que operaron como principios de intervención. Sin embargo, su inclusión, sorpresiva e imprevista, figuró también en la iconografía institucional (De Certeau 1996, 40-45).

Mediante el análisis del contexto de emisión, el texto cinematográfico en sí y las lecturas que éste produjo en su época, fue posible determinar el conjunto de operaciones formales y temáticas presentes en las puestas en escena y cuadro, sobre todo, y la puesta en serie, tangencialmente. Las tres películas analizadas en este libro: *La noche de los mayas* (Chano Urueta 1939), *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes 1945) y *Deseada* (Roberto Gavaldón 1951) hicieron eco de los valores de la nación, fomentados en la edad dorada. Desde la mirada predominante de los discursos institucionalizados, esos filmes y su aparato publicitario interactuaron para producir y fortalecer los imaginarios sobre Yucatán, una de las regiones de la república mexicana. La representación y la interpretación implicadas en la categoría cronotópica dieron pie para identificar las reiteraciones, las transformaciones, las omisiones, pero también los diálogos entablados con otro tipo de discursos, menos conocidos.

La inclusión de otros soportes materiales más allá de las películas en sí mismas aspiraron a generar interrogantes sobre las políticas de la representación desde la producción, la apropiación y la circulación de textos escritos, visuales y audiovisuales de

índole variada: guiones y reseñas cinematográficas; fotografías fijas o *stills*, anuncios publicitarios, carteleras y carteles con que se promocionaron las películas; las películas que conformaron nuestro corpus, pero también muchas otras que reiteraban su pertenencia a un sistema cultural más amplio.

Las tres películas estudiadas fueron promovidas como orgullosos ejemplos del cine nacional de calidad que se estaba realizando en México, que era filmado en locación y que retrataba problemáticas fundamentales del proyecto nacional. La crítica cinematográfica las recibió con entusiasmo y auguró la gran aceptación internacional que tendrían, debido a sus altos valores estéticos. En los tres casos, el énfasis de la transgresión a las convenciones está puesto en las acciones de sus personajes femeninos protagónicos. Y aunque el contexto de los filmes es de orden histórico y se desarrolla en espacios desconocidos o poco familiares para las audiencias, el aspecto romántico –a través de la mujer que se enamora del hombre equivocado– las transforma en melodramas convencionales. La mercadotecnia cinematográfica aprovechó ambas vertientes: el interés por un espacio poco conocido, cuyo misterio era enfatizado, y una trama amorosa, cuya fórmula era conocida para el ya avezado público de la década de 1950.

El espacio yucateco es presentado en su amplitud y lejos de sus enclaves urbanos. Sea a través de la selva visible desde lo alto de las pirámides de Chichén Itzá y Uxmal en *La noche de los mayas* y *Deseada*, o mediante la descripción de los diálogos y algunos atisbos visuales en *La selva de fuego*, se le caracteriza, reiteradamente, mediante las nociones del vacío y la ausencia. Las comunidades mayas existentes, aisladas y ensimismadas, no significan ningún problema en cuanto a la explotación de los recursos naturales de la región. En la película dirigida por Fernando de Fuentes, *La selva de fuego*, el tratamiento espacial si bien se debió a cuestiones de presupuesto (filmación en estudio y no en exteriores), comunicó con eficacia el encierro y la amenaza cernida sobre los blancos. Los planos medios y americanos se cierran

sobre los personajes como si fuera la selva que los abruma y les impide escapar de ella. Ante la amenaza que significa la selva, la modernidad y el progreso justifican su expoliación, así como la necesidad de que existan instituciones firmes que prodiguen orden y justicia.

La estética del vacío se privilegia en las tres películas. Por distintas razones. Cervera Molina (2019) se refiere a una lógica cíclica en la historia de la península, en la que se opta por "la ausencia de un protagonismo descriptivo de la región" que reaparece en el cardenismo. Las interpreta como "colonizaciones fallidas" que se sostienen en imágenes construidas sobre "la idea de ausencia y sobre la concepción del territorio como un espacio vacío, empobrecido y abandonado" (2019, 84-96). En estos filmes, tanto las tramas como los objetos audiovisuales proyectados apoyan las lógicas políticas y económicas de cada sexenio (el de Cárdenas, el de Ávila Camacho y el de Alemán). Pero también responden a la percepción elaborada desde la propia región que destaca, de cara a la nación, sólo ciertos aspectos de su cultura y su geografía. Por ejemplo, reiteran, convenientemente, el discurso del área del sureste peninsular, colindante con Belice, y con salida al Caribe como territorio selvático. A los peligros de la jungla espesa, los diálogos de *La noche de los mayas* y de *La selva de fuego* suman las imágenes de los mayas insurrectos que no desean ninguna relación con los hombres blancos.

La obra de Fernando de Fuentes transmite con eficacia el vacío del aparato civilizatorio, al minimizar los elementos de la puesta en escena. La escenografía del campamento es elemental, pero lo suficientemente informativa sobre los pormenores de la explotación chiclera. Pueden atisbarse sus bien delineadas etapas: recolección de la resina, cocimiento, proceso de enmarquetado, almacenaje, contabilidad y transporte al lugar en el que se concentra para su exportación. La exhibición de todo ese proceso permite intuir la riqueza que reportaba la industrialización del chicle, en la que desaparecen del cuadro los más altos responsa-

bles de este proceso económico. Al centrarse en la pobreza intelectual y las conductas bárbaras de los chicleros, se invisibiliza quiénes reciben las ganancias del ciclo productivo. Se entienden, por lo tanto, las razones por las cuales ese enclave de la región es descrito a través de lo que no había en él, en lugar de exponer sus inmensas riquezas naturales, cuya explotación databa de muchas décadas atrás.

Los espacios amplios de Yucatán, en la acción de las tres películas, son tratados de manera diferente. Esto repercute en su sentido y los singulariza entre sí. Sin embargo, en las dos películas rodadas en las zonas arqueológicas mayas hay una apelación a un tiempo que se escapa de la memoria de los personajes y es la de los ancestros indígenas. Hay un desprendimiento del cuerpo biológico de los personajes para poder entender todos los años que tuvieron que transcurrir para la construcción de esas magníficas ciudades. Los indígenas del presente, por lo tanto, son eslabones imperceptibles ante la monumentalidad de las pirámides que llenan y tienden a desbordar los grandes planos generales.

Así, los mayas que importan son los que son recordados en su atemporalidad que se mide en miles de años, que vivieron mucho tiempo atrás. En cambio, los mayas actuales presentan las marcas de un contexto histórico determinado. Gracias a la constancia de sus indumentarias, rituales y prácticas cotidianas es posible enlazarlos con la gran cultura de sus antepasados. No obstante, su inserción en un cronotopo delimitado induce a que sus acciones tengan consecuencias en su futuro inmediato. La vulnerabilidad de sus comunidades y su genealogía es una de ellas. De aquí que la muerte de sus protagonistas femeninas repercuta en el fin del linaje y desaparición de sus dinastías, dentro de los imaginarios cinematográficos. La repetición es uno de los procedimientos que afianzan la invención de la tradición (Hobswam 1999, 39-40). No extraña, pues, la asociación de los cenotes y las aguadas como los espacios en donde los personajes femeninos se suicidan o son asesinados (como le ocurre a Estre-

lla, en *La selva de fuego*). Firmemente asociados con el paisaje cultural maya, en estas películas se les plantea como una extensión de la muerte y la barbarie.

La figura del venado está presente en las tres películas y bien podría considerarse un tropo que funciona como un *leit-motiv* en las historias de Mediz Bolio. Conocida como "La tierra del faisán y del venado", a raíz del libro escrito por este autor yucateco, su aparición ratifica, en lo visual, el estereotipo identificador de esa región para las audiencias. Recuérdese que, en *La noche de los mayas*, el capataz blanco es cazado por Uz y exhibido como si fuera un venado. Afirma así, ante su pueblo, el dominio de los mayas sobre su tierra, aunque el efecto sea contrario para los espectadores. Éstos ratifican el ángulo de barbarie y primitivismo que persiste en esas comunidades aisladas del Mayab. En *La selva de fuego*, Venadito es el único personaje maya de la trama. Se trata del niño Chan May que conoce el monte y no desea salir de él. Mientras que la selva es un infierno para los foráneos, para los mayas es su hábitat. Su personaje reitera la visión paternalista del hombre blanco, sinónimo de la razón civilizatoria, frente a la inocencia y fragilidad del personaje infantil. En *Deseada* se plantea la identificación entre la protagonista y el animal obediente, cuya huida a la selva preludia la desazón y el caos en la trama. La trama indica que la mujer sólo ha sido domesticada en apariencia, puesto que las pasiones la envuelven y le arrebatan el raciocinio y la moralidad.

El tratamiento del cronotopo en *La noche de los mayas* y en *Deseada* ratifica, pues, uno de los aspectos característicos del proyecto nacional, en relación con las etnias. Necesarias en muchos sentidos para validar a la nación, su reconocimiento se proyecta hacia el pasado, su cultura es relegada a él y, por ende, es inmovilizada en el presente. A las comunidades mayas actuales se les desliga de sus ancestros, de tal forma que la cultura del pasado se admira y se recrea desde los centros intelectuales (los de la nación, pero también los de la región). En cambio, las prácticas y

costumbres contemporáneas deben occidentalizarse y blanquearse, según las exigencias de un Estado moderno que vio en el mestizaje la vía para la construcción de la identidad mexicana.

La lectura de los cronotopos de estas películas favorece la identificación de las fórmulas narrativas que tienden a describir la cultura maya, de manera persistente y homogénea. De filme a filme, los cambios son mínimos, sin importar que entre la primera y la última haya transcurrido más de una década. Esto abona en la inteligibilidad de las tramas y explica, de alguna manera, la aceptación tanto del público como de la crítica nacional e internacional. No obstante, es necesario preguntarse la razón por la cual se filmó tan poco en Yucatán, a pesar de las ganancias simbólicas que podía reportarle tanto al proyecto nacional, primero, y al de la modernización, después, como a la industria cinematográfica. La respuesta inmediata puede basarse en los costos de producción, dada la significativa inversión económica de rodar en el lugar y lo extenuante de las jornadas de filmación, debido al calor extremo de la zona. Pero desde la perspectiva de los géneros audiovisuales, la fijeza del cronotopo creado entraña una gran dificultad para transformarlo. Éste es el mismo fenómeno que se presenta en géneros fílmicos muy atados a un canon y que, al mismo tiempo, el público enlaza con un tiempo histórico que es, sin embargo, parte de una gran ficción narrativa (Flanagan 2009, 56).

Paasi explica que una región establecida posee una "identidad". Algunos sujetos de su sociedad ejercen un tipo de activismo, que "*is an expression of personal spatial experience or regional consciousness*" (Paasi 2000, 8), que habla por un "nosotros" y en el que yace una visión utópica o idealizada de la región. Mediz Bolio desempeñó ese papel que debe de apreciarse en su complejidad pues, por un lado, contribuyó a fijar la identidad regional peninsular. Esto implicó construir al sujeto maya al margen de sus comunidades (vivas, cambiantes y activas). Tal proceso entrañó avalar a las comunidades blancas y blanqueadas como el "noso-

tros" y que, desde las estrategias de las prácticas, tanto cotidianas como excepcionales, se consumó la exclusión de los "otros". Así, los mayas, incluidos en su pasado grandioso y en el presente como ejemplos de barbarie y retroceso cultural, formaron una parte esencial de la narrativa de la singularidad yucateca. Al mismo tiempo, al erigirlos en una otredad irreductible, Mediz Bolio colaboró también con el ideario del proyecto nacional.

La diversidad de los relatos culturales circulantes en los filmes analizados invita a leer a la península de Yucatán como una región heterogénea (Burke 2006, 149-150). Cada una de las tres películas esboza la existencia de individuos que rearticulan la noción de lo maya, en el periodo estudiado. Aunque las tramas centrales funcionan como parte de las estrategias de las élites intelectuales y políticas dominantes (De Certeau 1996), hay una gran variedad de elementos de la puesta en escena y en cuadro que revelan la existencia de una resistencia defensiva (Burke 2006, 33) muy potente. Se trata de episodios subsidiarios, imágenes de rituales, vestimentas, impresiones sonoras o fotográficas. Tanto los responsables de los *stills* como de la cinefotografía pudieron captar elementos del paisaje que iban más allá de los clichés en los que se sustentaron las tramas. También contribuyeron a ello quienes participaron de la publicidad cinematográfica, al desbordar (muy probablemente sin estar del todo conscientes de ello), los estereotipos que circulaban sobre la región. Se presentaron otros cuerpos, prácticas y formas de vida, de manera inesperada, como ocurre con los saberes subordinados, siempre menos conocidos.

Antes de finalizar, deseo apuntar algunas posibles vías de estudio, abiertas a raíz de lo explorado en este libro. Las investigaciones sobre la edad de oro como paradigma de un cine nacional han puesto hincapié en aspectos y elementos legitimados por el propio discurso nacional: la Revolución Mexicana y los años posteriores a la misma; las películas y los realizadores que robustecieron elementos identitarios; las relaciones entre las obras

cinematográficas y otros textos pertenecientes al discurso de lo nacional (las artes plásticas, la literatura, la arquitectura, algunas manifestaciones populares, etcétera); el lugar de las comunidades originarias en los filmes de esta época. El corpus fílmico aquí analizado invita a ampliar la perspectiva sobre cómo definir el cine mexicano desde la noción de cine nacional, cuando se ha prestado relativamente poca atención a las regiones que conforman su territorio y la manera como han sido representadas.

Una pregunta planteada por Higson es de gran pertinencia, desde esta perspectiva: "*Which strands or traditions of cinema circulating within a particular nation-state are recognised as legitimate aspects of the national cinema?*" (2005, 57). La escasez de textos que responden a este cuestionamiento podría revelar el profundo arraigo de los estereotipos sobre la nación, al mismo tiempo que reafirmaría la vigencia de los discursos emanados desde el centro político y social de México. Higson también invoca a repensar la noción de "comunidad imaginada" de Anderson (2007), en la que el sentido de pertenencia es fundamental. Profundizar en la conformación de las comunidades interpretativas en las regiones y de qué manera éstas recibieron las obras que las acogían desde su cinematografía, que recuperaban algunas de sus tradiciones y rituales, permitiría discutir si eso bastó para armonizar la filiación regional con la nacional. En este volumen se ha hecho hincapié en representantes de la élite intelectual de Yucatán, pero ha dejado de lado la percepción de los espectadores usuales y cómo abrazaron los discursos que estas películas pusieron a circular sobre su lugar de origen y residencia. Tampoco se les dio voz a las comunidades mayas representadas en las películas de Urueta, De Fuentes y Gavaldón. En síntesis, esas pocas líneas sugeridas dan pie a reimaginar la nación del periodo posrevolucionario, incluso desde las convenciones de sus límites territoriales y las comunidades contenidas en ellos.

A la reflexión anterior deseo sumar las ideas de Higson sobre pensar en un cine nacional no sólo desde los sitios de produc-

ción, como es usual, sino también desde el lugar de consumo. Al apuntar que la tendencia ha sido prescriptiva (cómo debe ser el cine nacional), en lugar de descriptiva, indujo a reunir una serie de interrogantes que incitan a pensar desde otro lugar esta categoría: en dónde y quiénes lo producen; en dónde y cuánto se consume; cómo colaboran estas películas en las ideas sobre la nación, desde el cuestionamiento, la ratificación o la exploración, pero también cómo se formulaban para dirigirlas a sus espectadores (Higson 1989, 36-37). Por lo tanto, si bien filmes que versan sobre una región como la yucateca fueron insignificantes, numéricamente hablando, la respuesta descriptiva a algunas de esas interrogantes identifica la existencia, mínima si se quiere, de elementos otros, variados, y de la existencia de algunos mecanismos de resistencia cultural. Frente a la extendida percepción de la homogeneidad y la estabilidad de la identidad nacional, el análisis de estas ficciones cinematográficas ratifica la fragilidad de la visión homogeneizadora que provenía del conglomerado cultural de la época de oro. En la línea marcada por Crofts (1998, 386), dichas películas, como parte de un sistema social más amplio, despliegan la variabilidad histórica, la contingencia de las narrativas construidas por el centro sobre las regiones y las fracturas del discurso sobre la nación.

Referencias

Aboites Aguilar, Luis. 2008. "El último tramo, 1929-2000". *En Nueva historia mínima de México ilustrada*, 262-302. México: Gobierno de la Ciudad de México/Secretaría de Educación/El Colegio de México.

Abreu Gómez, Ermilo. 1978. *Canek*. 37ª ed. México: Oasis.

"Acontecimiento significativo para el cine nacional. FAMA y 'La noche de los mayas'". 1938. *Cinema Reporter,* 12 de agosto: 2.

Agrasánchez, Rogelio Jr. 1995. *Carteles de la época de oro del cine mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

_____. 2001. *Carteles de la época de oro* 1936-1956. San Francisco: Chronicle.

_____. 2006. *Mexican Movies in the United States: A History of the Films, Theaters, and Audiences,* 1920-1960. North Carolina: McFarland.

_____. 2008. "Jesús Grovas. A Man of Vision and Method". *Revisiting Mexican Films.* Acceso agosto 2017. https://www.mexfilmarchive.com/documents/62.html.

_____. 2011. "La obra de los artistas españoles para el cine mexicano". En *¡Hoy grandioso estreno! El cartel cinematográfico mexicano*,

coordinado por Carlos Bonfil, 113-142. México: Conaculta/Imcine.

Aguilar Gil, Yásnaya Elena. 2018. "La sangre, la lengua y el apellido. Mujeres indígenas y Estados nacionales". En *Tsunami*, editado por Gabriela Jáuregui, 25-39. 2ª reimp. México: Sexto Piso.

_____. 2020. *Ää: Manifiestos Sobre La Diversidad Lingüística*, compilado por Ana Aguilar Guevara *et al*. México: Almadía/Bookmate.

Alanís Enciso, Fernando Saúl. 1997. "La promoción de la inmigración de trabajadores agrícolas asiáticos a Yucatán (1880-1910)". *Secuencia* 37: 79.

Almazán Ramos, María Dolores. 2005. "La autoría como causa y consecuencia de prestigio social". *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán* 234: 69-75.

"Álvarez Bravo, stillman". 2009. *Luna Córnea* 32, 367-378.

Anaya Merchant, Luis. 2014. "El Egipto de América. Yucatán y el olvido histórico en el nacimiento del turismo mexicano". *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe* 23: 52-75.

Anderson, Benedict. 2007. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 4ª reimp. México: FCE.

Anzaldua, Abderrahman. 2011. "La Noche de los Mayas: A Misunderstood Film and its Music". *The Hilltop Review* 5, n.º 1: 10.

Arán, Pampa Olga. 2009. "Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea". *Tópicos del seminario* 21: 119-141.

Argente, Héctor. 1999. "Un maya en el cine gaucho". *Somos. La voz de rostro inolvidable: Arturo de Córdova* 10.180, n.º febrero: 70-73.

Arroyo Quiroz, Claudia. 2020. "El uso del cine en la política indigenista mexicana: El cine del Instituto Nacional Indigenista (INI) de su primera etapa (1956-70)". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 17, n.º 2: 209-231.

Aumont, Jacques *et al*. 2008. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. 3ª reimp. Barcelona: Paidós.

Aumont, Jacques y Michel Marie. 1990. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

"Avant-Premiere de 'La noche de los mayas'". 1939. *Cinema Reporter* 60, 8 de septiembre: 9.

Ávila, Jacqueline A. 2011. "Los Sonidos del cine. Cinematic Music in Mexican Film, 1930 1950". Tesis doctoral. University of California, Riverside.

Aviña, Rafael. 2020. "Exotismo, xenofobia y asimilación: La comunidad china en el cine mexicano". *La Jornada Semanal*, 6 de septiembre 6. Acceso octubre 2020. https://semanal.jornada.com.mx/2020/09/06/exotismo-xenofobia-y-asimilacion-la-comunidad-china-en-el-cine-mexicano-2255.html.

Ayala Blanco, Jorge. 1993. L*a aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. México: Grijalbo.

Ayala Lafée-Wilbert, Cecilia y Werner Wilbert. 2010. "La Chinigua guaiquerí y sus pares mesoamericanas y caribeñas". *Antropológica* 114: 29-66.

Bajtin, Mijail. 1989. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.

Bal, Mieke. 1990. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. 3ª ed. Madrid: Cátedra.

Bálsamo, José. 1939. "'La noche de los mayas'. Exhibición privada del bello film de Antonio Mediz Bolio". *Diario de Yucatán*, 15 de septiembre: 9.

Baños Ramírez, Othón. 1993. "El cardenismo y la recomposición política de las regiones (El caso Yucatán)". *Relaciones* 14, n.º 53: 167-196.

_____. 2003. "Hamaca y cambio social en Yucatán". *Revista mexicana del Caribe* 8, n.º 15: 169-214.

Barabas, Alicia M. 1979. "Colonialismo y racismo en Yucatán: una aproximación histórica y contemporánea". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 25, n.º 97: 105-139.

Barker, Martin y Thomas Austin. 2000. *From Antz to Titanic: reinventing film analysis*. Londres: Pluto Press.

Barthes, Roland. 1986. "El mensaje fotográfico". Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces, 11-27. Barcelona: Paidós.

Bartra, Armando. 2010. *Sueños de papel. El cartel cinematográfico mexicano de la época de oro*. México: UAM-X.

Beltrán, Mary. 2005. "Dolores Del Rio, the First 'Latin Invasion,' and Hollywood's Transition to Sound". *Aztlan: A Journal of Chicano Studies* 30, n.º 1: 55-85.

Blanco, S. 1944. "De primera intención". *Cinema Reporter* 306, 27 de mayo: 15.

Bonfil, Carlos. 2011. "Presentación". En *¡Hoy grandioso estreno! El cartel cinematográfico mexicano*, coordinado por Carlos Bonfil, 9-34. México: Conaculta/Imcine.

Bonfil, Guillermo. 1983. "Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica". En *La quiebra política de la antropología social en México (Antología de una polémica)*, editado por Andrés Medina y Carlos García Mora, 141-164. México: UNAM.

Bordwell, David. 1997. *Narration in the Fiction Film*. Londres: Routledge.

Bourdieu, Pierre. 2003. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México: Taurus.

Buckland, Warren. 2003. *Film Studies*. Londres: Teach Yourself.

Burke, Peter. 1996. "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro". En *Formas de hacer historia*, 11-37. Madrid: Alianza Universidad.

_____. 1997. *Varieties of Cultural History*. Ithaca: Cornell University Press.

_____. 2006. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.

Butler, Judith. 1998. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate feminista* 18: 296-314.

Cabrera, Francisco de P. 1939a. "Carta abierta después de ocho semanas de filmación". *Diario de Yucatán,* 21 de abril: 4.

_____. 1939b. "Carta abierta después de ocho semanas de filmación". *Diario del Sureste*, 21 de abril: 5.

Careaga Viliesid, Lorena. 1998. *Hierofanía combatiente. Lucha, simbolismo y religiosidad en la Guerra de Castas*. Chetumal: Universidad de Quintana Roo/Conacyt.

Careaga Viliesid, Lorena y Antonio Higuera Bonfil. 2014. *Quintana Roo: historia breve*. México: FCE.

Carmona, Ramón. 1991. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

Carrasco, Luis. 1989. "Homenaje a los actores de 'La noche de los mayas'". *El Diario de México*, 9 de septiembre: 4.

"Cartelera cine Novedades". 1939. *Diario de Yucatán,* 16 de septiembre: 6.

Casetti, Francesco y Federico Di Chio. 1990. *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós.

Castillo Rocha, Carmen. 2009. "Lo que se omite y se recita: un análisis del lenguaje marginal en el Teatro Regional Yucateco". En *Comunicación, cultura y sociedad en la península de Yucatán,* coordinado por Roxana Quiroz Carranza, 165-192. Mérida: UADY.

Castro Ricalde, Maricruz. 2012. "Identidades negociables, raza y género: Dolores del Río y María Antonieta Pons". En *La vuelta al signo. Análisis discursivos y semióticos actuales de la literatura mexicana*, coordinado por Cecilia Eudave y Angélica Maciel, 227-243. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

_____. 2017a. "Un *Distinto Amanecer* (Julio Bracho 1943) para la nación mexicana". *Revista de Estudios Hispánicos* 51, n.º 3: 543-569.

_____. 2017b. "Ninón Sevilla, el Caribe y la publicidad gráfica en el cine mexicano de la Edad de Oro: El caso de los hermanos Renau". *Hispania* 100, n.º 4: 636-649.

_____. 2018. "Literatura y autoría en el cine mexicano". *Cuadernos de Literatura* 22, n.º 44: 159-179.

_____. 2020a. "Rumberas, pero decentes: Intérpretes cubanas en el cine mexicano de la edad dorada". *Hispanic Research Journal* 21, n.º 1: 70-89.

_____. 2020b. "Opacidad y transparencia del Caribe en las representaciones de Yucatán. Dos casos de cultura visual". *Historia Caribe* 15, n.º 37: 119-150.

Castro Ricalde, Maricruz y Robert Mckee Irwin. 2011. *El cine mexicano se impone. Mercados internacionales y penetración cultural en México*. México: UNAM.

Cervera Molina, Ana E. 2019. "Belice y Yucatán a través de las historias de viajes: dos siglos de escenarios traslapados. Diálogos a propósito del vacío". *Península* 14, n.º 2: 77-98.

Chartier, Roger. 1992. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.

Chatman, Seymour. 1990. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

Chion, Michel. 2004. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.

Cinema Reporter. 1939, 16 de junio: 8.

_____. 1945a, 24 de marzo: 32.

_____. 1945b, 12 de mayo: 28.

_____. 1945c, 19 de mayo: 28.

Civeira Taboada, Miguel. 1978. *Sensibilidad yucateca en la canción romántica*. Toluca: Gobierno del Estado de México/Fonapas.

Cobá, Lorgio. 2019. "La población maya yucateca en la Universidad de Yucatán: análisis socioeconómico de la exclusión, 1922-1990". *América Latina en la Historia Económica* 26, n.º 3: 1-22.

Company, Juan Miguel y Pau Esteve. 1981. "Estado y problemática actual de la imagen". *Cuadernos de cine* 1: 13-25.

Contreras Soto, Eduardo. 2012. *La música de Silvestre Revueltas en escena y en pantalla. La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*. México: INBA/INAH.

Córdova, Carlos A. 2005. *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*. México: RM.

Cox-Tamay, Luis Didier *et al*. 2016. "Plantas utilizadas en la Ceremonia Maya: Ch'a cháak". *Desde el Herbario CICY* 8: 167-169.

Crofts, Stephen. 1993. "Reconceptualising National cinema/s". En *Film and nationalism*, editado por A. L. Williams, 25-51. Nueva Jersey: Rutgers University Press.

_____. 1998. "Concepts of National Cinema". En *Oxford Guide to Film Studies*, editado por John Hill y Pamela Church Gibson, 385-394. Oxford: Oxford University Press.

Cruz Romero, Juan Darío. 2006. "La obra poética de Antonio Mediz Bolio". En *Obras selectas. Obra poética*. Estudio preliminar de Celia Esperanza Rosado Avilés, Juan Darío Cruz Romero y Damiana Leyva Loría, 861-883. Mérida: UADY.

Cunin, Elisabeth. 2009. "Negros y negritos en Yucatán en la primera mitad del siglo XX: Mestizaje, región, raza". *Península* 4, n.º 2: 33-54.

Dalton, David S. 2018. *Mestizo Modernity: Race, Technology, and the Body in Post-Revolutionary Mexico*. Gainesville: University of Florida Press

Daney, Serge. 2013. "Volver a la voz: sobre las voces en off, in, out, through". *Comparative Cinema* 1, n.º 3: 19-21.

Dávila Valdés, Claudia. 2013. "Necesitamos extranjeros. Libaneses y coreanos en la sociedad yucateca". En *Miradas regionales. Las regiones y la idea de nación en América Latina, siglos XIX y XX*, editado por Arturo Taracena Arriola, 103-127. Mérida: UNAM/Cephcis.

_____. 2018. *Libaneses y coreanos en Yucatán. Historia comparada de dos migraciones*. México: UNAM/Cephcis.

Davison, Tito y Fernando de Fuentes. 1945. *La selva de fuego*. Guion inédito. México: CUEC/Cinemateca de la UNAM.

Dawson, Alexander S. 2004. Indian and Nation in Revolutionary Mexico. Tucson: The University of Arizona Press.

De Anda, Guillermo. 2007. "Sacrifice and ritual body mutilation in Postclassical Maya Society: Taphonomy of the human remains from Chichén Itzá's Cenote Sagrado". En *New perspectives on human sacrifice and ritual body treatments in ancient Maya society,*

editado por Vera Tiesler y Andrea Cucina, 190-208. Nueva York: Springer.

De Certeau, Michel. 1996. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer. I* (Vol. 1). México: Universidad Iberoamericana.

De Icaza, Alfonso. 1945. "Últimos estrenos. La selva de fuego". *El Redondel*, 30 de diciembre: 4.

De la Garza, Armida. 2010. "Diversity, difference and nation: indigenous peoples on screen in Mexico". *National Identities* 12, n.º 4: 413-424.

De la Mora, Sergio. 2006. *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press.

De la Vega Alfaro, Eduardo. 1994. "Eisenstein en Tetlapayac: remembranzas y testimonios". *Secuencias* 1: 47-62.

_____. 1997. *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura/Instituto Mexicano de Cinematografía.

De los Reyes, Aurelio. 2001. "El nacimiento de ¡Que viva México! de Sergei Eisenstein: conjeturas". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 78: 169-178.

De los Reyes García Rojas, Aurelio. 2016. "Jesús Chano Urueta: Los de abajo (1939)". En *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, editado por Christian Wehr, 137-157. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

De Pau Canto, Rafael y Beatriz Heredia de De Pau. 2004. *Guty Cárdenas: Leyenda o realidad*. Mérida: Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias.

Del Palacio, Celia. 2014. "Lupe Vélez, ícono de la femineidad latina en los Estados Unidos 1908-1944". *Sociedad y Discurso* 26: 58-78.

Depetris, Carolina. 2013. "Independencia de la independencia: la construcción de una literatura 'nacional' yucateca a mediados del siglo XIX". En *Miradas regionales. Las regiones y la idea de nación en América Latina, siglos XIX y XX*, editado por Arturo Taracena Arriola, 239-249. Mérida, Yucatán: Cephcis/UNAM.

_____, ed. 2015. *Viajeros por el mundo maya*. 1ª reimp. México: UNAM/Cephcis.

Di Leonardo, Micaela. 2006. "Mixed and rigorous Cultural Studies Methodology — an Oxymoron?". En *Questions of method in cultural studies*, editado por Mimi White y James Schwoch, 205-220. Oxford: Blackwell Publishing.

Diario de Yucatán. 1940, 1 de enero: 8.

Diario del Sureste. 1939, 21 de abril: 5.

Díaz López, Marina. 2002. "El folclore invade el imaginario de la ciudad. Determinaciones regionales en el cine mexicano de los treinta". *Archivos de la Filmoteca* 41: 10-32.

D'Lugo, Marvin. 2007. "Gardel, el film hispano y la construcción de la identidad auditiva". En *Cine, Nación (es) y nacionalidades (es) en España*, coordinado por Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin, 147-163. Madrid: Casa de Velázquez.

_____. 2010. "Aural Identity, Genealogies of Sound Technologies, and Hispanic Transnationality on Screen". En *World Cinemas, Transnational Perspectives*, editado por N. Ďurovičová y K. Newman, 160-185. Nueva York: Routledge.

_____. 2017. "Music in Latin American cinema: aural communities on-and off-screen". En *The Routledge companion to Latin American cinema*, editado por Marvin D'Lugo, Ana M. López y Laura Podalsky, 329-342. Nueva York: Routledge.

Donapetry, María. 2006. *Imagi/nación: La feminización de la nación en el cine español y latinoamericano*. Madrid: Fundamentos.

Duarte Aké, Miguel Agustín. 2018. "Resistencia etnosexual: sexualidades racializadas y generizadas en las haciendas henequeneras de Yucatán (XIX-XX)". *Temas antropológicos* 40, n.º 2: 41-61.

Dumond, Don E. 1997. *The machete and the cross: Campesino rebellion in Yucatan*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Dussel, Enrique. 1994. *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "Mito de la Modernidad"*. Bolivia: Plural Editores.

Dyer, Richard y Paul McDonald. 1998. *Stars*. Londres: British Film Institute.

Echeverría, Bolívar. 2007. "Imágenes de la blanquitud". En *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*, coordinado por Diego Lizarazo Arias, 15-32. México: Siglo XXI.

Eco, Umberto. 1978. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

_____. 2000. *Tratado de semiótica general*. 5a ed. Barcelona: Lumen.

"'El amor de los amores' aclamada". 1944. *Cinema Reporter* 307, 3 de junio: 16.

El Redondel. 1940, 12 de mayo: 10.

Esquivel Pren, José. 1975. *Historia de la literatura en Yucatán*. Tomo IX. México: Ediciones de la Universidad de Yucatán.

"Estrenado hasta el miércoles. Alameda. 'La noche de los mayas'". 1939. *Cinema Reporter* 61, 15 de septiembre: 2.

"Éxito en Puebla de 'La noche de los mayas'". 1939. *Cinema Reporter,* 6 de octubre: 4.

Fallaw, Ben W. 2017. "Cárdenas and the caste war that wasn't: state power and indigenismo in post-revolutionary Yucatán". *The Americas* 53, n.º 4: 551-577.

Félix, María. 1993. *Todas mis guerras. La Doña*. Vol. II. México: Clío.

Fernández, Álvaro. 2007. *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

_____. 2016. "Roberto Gavaldón: *La noche avanza* (1951)". En *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente,* editado por Christian Wehr, 279-302. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Fernández Repetto, Francisco y Alma Teresa Medina Várguez. 2020. "Vistiendo la identidad yucateca. Etnomercancía, tradición y modernidad". *EntreDiversidades: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 7, n.º 1: 241-275.

Fernández Repetto, Francisco y Genny Negroe Sierra. 1995. *Una población perdida en la memoria: los negros de Yucatán*. Mérida: UADY.

Ferrer, Manuel. 2000. "En busca de las razones de la guerra de castas de Yucatán". *Historias* 45: 55-76.

Filigrana Rosique, Jesús Arturo. 2016. "La construcción del Estado nacional posrevolucionario en la perspectiva del sureste de México 1915-1935". Tesis doctoral. Universidad Veracruzana.

Flanagan, Martin. 2009. *Bakhtin and the movies: new ways of understanding Hollywood film*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Flores Escalante, Justo Miguel. 2015. "Libertad de prensa en la posrevolución: El amparo al Diario de Yucatán (1931-1933)". *Tzintzun. Revista de estudios históricos* 61: 207-244.

Flores Martos, Juan Antonio. 1991. "Un ritual de magia amorosa maya-yucateca: el 'kay-nicté'". *Cuadernos Hispanoamericanos* 7-8: 7-19.

Foucault, Michel. 2005. *El orden del discurso*. 2a ed., 2a reimp. Barcelona: Tusquets.

Fundación Televisa. 2017. "Escena de 'Deseada', película dirigida por Roberto Gavaldón". *Google Arts and Culture*. Acceso octubre 2019. https://artsandculture.google.com/asset/escena-de-deseada-pel%C3%ADcula-dirigida-por-roberto-gavald%C3%B3n-manuel-%C3%A1lvarez-bravo/jgHZXEToCyLI9w?hl=en.

G. H. T. 1939. "Después de ocho semanas de filmación se terminó 'La noche de los mayas'". *Diario de Yucatán*, 23 de abril: 7.

Gabbert, Wolfgang. 2017. "¿Dos mundos o uno solo? Espacios políticos, comunicación y etnicidad en Yucatán antes y durante la guerra de castas". *Indiana* 34, n.º 2: 135-160.

Galindo Cáceres, Jesús. 1994. "Desde la cultura y más allá de la cultura. Notas sobre algunas reflexiones metodológicas". En *Metodología y cultura*, coordinado por Jorge A. González y Jesús Galindo Cáceres, 205-234. México: CNCA.

Gamio, Manuel. 1916. *Forjando patria (Pro-nacionalismo)*. México: Librería de Porrúa Hermanos.

García Blizzard, Mónica. 2015. "Whiteness and the Ideal of Modern Mexican Citizenship in Tepeyac (1917)". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* 1: 72-95.

García Canclini, Néstor. 2003. "Antropología y estudios culturales: una agenda de fin de siglo". En *Los estudios culturales en México*, coordinado por José Manuel Valenzuela Arce, 34-55. México: Conaculta/ FCE.

García Corona, Luis Fernando. 2019. "Music, Politics, and Sentimentalism in Bolero". *Latin American Music Review* 40, n.º 2: 138-168.

García Riera, Emilio. 1984. *Fernando de Fuentes* (1894-1958). México: Cineteca Nacional.

_____. 1992. *Historia documental del cine mexicano*. T. I. 2a ed. México: Universidad de Guadalajara/Conaculta/Imcine/Gobierno de Jalisco.

_____. 1993. *Historia documental del cine mexicano*. T. IV. 2ª ed. México: Universidad de Guadalajara/Conaculta/Imcine/Gobierno de Jalisco.

Gaytán Apáez, Leopoldo. 2018. "La representación del negro a través de las imágenes del cine mexicano 1931-1970". En *Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo XX: Colombia, Cuba, México y Panamá. Antología*, compilado por Gabriela Pulido Llano y Ricardo Chica Gelis, 125-154. Cartagena: Universidad de Cartagena.

Genette, Gérard. 1983. *Narrative discourse: An essay in method*. Ithaca: Cornell University Press.

Giannetti, Louis. 2001. *Understanding Movies*. 9ª ed. Nueva Jersey: Prentice Hall.

Giménez, Gilberto. 1994. "Apuntes para una teoría de la región y de la identidad regional". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* VI, n.º 18: 165-173.

_____. 2003. "La investigación cultural en México. Una aproximación". En *Los estudios culturales en México*, coordinado por José Manuel Valenzuela Arce, 56-79. México: Conaculta/FCE.

Giorgi, Gabriel. 2009. "Cuerpo". En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinado por Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin, 69-71. México: Siglo XXI/Instituto Mora.

González, Jorge A. 1994. "Navegar, naufragar, rescatar entre dos continentes perdidos. Ensayo metodológico sobre las culturas de hoy". En *Metodología y cultura*, coordinado por Jorge A. González y Jesús Galindo Cáceres, 235-281. México: CNCA.

_____. 2003. "De la pila hasta el océano. Comunicación y estudios de la cultura en México". En *Los estudios culturales en México*, coordinado por José Manuel Valenzuela Arce, 420-457. México: Conaculta/FCE.

González, Jorge A. y Jesús Galindo Cáceres. 1994. *Metodología y cultura*. México: CNCA.

González Casanova, Manuel *et al*. 2003. *Escritores del cine mexicano sonoro*. CD Rom. México: UNAM.

González Navarro, Moisés. 1968. "La Guerra de Castas en Yucatán y la venta de mayas a Cuba". *Historia mexicana* 18, n.º 1: 11-34.

González Vázquez, David Anuar. 2018. "La Expedición Científica Mexicana al territorio de Quintana Roo (1936-1938): Prácticas científicas y relaciones políticas en la formación del estado-nación". Tesis de maestría. CIESAS.

Hall, Linda B. 2012. *Dolores Del Río: Beauty in Light and Shade*. Stanford University Press.

Hallam, Elizabeth y Brian Street, eds. 2015. *Cultural encounters: Representing otherness*. Nueva York: Routledge.

Hernández Villegas, Ernesto. 1989. "Homenaje a sobrevivientes de 'La noche de los mayas'". *El Universal*, 9 de septiembre: s.p.

Hershfield, Joanne. 1996. *Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940-1950*. Tucson: The University of Arizona Press.

_____. 2000. *The Invention of Dolores del Río*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Higson, Andrew. 1989. "The Concept of National Cinema". *Screen* 30, n.º 4: 39-46.

_____. 2005. "The limiting imagination of national cinema". En *Cinema and nation*, editado por Mette Hjort y Scott MacKenzie, 63-74. Nueva York: Routledge.

Hjort, Mette y Scott MacKenzie, eds. 2005. *Cinema and Nation*. Nueva York: Routledge.

Hobsbawm, Eric. 1999. "Inventando tradiciones". *Bitarte* 18: 39-53.

"Instantero". 1936. *El Cine Gráfico* 137, 31 de mayo: 5.

Irwin, Robert McKee y Maricruz Castro Ricalde. 2013. *Global Mexican Cinema: Its Golden Age*. Londres: British Film Institute/Palgrave Macmillan.

Iturriaga Acevedo, Eugenia. 2018. *Las élites de la ciudad blanca. Discursos racistas sobre la otredad*. Mérida: Cephcis/UNAM.

"Jorge Mistral". 1951. *Cinema Reporter* 656, 10 de febrero: 8.

Juan Dieguito. 1951. "Deseada. Crítica". *Cinema Reporter* 665, 14 de abril: 32.

Kawakami, Ei. 2017. "El cooperativismo y la industria chiclera en la época posrevolucionaria". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 33, n.º 1: 32-65.

Knight, Alan. 1990. "Racism, revolution, and indigenismo: Mexico, 1910-1940". En *The idea of race in Latin America, 1870-1940*, editado por Richard Graham, 71-113. Austin: University of Texas Press.

Kolodny, Annette. 1975. *The lay of the land: Metaphor as experience and history in American life and letters*. Chapel Hill: UNC Press Books.

Koper, Natalia. 2017. "The Unmaking of Indigeneity. Indigenous Representations in the Golden Age of Mexican Cinema". *Poliarchia* 2, n.º 9: 97-118.

L. P. V. 1939. "Cinematográficas. 'La noche de los mayas' una película nacional que no se parece a ninguna otra". *Diario del Sureste*, 16 de septiembre: 5.

Lafuente, Juan. 1939. "¿Cuál fue la mejor película de 1938?". *Diario de Yucatán*, 1 de enero: 6.

"La noche de los mayas". 1939. *Diario de Yucatán*, 5 de marzo: 4.

"La noche de los mayas". 1995. *Tiempo libre*: 12.

"Las mejores películas de septiembre". 1939. *Cinema Reporter,* 6 de octubre: 11.

León, Christian. 2005. "Racismo, políticas de la identidad y construcción de 'otredades' en el cine ecuatoriano". *Revista Chilena de antropología visual* 5: 91-100.

León O'farrill, Israel. 2022. "Autor, exotopía y alteridad en la construcción de identidad nacional desde el cine indigenista en México: Chilam Balam (1955) de Íñigo de Martino". *CIENCIA ergo-sum* 29, n.º 1: 1-13.

Leredo, Pablo. 1939. "Aquí resplandece el sol de los mayas...". *Hoy* 135, 23 de septiembre: 83.

Lerner, Jesse. 2011. *The Maya of modernism: Art, architecture, and film*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Lerner, Victoria. 1980. "Los fundamentos socioeconómicos del cacicazgo en el México postrevolucionario: El caso de Saturnino Cedillo". *Historia Mexicana* 29, n.º 3: 375-446.

Levi, Giorgio. 1996. "Sobre microhistoria". En *Formas de hacer historia*, editado por Peter Burke, 119-143. Madrid: Alianza Universidad.

Leyva Loría, Damiana. 2006. "Hacia un panorama de la obra teatral de Antonio Mediz Bolio". En *Obras selectas. Obra dramática*. Antonio Mediz Bolio, 1-14. Mérida: UADY.

Libro de Chilam Balam de Chumayel. 1988. Trad. Antonio Mediz Bolio. Pról., intr. y notas de Mercedes de la Garza. 1ª reimp. México: SEP/Consejo Nacional de Fomento Educativo.

Lienhard, Martin. 2002. "La noche de los Mayas: representaciones de los indígenas mesoamericanos en el cine y la literatura, 1917-1943". *Mesoamérica* 23, n.º 44: 82-117.

Lomnitz, Claudio. 2001. *Deep Mexico, silent Mexico: an anthropology of nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

_____. 2010. "Cronotopos de una nación distópica: el nacimiento de la 'dependencia' en México durante el Porfiriato tardío". *Cuicuilco* 17, n.º 48: 193-228.

López, Ana M. 1999. "Hollywood-México: Dolores del Río, una estrella transnacional". *Archivos de la Filmoteca* 31: 13-35.

_____. 2017. "Film and radio intermedialities in early Latin American sound cinema". En *The Routledge companion to Latin American cinema*, editado por Marvin D'Lugo, Ana M. López y Laura Podalsky, 316-328. Nueva York: Routledge.

Lozano, Elisa. 2002. "Agustín Jiménez". *Luna Córnea* 24: 54-75.

Macías Zapata, Gabriel Aarón. 2002. *La península fracturada: conformación marítima, social y forestal del Territorio de Quintana Roo*, 1884-1902. México: CIESAS/Miguel Ángel Porrúa.

Madrid, Alejandro L. 2010. "Música y nacionalismos en Latinoamérica". En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, 227-236. Madrid: Ediciones Akal.

Manabe, Noriko. 2013. "Canción romántica". En *Encyclopedia of Latin American Popular Music*, editado por George Torres, 70-73. Santa Bárbara: Greenwood.

Marquina, Eduardo. 1927. *La ermita, la fuente y el río. Drama en tres actos en verso*. Madrid: Editorial Reus.

Martín-Barbero, Jesús. 1991. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. 2ª ed. México: Gustavo Gili.

Martín Briceño, Enrique. 2014. *Allí canta el ave. Ensayos sobre música yucateca*. Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán/Sedeculta/CNCA.

Martínez, José Luis. 1942. *Literatura indígena moderna. A. Mediz Bolio, E. Abreu Gómez, A. Henestrosa*. México: Ediciones Mensaje.

Martínez A., Gustavo. 1903. "Situación de Yucatán antes de la Conquista". *Anales del Museo Nacional*, Segunda época, I: 260-277.

Martínez Assad, Carlos. 2019. *Los libaneses en el cine mexicano*. México: GIFF/Filmoteca de la UNAM.

_____, coord. 2010. *El camino de la rebelión del general Saturnino Cedillo*. México: Océano.

Mattelart, Armand y Érik Neveu. 2004. *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Paidós.

Mediz Bolio, Antonio. 1903. *Evocaciones*. Mérida: Imprenta Guzmán Gamboa.

_____. 1930. *En medio del camino. Poemas de amor, de armas, de sueño y de galantería*. 2ª ed. aumentada. México: Botas.

_____. 1939. "La noche de los mayas". Cinedrama original inédito. Cineteca Nacional: Expediente G00401D.

_____. 1945. "La selva de fuego". Cinedrama original inédito. Cineteca Nacional: Expediente G00469.

_____. 1987. *A la sombra de mi ceiba*. Mérida: Producción Editorial Dante.

_____. 2006. *Obras selectas. Obra poética*. Estudio preliminar de Celia Esperanza Rosado Avilés, Juan Darío Cruz Romero y Damiana Leyva Loría. Mérida: UADY (Col. Biblioteca de Autores Yucatecos).

_____. 2008. *La tierra del faisán y del venado*. Pról. Alfonso Reyes. Mérida: Editorial Dante.

Meers, Philippe *et al*. 2014. "Metodologías de investigación para la nueva historia del cine". En *Miscelánea sobre el entorno audiovisual en 2014*, 711-725. Madrid: Fragua.

Méndez, Santiago. 1861. "Nota sobre los indios mayas". En *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística,* 374-388. México: Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.

Meyer, Eugenia, coord. 1976. *Testimonios para la historia del cine mexicano*. Vol. 3. México: Cineteca Nacional.

_____. 1986. *Testimonios para la historia del cine mexicano*. Vol. 1. México: Cineteca Nacional.

Michaels, Albert L. 1970. "The crisis of Cardenismo". *Journal of Latin American Studies* 2.1: 51-79.

Mino Gracias, Fernando. 2007. *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*. México: UNAM.

_____. 2019. "La dialéctica ciudad-campo en la obra fílmica de José Revueltas: el caso de El rebozo de Soledad". En *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*, coordinado por Francisco Peredo y Carlos Narro. México: UNAM. Edición Kindle.

Monsiváis, Carlos. 2006. *Imágenes de la tradición viva*. México: Fondo de Cultura Económica.

Morales Ortiz, Fernando. 1946. "La selva de fuego". *Novelas de la Pantalla*, 5 de enero: 6.

Moraña, Mabel. 2003. "Estudios culturales, acción intelectual y recuperación de lo político". *Revista iberoamericana* 69.203: 425-430.

"Música-Cine. *La selva de fuego*". 1945. *Tiempo* III.190, 21 de diciembre: 37.

Nahmad Rodríguez, Ana Daniela. 2007. "Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video". *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 45: 105-130.

Navarrete, Federico. 2004. *Las relaciones interétnicas en México*. México: UNAM.

_____. 2010. "Ruinas y Estado: arqueología de una simbiosis mexicana". En *Pueblos indígenas y arqueología en América Latina*, compilado por Cristóbal Gnecco y Patricia Ayala Rocabado, 65-84. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales/Universidad de los Andes.

Noble, Andrea. 2005. *Mexican National Cinema*. Nueva York: Routledge.

Novelo-Oppenheim, Victoria. 2012. "De revoluciones y cambios culturales: Yucatán 1915-1929". *LiminaR* 10, n.º 2: 178-194.

"Nuestra crónica cinematográfica. La selva de fuego". 1945. *Esto*, 29 de diciembre: 7.

Núñez, Paula Gabriela. 2013. "Nación, paisajes y mujeres. Entre la metáfora, el desarrollo y el territorio". *Revista Nomadías* 18: 179-201.

_____. 2016. "La Nación como norma de cuerpos y de paisajes en el corredor Araucanía-Norpatagonia. 1934-1955". *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 21, n.º 1: 183-211.

Ortega. 1939. "La noche de los mayas". *Hoy* 133, 9 de septiembre: 81.

Otzoy, Irma. 1992. "Identidad y trajes mayas". *Mesoamérica* 13, n.º 23: 95-112.

Paasi, Anssi. 2000. "Re-constructing regions and regional identity". En *Nethur lecture*. Nijmegen: Netherlands Graduate School of Urban and Regional Research.

_____. 2003. "Region and place: regional identity in question". *Progress in human geography* 27, n.º 4: 475-485.

_____. 2011. "The region, identity, and power". *Procedia-Social and Behavioral Sciences* 14: 9-16.

Pacheco, José Emilio. 1984. "Inventario: La tierra del faisán y del venado". *Proceso* 413: 47-48.

Pamies, Antonio. 2007. "El lenguaje de la lechuza: apuntes para un diccionario intercultural". *Interculturalidad y lenguaje: El significado como corolario cultural. Granada: Granada Lingvistica/Método* 1: 375-404.

Paoli Bolio, Francisco José. 2005. "Antonio Mediz Bolio: Cultura y realizaciones". *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán* 234: 3-17.

Paranaguá, Paulo Antonio, ed. 1995. *Mexican Cinema*. Londres: BFI.

"Parece que fue ayer". 1991. *Últimas noticias*. 16 de agosto 16: 8.

Patiño Gómez, A. 1937. "Casos y cosas del cine nacional". *Filmográfico* 60: 38-39.

Pech Casanova, Jorge. 2017. "Luis Rosado Vega: el enamorado de la muerte". *La Colmena* 6: 15-20.

Peniche Rivero, Piedad. 1999. "La comunidad doméstica de la hacienda henequenera de Yucatán, México, 1870-1915". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 15, n.º 1: 1-33.

Peniche Vallado, Leopoldo. 1985. *Antonio Mediz Bolio: personalidad y obra. Otros ensayos*. Mérida: Gobierno de Yucatán/Instituto de Cultura de Yucatán.

Pepín. 1939. "Con gran esplendor se está produciendo en Mérida 'La Noche de los Mayas". *Diario del Sureste*, 5 de marzo: 5.

Perales Bazo, Francisco. 1995. "Cine y publicidad: el afiche cinematográfico". En *Algunas consideraciones sobre la comunicación empresarial e institucional*, coordinado por Juan Rey, 89-98. Sevilla: MAECEI.

Peredo, Francisco. 2011. "Historia de la cartelística de la Época de Oro". En *¡Hoy grandioso estreno! El cartel cinematográfico mexicano,* coordinado por Carlos Bonfil, 72-112. México: Conaculta/Imcine.

Pérez Aguilar, Raúl Arístides. 2014. "El chicle en Quintana Roo: sus caminos y voces". *Cuicuilco* 21, n.º 60: 195-222.

Pérez Montfort, Ricardo. 1999. "Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo 'típico' mexicano 1920-1950)". *Política y cultura* 12: 177-193.

_____. 2000. *Juntos y medio revueltos. La ciudad de México durante el sexenio del general Cárdenas y otros ensayos*. México: Ediciones ¡Uníos!

_____. 2007. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX: diez ensayos*. México: CIESAS.

Pérez Serrano, Gloria. 1994. *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes*. Madrid: La Muralla.

Pick, Zuzana M. 2010. *Constructing the image of the Mexican Revolution. Cinema and Archive*. Austin: University of Texas Press.

Pinkús Rendón, Manuel. 2005. *De la herencia a la enajenación: danzas y bailes "tradicionales" de Yucatán*. México: UNAM/UACSHUM.

Ponce Jiménez, Martha Patricia. 1990. *La montaña chiclera. Campeche: vida cotidiana y trabajo (1900-1950)*. Ciudad de México: CIESAS/Cuadernos de la Casa Chata.

Ramey, James. 2011. "La resonancia de la conquista en el cine indigenista mexicano". En *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine transnacional*, editado por Claudia Arroyo Quiroz, James Ramey y Michael Schuessler, 117-158. México: UAM.

Ramírez, Gabriel. 2009. *Personajes de Yucatán. De la tierra salen voces que les hablan*. Mérida: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de Yucatán/ICY.

Ramírez Berg, Charles. 2015. *The Classical Mexican Cinema: The Poetics of the Exceptional Golden Age Films*. Austin: University of Texas Press.

Ramírez Carrillo, Luis Alfonso. 2012. *De cómo los libaneses conquistaron la Península de Yucatán. Migración, identidad étnica y cultura empresarial*. Mérida: UNAM/Cephcis.

Ramírez Pimienta, Juan Carlos. 1997. "Del rancho al arrabal: guías para ayudar a formar un estado-nación en el cine mexicano de la Época de Oro". *Nuevo Texto Crítico* 10, n.º 1: 211-221.

Ramón, David. 1994. "Imágenes de la pasión". *Artes de México. Revisión del cine mexicano*. México: Artes de México y el Mundo.

"Recital de Dalia Íñiguez". 1945. *Cinema Reporter*, 5 de mayo: 32.

Rejón Patrón, Lourdes. 2003. "Tastes, Colors, and Techniques in Embroidered Mayan Female Costumes". En *Crafting Gender: Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*, editado por Eli Bartra, 220-235. Durham: Duke University Press.

Renau García, Carlos, ed. 2014. *Josep Renau, Carteles de cine mexicano*. México: Conaculta/Filmoteca UNAM.

"Repuesto". 1945. *Cinema Reporter*, 16 de junio: 15.

Rhodes, Gary D. 2007. "The origin and development of the American moving picture poster". Film History: *An International Journal* 19, n.º 3: 228-246.

Richard, Nelly. 2003. "El conflicto entre las disciplinas". *Revista Iberoamericana* 69, n.º 203: 441-447.

Riego, Bernardo.1996. "Apariencia y realidad: El documento fotográfico ante el tiempo histórico". En *La imatge i la recerca historica: ponencies i comunicacions*, 188-203. Girona: Ayuntamiento de Girona.

Riva Palacio, Vicente y Juan de Dios Peza. 2003. *Tradiciones y leyendas mexicanas*. 3ª ed. México: UNAM.

Rocha, Justo. 1945. "Vestíbulo. La selva de fuego". *La Prensa*, 29 de diciembre: 7.

Roglá Giménez, María del Carmen. 2016. "*Nosferatu, El Gabinete del Dr. Caligari, Metrópolis*. Tres películas míticas del expresionismo alemán. Sus carteles: análisis e influencias". Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València.

Rueda, María Helena. 2003. "La selva en las novelas de la selva". *Revista de crítica literaria latinoamericana* XXIX, nº 57: 31-43.

Rugeley, Terry. 2009. *Rebellion Now and Forever: Mayas, Hispanics, and Caste War Violence in Yucatán,* 1800-1880. Stanford: Stanford University Press.

_____. 2012. "Violencia y verdades: cinco mitos sobre la guerra de castas en Yucatán". *La palabra y el hombre* 21: 27-32.

Ruiz Ávila, Dalia. 2012. "Hipiles yucatecos, flores multicolores: Estética e identidad sociocultural". *Península 7*, n.º 1: 103-122.

Ruz, Mario Humberto. 2006. *Mayas. Primera parte*. México: CDI/PNUD.

Sánchez-Biosca, Vicente. 1993. "La composición del espacio y el raccord en el cine alemán a mediados de los años veinte". En *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la AEHC*, 267-276. Madrid: Editorial Complutense.

Sánchez García, José M. 1939. "El cine nacional". *Hoy* 133, 10 de septiembre: 66.

_____. 1945. "Novedades en el cine. Últimos estrenos. La selva de fuego". *Novedades*, 20 de diciembre: 8.

_____. 1947. "Apuntes al crayón". *Cinema Reporter*, 17 de mayo: 2.

Sánchez Oliveira, Enrique. 2003. *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme* (1890-1977). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Sánchez Prado, Ignacio M. 2011. "Estrategias para mirar la nación. El giro visual de los estudios culturales mexicanos en lengua inglesa". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 27, n.º 2: 449-469.

_____. 2009. *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria latinoamericana (1917-1959)*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.

Segre, Erica. 2007. *Intersected Identities: Strategies of Visualisation in Nineteenth-and Twentieth-Century Mexican Culture*. Nueva York: Berghahn Books.

Sheridan, Guillermo. 2004. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Ediciones sin Nombre/Conaculta.

Shrimpton Masson, Margaret. 2006. *Tejer historias en el Caribe. La narrativa yucateca contemporánea*. Mérida: UADY/Editorial Arte y Literatura.

_____. 2010. "Discusiones postcoloniales: hibridez y procesos de identidad en la narrativa del Caribe continental". *Tinkuy: Boletín de investigación y debate* 13: 47-63.

Sosa Elizaga, Raquel. 1996. *Los códigos ocultos del cardenismo: un estudio de la violencia política, el cambio social y la continuidad institucional*. México: Plaza y Valdés/UNAM.

"Surgen dos éxitos más. 'La noche de los mayas' y 'Papacito lindo'. Dos asuntos de taquilla". 1939. *Cinema Reporter*, 21 de julio: 3.

Szurmuk, Mónica e Irwin, Robert McKee Irwin, eds. 2009. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI.

Taracena Arriola, Arturo. 2007. "El museo yucateco y la reinvención de Yucatán: La prensa y la construcción del regionalismo peninsular". *Península* 2, n. 1: 13-46.

_____. 2019. *De la nostalgia por la memoria a la memoria nostálgica. La prensa literaria y la construcción del regionalismo yucateco en el siglo XIX*. Mérida: UNAM/Cephcis.

Taracena Arriola, Arturo, ed. 2013. *Miradas regionales. Las regiones y la idea de nación en América Latina, siglos XIX y XX*. Mérida: UNAM/Cephcis.

"Terminó La noche de los mayas". 1939. *Cinema Reporter*, 21 de abril: 3.

Tierney, Dolores. 2012. *Emilio Fernández: Pictures in the Margins*. Manchester: Manchester University Press.

Torras Conangla, Rosa. 2008. "Rompiendo regiones y creando Estados: El juego de las fronteras internas en el caso del Río Palizada". *Península* 3, n.º 2: 57-71.

_____. 2013. "¿Diversas visiones de nación?: disputas territoriales en la frontera sur de la península de Yucatán". En *Miradas regionales. Las regiones y la idea de nación en América Latina, siglos XIX y XX*, editado por Arturo Taracena Arriola, 83-102. Mérida, Yucatán: Cephcis/UNAM.

_____. 2014. "Los refugiados mayas yucatanos en la colonización de El Petén: vicisitudes de una frontera". *Boletín americanista* XIV, n.º 69: 15-32.

Torres (fotos). "La noche de los mayas". *Diario de Yucatán,* 16 de marzo: 5.

Torres, George. 2002. "The Bolero Romántico: From Cuban Dance to International Popular Song". En *From Tejano to Tango: Essays on Latin American Popular Music*, editado por Walter Aaron Clark, 151-171. Nueva York: Routledge.

Tort, J. M. 1951. "De foro en foro". *Cinema Reporter* 655, 3 de febrero: 19-20.

Tranche, Rafael R. 1994. "El cartel de cine en el engranaje del 'star system'". *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* 18: 135-143.

Tuñón, Julia. 1995. "La Revolución Mexicana en el celuloide: La trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 22: 134-135.

_____. 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.

_____. 2000. *Los rostros de un mito: personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México: Conaculta.

_____. 2007. "Femininity, Indigenismo, and Nation: Film Representation by Emilio 'El Indio' Fernández". En *Sex in Revolution: Gender, Politics, and Power in Modern Mexico*, editado por Mary Kay Vaughan, Gabriela Cano y Jocelyn H. Olcott, 81-96. Durham: Duke University Press.

_____. 2010. "Tu mirada me descubre: el 'otro' y la reafirmación nacionalista en el cine mexicano. En torno al premio a *María Candelaria* (Fernández, 1943)". *Cannes. Historias* 2, n.º 74: 81-98.

_____. 2013. "Cuerpos femeninos, cuerpos de patria". *Revista Estudios Históricos* 84: 41-60.

_____. 2016. "Carlos Navarro: Janitzio (1934)". En *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, editado por Christian Wehr, 71-92. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

"Una tragedia maya en el cine". s.f. Exp. A-00269. Centro de Documentación. Cineteca Nacional.

Urueta, Chano, A. Burns, A. Crevenna y A. Mediz Bolio, cols. 1939. "La noche de los mayas". Guion inédito de pantalla con anotaciones comparativas al guion original. México: Cineteca Nacional, Expediente A-00269.

Valenzuela Arce, José Manuel, coord. 2003. *Los estudios culturales en México*. México: Conaculta/FCE.

Vanoye, Francis y Anne Goliot-Lété. 1992. *Précis d'analyse filmique*. París: Éditions Nathan Université.

Vasconcelos, José. 1948 [1925]. *La raza cósmica. Misión de la raza Iberoamericana. Argentina y Brasil*. México: Espasa-Calpe Mexicana.

Vázquez Mantecón, Álvaro. 2011. "Alegorías, metáforas y símbolos en el cine sobre la Revolución mexicana". *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 97: 165-179.

Velázquez-Zvierkova, Valentina. 2017. "Entre la domesticidad y el espacio laboral: construyendo la imagen de la mujer trabajadora en el cine mexicano de la Época de Oro". *CIENCIA ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva* 24, n.º 3: 234-243.

Verhoeven, Debb. 2016. "Visualising data in digital cinema studies: more than just going through the motions?". *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 11: 92-104.

Vice, Sue. 1997. *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press.

Victoria Ojeda, Jorge y Aurelio Sánchez. 2015. "Interetnicidad y espacios de convivencia: españoles, indígenas y africanos en la Mérida novohispana, 1542-1620". *Secuencia* 92: 7-36.

Vidrio, Martha. 2013. *La adaptación de obra literaria en el cine mexicano*. Guadalajara: Rayuela.

Villaurrutia, Xavier. 1939. "Crítica cinematográfica. 'La noche de los mayas'". *Hoy* 134, 16 de septiembre: 93.

Villoro, Luis. 1979. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: Ediciones de la Casa Chata.

Walsh, Catherine. 2006. "Interculturalidad y (de) colonialidad: diferencia y nación de otro modo". En *Desarrollo e interculturalidad, imaginario y diferencia: la nación en el mundo Andino*, 27-43. Río de Janeiro: Academia de la Latinidad.

Wan Moguel, Ricardo Manuel. 2020. "El Ferrocarril del Sureste: antecedentes, construcción e infraestructura de la línea (1934-1977)". *Mirada Ferroviaria* 13, n.º 38: 5-14.

White, Mimi y James Schwoch, eds. 2008. *Questions of method in cultural studies*. Oxford: Blackwell Publishing.

Williams, Raymond. 2000. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Zavala, Lauro. 2010. "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica". *Revista Casa del tiempo* 3, n.º 5: 65-68.

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

Zúñiga, Ariel. 1990. *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*. México: El Equilibrista.

Índice de filmes

- *Abismos de pasión* (Luis Buñuel 1954)
- *Acuérdate de vivir* (Roberto Gavaldón 1953)
- *Águila o Sol* (Arcady Boytler 1938)
- *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes 1936)
- *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes 1949) [segunda versión]
- *Amok* (Antonio Momplet 1946)
- *Amar fue su pecado* (Rogelio A. González 1951)
- *Amor y pecado* (Alfredo B. Crevenna 1956)
- *Amor perdido* (Miguel Morayta 1951)
- *Ángeles del arrabal* (Raúl de Anda 1949)
- *Aventurera* (Alberto Gout 1949)
- *¡Ay Jalisco... no te rajes!* (Joselito Rodríguez 1941)
- *Azahares para tu boda* (Julián Soler 1950)
- *Bugambilia* (Emilio Fernández 1945)
- *Burlada* (Fernando A. Rivero 1951)
- *Camelia* (Roberto Gavaldón 1954)
- *Canaima* (Juan Bustillo Oro 1945)

- *Coqueta* (Fernando A. Rivero 1949)
- *Corazón de niño* (Alejandro y Marco Aurelio Galindo 1939)
- *Chilam Balam* (Iñigo de Martino 1955)
- *Crepúsculo* (Julio Bracho 1945)
- *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro 1941)
- *Cuando quiere un mexicano* (Juan Bustillo Oro 1944)
- *Deseada* (Roberto Gavaldón 1951)
- *Distinto Amanecer* (Julio Bracho 1943)
- *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes 1943)
- *Doña Diabla* (Tito Davison 1950)
- *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro 1934)
- *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez 1953)
- *Él* (Luis Buñuel 1953)
- *El amor de los amores* (Antonio Mediz Bolio 1944)
- *El baisano Jalil* (Joaquín Pardavé 1942)
- *El barchante Neguib* (Joaquín Pardavé 1946)
- *El bruto* (Luis Buñuel 1953)
- *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes 1934)
- *El derecho de nacer* (Zacarías Gómez Urquiza 1952)
- *El Egipto Americano* (Jesse Lerner 2001)
- *El gran Makakikus* (Humberto Gómez Landero 1943)
- *El marido de mi novia* (René Cardona 1951)
- *El monje blanco* (Julio Bracho 1945)
- *El niño y la niebla* (Roberto Gavaldón 1953)
- *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías 1943)
- *El prisionero 13* (Fernando de Fuentes 1933)
- *El rebozo de Soledad* (Roberto Gavaldón 1952)
- *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón 1951)
- *Enamorada* (Emilio Fernández 1946).
- *Enemigos* (Chano Urueta 1934)
- *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel 1955)
- *Flor Silvestre* (Emilio Fernández 1943)
- *Hasta que perdió Jalisco* (Fernando de Fuentes 1945)
- *Internado de señoritas* (Gilberto Martínez Solares 1943)

- *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes 1949)
- *Janitzio* (Carlos Navarro 1935)
- *Judas* (Manuel R. Ojeda 1936)
- *Konga roja* (Alejandro Galindo 1943)
- *La barraca* (Roberto Gavaldón 1945)
- *La bien pagada* (Alberto Gout 1948)
- *La casa chica* (Roberto Gavaldón 1946)
- *La cucaracha* (Ismael Rodríguez 1958)
- *La Escondida* (Roberto Gavaldón 1955)
- *La ilusión viaja en tranvía* (Luis Buñuel 1954)
- *La malcasada* (José Díaz Morales 1950)
- *La Malquerida* (Emilio Fernández 1949)
- *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard 1937)
- *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes 1944)
- *La mulata de Córdoba* (Adolfo Pérez Bustamante 1945)
- *La noche avanza* (Roberto Gavaldón 1951)
- *La noche de los mayas* (Chano Urueta 1939)
- *La otra* (Roberto Gavaldón 1946)
- *La perla* (Emilio Fernández 1947)
- *La pícara Susana* (Fernando Cortés y Zacarías Gómez Urquiza 1945)
- *La red* (Emilio Fernández 1953)
- *La reina del mambo* (Ramón Pereda 1951)
- *La reina del trópico* (Raúl de Anda 1946)
- *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes 1945)
- *La sin ventura* (Tito Davison 1948)
- *La trinca del aire* (Ramón Torrado 1951)
- *La Zandunga* (Fernando de Fuentes 1938)
- *Las abandonadas* (Emilio Fernández 1945)
- *Las señoritas Vivanco* (Mauricio de la Serna 1959)
- *Las tres perfectas casadas* (Roberto Gavaldón 1953)
- *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming 1939)
- *Lola Casanova* (Matilde Landeta 1949)
- *Los Olvidados* (Luis Buñuel 1950)

- *Los olvidados de Dios* (Ramón Pereda 1940)
- *Los viejos somos así* (Joaquín Pardavé 1948)
- *Llévame en tus brazos* (Julio Bracho 1954)
- *Maclovia* (Emilio Fernández 1948)
- *María Candelaria* (Emilio Fernández 1944)
- *México lindo* (Ramón Pereda 1938)
- *Mi madrecita* (Francisco Elías 1940)
- *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo 1938)
- *Mil estudiantes y una muchacha* (Juan Bustillo Oro 1942)
- *Monte de Piedad* (Carlos Véjar hijo 1951)
- *Mujeres sacrificadas* (Alberto Gout 1952)
- *Nazarín* (Luis Buñuel 1959)
- *Necesito un marido* (José Díaz Morales 1955)
- *No matarás* (Chano Urueta 1943)
- *Orquídeas para mi esposa* (Alfredo B. Crevenna 1954)
- *Perdida* (Fernando A. Rivero 1950)
- *Peregrina* (Chano Urueta 1951)
- *Piel Canela* (Juan José Ortega 1953)
- *Piña madura* (Miguel Zacarías 1950)
- *Que Dios me perdone* (Tito Davison 1948)
- *¡Que viva México!* (Sergei M. Einsenstein 1932)
- *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel 1936)
- *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo 1938)
- *Río Escondido* (Emilio Fernández 1948)
- *Rosauro Castro* (Roberto Gavaldón 1950)
- *Rumba caliente* (Gilberto Martínez Solares 1952)
- *Salón México* (Emilio Fernández 1949)
- *Santa* (Antonio Moreno 1932)
- *Sierra Morena* (Francisco Elías 1945)
- *Sombra Verde* (Roberto Gavaldón 1954)
- *Sonora* (Alejandro Springall 2018)
- *Subida al cielo* (Luis Buñuel 1952)
- *Tepeyac* (José Ramos *et al*. 1917)
- *Thelma and Louise* (Ridley Scott 1991)

- *Tizoc* (Ismael Rodríguez 1957)
- *Un viejo amor* (Luis Lezama 1938)
- *Una carta de amor* (Miguel Zacarías 1943)
- *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo 1949)
- *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes 1936)
- *Vértigo* (Antonio Momplet 1946)
- *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández 1951)

Índice de imágenes

0.1 Anuncio del vapor "Emancipación". Sedeculta/Biblioteca Yucatanense/Fondo Reservado.
0.2 Familia de Antonio Mediz Bolio. 4R01192 Fototeca Pedro Guerra, Facultad de Ciencias Antropológicas, UADY.
1.0 *Still* de *¡Que viva México!* (Sergei Eisenstein 1932). Imagen correspondiente al Prólogo, filmado en Yucatán. 7R01339 Fototeca Pedro Guerra, Facultad de Ciencias Antropológicas, UADY.
1.1 Cartelera de la película *México lindo* (Ramón Pereda 1938). Sedeculta/Biblioteca Yucatanense/Fondo Reservado.
1.2 Escena de *La noche de los mayas* (Chano Urueta 1939).
1.3 Publicidad para el Censo Agrícola Ganadero (1940). Sedeculta/Biblioteca Yucatanense/Fondo Reservado.
1.4 La fotografía de Gabriel Figueroa en *La noche de los mayas*.
1.5 El equipo de producción de *La noche de los mayas*, en Chichén Itzá (1939). Cineteca Nacional.
1.6 Cartelera de *La noche de los mayas*. Sedeculta/Biblioteca Yucatanense/Fondo Reservado.

1.7 Logotipo de la productora F.A.M.A. "Acontecimiento significativo para el cine nacional. FAMA y 'La noche de los mayas'". 1938. *Cinema Reporter*, 12 de agosto: 2.
1.8 Anuncio para contratar extras. Sedeculta/Biblioteca Yucatanense/Fondo Reservado.
1.9 *Still* de *La noche de los mayas* (1939). Cineteca Nacional.
1.10 *Still* de Ignacio Torres para *La noche de los mayas* (1939). Cineteca Nacional.
1.11 Cartelera cinematográfica de *La noche de los mayas*. Sedeculta/Biblioteca Yucatanense/Fondo Reservado.
2.0 Imagen para *Press book* de *La selva de fuego* (1945). Diana Internacional Films S. A. de C. V.
2.1 *Still* de *La selva de fuego* (1945). Diana Internacional Films S. A. de C. V.
2.2 *Still* de *La selva de fuego* (1945). [La vida cotidiana en la chiclería y los estereotipos étnicos]. Diana Internacional Films S. A. de C. V.
2.3 *Still* de *La selva de fuego* (1945). [El cuerpo femenino, alegoría de la nación. El cuerpo blanco es deseado y está en disputa]. Agrasánchez Film Archive.
2.4 *Still* de *La selva de fuego* (1945). [El protagonista, un hombre blanco de la capital, es "hombre como el que más"]. Agrasánchez Film Archive.
2.5 *Still* de *La selva de fuego* (1945). [Abdo y sus tarjetas postales. "Rostros encendidos" y "gritos casi salvajes", ante las imágenes de mujeres desnudas. Es la antesala de la llegada de Estrella]. Cortesía de Diana International Films S. A.
2.6 *Still* de producción de *La selva de fuego* (1945). Colección Archivo Casasola, Fototeca Nacional, INAH.
2.7 *Still* de *La selva de fuego* (1945). Diana International Films S. A.
2.8 Cartel de Josep Renau. Agrasánchez Film Archive.
2.9 *Still* de *La selva de fuego* (1945). Agrasánchez Film Archive.
2.10 Cartelera de *La Selva de Fuego*. Sedeculta/Biblioteca Yucatanense/Fondo Reservado.

3.0 *Still* de *Deseada* (1951). Agrasánchez Film Archive.
3.1 *Still* de *Deseada* (1951). [La fotografía fija corrió a cargo de Manuel Álvarez Bravo. Alex Phillips fue responsable de la cinefotografía. Ambos se encontraban en puntos altos de sus carreras]. Agrasánchez Film Archive.
3.2 Portada de *Cinema Reporter*. ["Jorge Mistral". 1951. *Cinema Reporter* 656, 10 de febrero: 8]. Colección particular.
3.3 *Still* de *Deseada* (1951). [La selva y las zonas arqueológicas fueron el marco espacial que animaron los estereotipos sobre lo maya]. Agrasánchez Film Archive.
3.4 *Still* de *Deseada* (1951). [De "Lol Ha" a "Lolja": la flor de agua maya. Este fue un nombre ficticio, pero folclórico, para una estación de tren]. Agrasánchez Film Archive.
3.5 *Still* de *Deseada* (1951). [Dolores del Río, la "india bonita", la blancura y la apariencia occidental]. Agrasánchez Film Archive.
3.6 Cartel de *Deseada* (Jesús Salinas 1950). Agrasánchez Film Archive, Benson Latin American Collection, UT Austin.
3.7 Fotomontaje de *Deseada*. Agrasánchez Collection of Mexican Cinema.
3.8 *Still* de *Deseada*. [Imaginarios del centro sobre la región]. Agrasánchez Film Archive.
3.9 Cromo para calendario. "Sin título". Mariano Miguel, 1948. Colección Galas de México. Imagen cortesía de Museo Soumaya.
3.10 *Still* de Manuel Álvarez Bravo. [La polarización de los elementos de la puesta en escena, como estrategia de enfrentamiento de solidaridades étnicas indivisibles]. Detalle de fotomontaje de *Deseada*. Agrasánchez Collection of Mexican Cinema.
3.11 Fotomontaje de *Deseada*. [Los romances apasionados eran un tema constante en los dispositivos publicitarios cinematográficos]. Agrasánchez Collection of Mexican Cinema.

3.12 Fotomontaje de *Deseada*. [Contradicciones de raza y clase]. Agrasánchez Collection of Mexican Cinema.

4.1 Inserción publicitaria [en Juan Dieguito. 1951. "Deseada. Crítica". *Cinema Reporter* 665, 14 de abril: 32]. Colección particular.

La invención iconográfica.
Identidades regionales y nación en el cine mexicano de la edad de oro

Versión electrónica.

Noviembre 2022.

En su formación se utilizó la tipografia Scala Offc Pro
y su variante Scala Sans Offc.

El cine mexicano de la edad de oro fue uno de los medios para la consolidación del proyecto nacional. Para ello fue indispensable la invención iconográfica de las regiones, la cual fijó imaginarios, vía un extenso conglomerado textual. A través del análisis de películas, guiones, carteles cinematográficos, *stills*, fotomontajes, carteleras, reseñas y artículos periodísticos, en este libro se estudia el caso de la península yucateca y del escritor Antonio Mediz Bolio. Además, se discute cómo las operaciones mitologizantes que tendían a unificar los discursos sobre las regiones no fueron de naturaleza unidireccional. De este modo, se propone que las resistencias que se generaron permitieron la reconfiguración de los discursos nacionales, al aflorar otros significados relacionados con la performatividad del género femenino; los vínculos entre el poder, la racialización y la invisibilización de la etnia maya en sus propios territorios; al igual que las estrategias para representarlos como un espacio vacío que invitaba a su apropiación y domesticación.

"Desde una perspectiva inédita y novedosa, este volumen se concentra en tres películas que no han sido analizadas aún con el rigor que merecen: *La noche de los mayas* (Chano Urueta 1939), *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes 1945) y *Deseada* (Roberto Gavaldón 1951), a través de una aproximación a los conceptos de identidad y a dos nociones por demás interesantes: la región y la nación, en torno a un territorio casi olvidado en la cinematografía nacional: Yucatán".

"Este libro es un logro notable, en su claridad y amenidad, por abordar un tema ya clásico en los estudios cinematográficos desde una óptica influyente en la actualidad: los estudios culturales".

9 786072 826939