

Martín Lienhard*

LA NOCHE DE LOS MAYAS:
REPRESENTACIONES DE
LOS INDÍGENAS MESOAMERICANOS
EN EL CINE Y LA LITERATURA, 1917–1943

Resumen

Partiendo de *La noche de los mayas*, película indigenista de 1939 del cineasta mexicano Chano Urueta, se discuten algunas de las estrategias de representación cinematográfica y literaria de las sociedades indígenas mesoamericanas, con un enfoque en un período álgido (1917–1943) del nacionalismo indigenista en México y Guatemala. Se aborda (1) el realismo semidocumental de raíz vanguardista de *¡Que viva México!*, película de Serguei Mihailovich Eisenstein de 1930–1932, y de *Redes*, de Fred Zinnemann, Paul Strand y Emilio Gómez Muriel de 1934; (2) la línea supuestamente “antropológica” pero esencialmente melodramática del cine indigenista mexicano de Urueta, Carlos Navarro y Emilio Fernández; y (3) la reinención entre “onírica” y “extática” de la mitología y la ritualidad indígenas en algunos textos literarios de Alfonso Reyes, Antonio Mediz Bolio, Andrés Henestrosa, Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón y Carlos Wyld Ospina. El trabajo pretende develar así algunas de las contradicciones congénitas del nacionalismo indigenista en México y Guatemala.

THE NIGHT OF THE MAYAS:

REPRESENTING MESOAMERICAN INDIANS ON FILM AND IN LITERATURE, 1917–1943

Abstract

With *La noche de los mayas* serving as a frame of reference—the “indigenist” film was made in 1939 by the Mexican director Chano Urueta—a critique is made of some of the strategies used to represent Mesoamerican Indian societies on film and in literature, focusing on a period (1917–1943) when “indigenous nationalism” was at its most intense in Mexico and Guatemala. Three tendencies are identified: first, semi-documentary realism, with its vanguard roots in *¡Que viva México!*, a film by Serguei Mihailovich Eisenstein in 1930–1932, and *Redes*, by Fred Zinnemann, Paul Strand and Emilio Gómez Muriel in 1934; second, the so-called “anthropological” mode, in essence melodramatic Mexican “indigenist” cinema as practised by Urueta, Carlos Navarro, and Emilio Fernández; and third, the play between “oneiric” and “rapture” in Indian

* Martín Lienhard (suizo) se especializa en literatura latinoamericana y obtuvo su doctorado en letras en la Université de Genève, Suiza. Actualmente es profesor ordinario de Literaturas Hispánicas y Lusitanas en la Universität Zürich e investiga sobre literatura y cine en la época de auge de los nacionalismos latinoamericanos y sobre la esclavitud desde la perspectiva de los esclavos en África, Brasil y el Caribe. Una versión preliminar de este artículo fue presentada en marzo del 2001 en la inauguración del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes de América Central, en San José, Costa Rica. Su dirección de correo electrónico es lienhard@rom.unizh.ch.

myth and ritual as it is treated in literary texts by Alfonso Reyes, Antonio Mediz Bolio, Andrés Henestrosa, Miguel Angel Asturias, Luis Cardoza y Aragón y Carlos Wyld Ospina. The study attempts to unmask some of the ingrained contradictions that characterize indigenous nationalism in Mexico and Guatemala.

¿Cómo se ha venido representando en Latinoamérica, en los diferentes medios o canales de la cultura hegemónica, a los indígenas? Desde la conquista hasta la actualidad, la cuestión de la representación de la “otredad” indígena nunca dejó de suscitar, en el propio seno de los grupos dominantes sucesivos, las polémicas más vivas. Podemos decir que la manera de retratar las colectividades indígenas fue siempre uno de los indicadores de la actitud que esos grupos adoptaron ante el “problema indígena”. En Mesoamérica, uno de los momentos cruciales de la historia mediática de los indígenas fue sin duda el indigenismo histórico o clásico, movimiento protagonizado por intelectuales y artistas urbanos progresistas. Este movimiento despegó, en México, en el contexto del ministerio de José Vasconcelos (1921–1924). Sus repercusiones en las prácticas artísticas y literarias de otros países del área, especialmente en Guatemala, fue considerable. Mientras los antropólogos indigenistas, como el mexicano Manuel Gamio, planteaban el problema de la integración social y cultural de las comunidades indígenas a las sociedades nacionales, los artistas —pintores y músicos— indigenistas se preocuparon más bien por crear una cultura nacional, inspirándose en los universos culturales indígenas del pasado y del presente. En el terreno de la literatura podemos distinguir a grandes rasgos entre algunos novelistas, como Gregorio López y Fuentes, de México, y Carlos Wyld Ospina, de Guatemala, que optaron por apoyar, cada uno a su manera, las reivindicaciones de los “indios vivos”,¹ y otros, como Miguel Ángel Asturias, que prefirieron concentrar sus esfuerzos, igual que los músicos y los pintores, en la creación de una cultura nacional. En el período que enfocamos, un cine indigenista sólo llegó a existir en México. Sus propósitos serán uno de los temas centrales de este estudio. No tememos que el indigenismo mesoamericano, a menudo propenso a exaltar en forma retrospectiva las sociedades prehispánicas, se distingue claramente del

¹ Gregorio López y Fuentes, *Tierra. La revolución agraria en México* [1932], en Antonio Castro Leal, editor, *La novela de la Revolución mexicana* (México: Aguilar, 1960), págs. 251–304; Carlos Wyld Ospina, *La tierra de las nahuayacas*, Biblioteca Guatemalteca de Cultura Popular 11 (Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación, 1957 [1933]); y Carlos Wyld Ospina, *Los lares apagados* (Guatemala: Editorial Universitaria, 1958 [1939]).

“indigenismo” peruano de la década de 1920 —un movimiento radical de oposición que no pretendía ofrecerle imágenes o argumentos al nacionalismo oficial, sino promover o apoyar una revolución proletaria *sui generis*, centrada en la movilización de los indígenas de las comunidades y los latifundios andinos.

La noche de los mayas es una ambiciosa película indigenista de Chano Urueta, realizada en 1939 a partir de un argumento del escritor yucateco Antonio Mediz Bolio.² Al relacionar cinematografía y literatura, 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.

La noche de los mayas no surgió en un desierto. En la década de 1930 en México, varios cineastas buscaron acercarse a las sociedades indígenas del pasado o el presente. Quien abrió la brecha fue el cineasta soviético Serguei Mihailovich Eisenstein, con su mítica e inconclusa película *¡Que viva México!*³ En 1934, el fotógrafo estadounidense Paul Strand, el joven cineasta austriaco Fred Zinnemann y los futuros cineastas mexicanos Emilio Gómez Muriel y Julio Bracho comenzaron la filmación de *Redes*, película sobre una huelga de pescadores veracruzanos.⁴ Realizada en el contexto del sexenio cardenista

² Chano Urueta, *La noche de los mayas* (México: FAMA, Francisco de P. Cabrera, 1939), película filmada a partir del 17 de febrero de 1939 en escenarios naturales de Yucatán y en los estudios CLASA. Se estrenó el 7 de septiembre de 1939. Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 17 tomos (Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco; México: CONACULTA / IMCINE, 1993, II, pág. 103).

³ Sergei M. Eisenstein, *¡Que viva México!* (Upton Sinclair, 1930–1932). Filmada en Yucatán, Tehuantepec, Taxco, los llanos de Apam (hacienda Tetlapayac), la ciudad de México y otros lugares. Por una serie de dificultades con el productor, un escritor socialista norteamericano que nunca alcanzó a comprender cabalmente el proyecto del cineasta soviético, Eisenstein no pudo terminar la filmación de su película ni editar el material existente. Sin que pudiera intervenir el cineasta. Varias ediciones, en particular *Thunder over México*, editada por Don Hayes y Howard Aices en 1933, y *Time in the Sun*, editada por Mary Seton en 1939, aparecieron a lo largo de los años. La versión actualmente más difundida es la del asistente de Eisenstein en México, Grigori Alexandrov (URSS: Mosfilm, 1979). Los documentos reunidos por Harry M. Geduld y Ronald Gottesmann en *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of ¡Que viva México!* (London: Thames and Hudson, 1970) permiten hacerse una idea de la increíble historia de esta película.

⁴ Fred Zinnemann, Emilio Gómez Muriel y Julio Bracho, *Redes* (México: SEP, 1934). Filmada en escenarios naturales del estado de Veracruz, como Alvarado, Tlacoalpan y la ribera del Papaloapan del 9 de abril a octubre de 1934. Se estrenó el 16 de julio de 1936. Véase García Riera, *Historia documental*, I, págs. 127–128.

y con el apoyo del compositor Carlos Chávez, en aquel entonces director de la Sección de Fotografía y Cinematografía de la Secretaría de Educación Pública (SEP), *Redes* no es una película propiamente “indigenista”, pero sí, además de un esfuerzo de hacer cine a la manera de Eisenstein, un intento para incorporar a los sectores marginados al cine.



Pescadores, en
Zinnemann, Gómez
Muriel y Bracho, *Redes*.



Esposa de pescador, en
Zinnemann, Gómez
Muriel y Bracho, *Redes*

En el mismo año 1934, Carlos Navarro y Luis Márquez realizan *Janitzio*, la primera película propiamente “indigenista” del cine mexicano.⁵ Tres películas más, *El indio* de Armando Vargas de la Maza, *La india bonita* de Antonio Helú y *Rosa de Xochimilco* de Carlos Véjar, todas de 1938, preceden *La*

⁵ Carlos Navarro, Emilio Fernández Márquez, *Janitzio* (México, 1934). Producción: Crisóforo Peralta, Jr. Filmada en 15 días a partir del 25 de noviembre de 1934 en escenarios naturales del estado de Michoacán. Se estrenó el 28 de septiembre de 1935. Véase García Riera, *Historia documental*, I, pág. 153.

noche de los mayas.⁶ En 1943, Emilio Fernández Márquez, “El indio”, que como actor había sido el protagonista masculino de *Janitzio*, inauguró con *María Candelaria* su propia serie de películas “indigenistas”.⁷

EXOTISMO Y “AUTENTICIDAD” ANTROPOLÓGICA

Centraremos nuestras observaciones sobre *La noche de los mayas* en las contradicciones en que suelen incurrir los cineastas y los escritores al pretender acercarse, mayormente a partir de una motivación nacionalista, a los sectores indígenas y sus universos culturales. No se pretende aquí, desde luego, realizar un estudio exhaustivo de toda la literatura y el cine del nacionalismo indigenista en México y el área mesoamericana entre 1917 y 1943,⁸ sino tan sólo discutir una serie de obras más o menos contiguas, en términos literarios o cinematográficos, a *La noche de los mayas*, obra a mi modo de ver paradigmática en su contexto.

Eminentemente melodramático, el argumento de esta película es, a grandes rasgos, el siguiente: Lol, joven muchacha de una aldea maya del interior de Yucatán, abandona a su prometido Uz para entregarse a un forastero (Miguel). Su conducta significa la transgresión de un tabú sexual. Al enterarse de su pecado, la comunidad la juzga culpable de la sequía que se viene abatiendo sobre la zona y decide sacrificarla a Chaac, dios de la lluvia. Lol, al enterarse de que su amante ha sido asesinado por su ex prometido, se precipita a un cenote. Chaac agradece la atención con una lluvia bienhechora.

El argumento se centra, por lo tanto, en la transgresión de un tabú sexual y el castigo que la comunidad, apoyándose en una sentencia divina, decide imponerle a la culpable. Ya en 1934, Carlos Navarro y Luis Márquez, autores

⁶ Armando Vargas de la Maza, *El indio* (México: Nuestro México, 1938). Filmada de abril a mayo de 1938 en Pahuatlán, estado de Puebla, y en los estudios CLASA. Estrenada el 10 de febrero de 1939 en el cine Alhambra. Antonio Helú, *La india bonita* (México: Alfredo Fernández Bustamante y Antonio Helú, 1938). Filmada a partir de mayo de 1938 en los estudios de la Universidad Cinematográfica y en varios lugares del Distrito Federal. Estrenada el 28 de junio de 1938 en el cine Regis. Carlos Véjar, *Rosa de Xochimilco* (México: Alejandro Seyffert, 1938). Filmada a partir del 22 de julio de 1938 en Xochimilco y en los estudios de la Universidad Cinematográfica. Estrenada el 19 de julio de 1940 en el cine Balmori. Véase García Riera, *Historia documental*, III, págs. 33, 36 y 49.

⁷ Emilio Fernández Márquez, *María Candelaria* (México: Films Mundiales, 1943). Filmada a partir del 15 de agosto de 1943 en los estudios CLASA. Se estrenó el 20 de enero de 1944. Véase García Riera, *Historia documental*, III, págs. 65–66.

⁸ Fechas que corresponden, respectivamente, a *Visión de Anáhuac (1519)* (San José: Imprenta Alsina, 1917) de Alfonso Reyes y a *María Candelaria* de Emilio Fernández.

de *Janitzio*, se habían servido de un argumento análogo. Si *Janitzio* comienza como una evocación de la vida cotidiana de los isleños del lago de Pátzcuaro, su argumento no es menos folletinesco que el de *La noche de los mayas*: la comunidad de pescadores termina, en efecto, apedreando a una muchacha (Eréndira) que se había ofrecido, para obtener la liberación de su prometido (Zirahuén), a un forastero acaparador de pescado. Luis Márquez, argumentista de *Janitzio* y fotógrafo de estirpe eisensteiniana, afirmó que recogió esa historia en 1923 entre los isleños.⁹ Quien hizo de Zirahuén en esta película fue el futuro cineasta Emilio Fernández.



Lol (Stella Inda), en Urueta,
La noche de los mayas.



Emilio Fernández, en
Navarro y Fernández,
Janitzio.

No puede ser casual, pues, que en *María Candelaria*, la película más exitosa del “Indio” Fernández, se vuelva a escenificar un argumento semejante: la protagonista, María Candelaria, acaba siendo apedreada por la comunidad indígena de Xochimilco por creerse que posó —desnuda— para un pintor forastero.¹⁰

⁹ Véase García Riera, *Historia documental*, I, pág. 154.

¹⁰ En *María Candelaria*, Emilio Fernández recrea también otras situaciones de *Janitzio*. Arrojando al agua a su adversaria, María Candelaria no hace sino repetir el gesto idéntico de Eréndira en la película de, o atribuida a Carlos Navarro.

Es más que probable que en los tres casos la elección de un motivo de este tipo —la transgresión de un tabú sexual y su castigo según los códigos de la comunidad— obedeciera menos a la (improbable) frecuencia de tales hechos en el seno de las comunidades indígenas mexicanas que al deseo de los cineastas de repetir el éxito internacional que el cineasta alemán Friedrich W. Murnau había obtenido con su cinta *Tabú* en 1931, rodada en la isla Borabora del Pacífico del sur con actores nativos.¹¹ En esta obra famosa, iniciada en colaboración con el “etnocineasta” Robert J. Flaherty, autor de *Nanook of the North* en 1922,¹² la joven maori Reri, al ser consagrada a los dioses, es declarada *tabú* para los hombres. Desafiando ese tabú, su amante, el joven Matahi, sufrirá una muerte trágica. El impacto internacional de esta película debía mucho al contraste entre la naturaleza paradisíaca del ambiente y la vida aparentemente alegre y pacífica de la comunidad enfocada, por un lado, y el rigor “primitivo” de la ley nativa, por otro. También en *Janitzio*, *La noche de los mayas* y *María Candelaria*, el rigor que manifiesta la comunidad al castigar a quienes transgreden las normas tradicionales forma un contraste brutal con la belleza de los ambientes y el aparente pacifismo de los indígenas. En *Janitzio*, el paisaje lacustre, la geometría de las lanchas y las redes, la suavidad del ritmo de desfile de las imágenes y el contrapunto musical crean un mundo de apariencia paradisíaca.



Redes, en Navarro y
Fernández, *Janitzio*.

Lo mismo se puede decir de la aldea tropical y soñolienta de *La noche de los mayas* y, más aún, del sonriente paisaje de canales, árboles y flores en *María Candelaria*:

¹¹ Friedrich W. Murnau, *Tabú* (Estados Unidos: Paramount, 1931).

¹² Robert J. Flaherty, *Nanook of the North* (Estados Unidos: Revillon, Pathé, 1922).

Ahora bien, si la historia exótica de Murnau evocaba una sociedad periférica, muy alejada del lugar de producción (Hollywood) y de los circuitos de distribución de la película, las historias no menos exóticas de Chano Urueta, Carlos Navarro y Emilio Fernández aluden —“ahí está el detalle”, diría Mario Moreno “Cantinflas”— a sendas comunidades nativas de su propio país. Janitzio en la película homónima, Yuyumil en *La noche de los mayas* y Xochimilco en *María Candelaria*



María Candelaria (Dolores del Río) en Xochimilco, en Fernández, *María Candelaria*.

adquieren el mismo encanto exótico que ofrece Bora-Bora en la película de Murnau. Como en *Tabú*, también, las comunidades nativas van revelando, detrás de una máscara sonriente, su verdadera naturaleza estática, represiva y autodestructiva y, más que nada, su incapacidad para enfrentar el reto de la modernidad. Según Guillermo Bonfil Batalla, ése era exactamente el perfil que les atribuía en aquel entonces el discurso indigenista oficial:

El indio sobrevive en un universo comunal estrecho, parroquial, impermeable a la modernización en cualquier aspecto de su vida: su idioma, sus creencias, sus hábitos y sus prácticas tienden a aislarlo de los nuevos aires que soplan por el mundo.¹³

La aldea de Yuyumil, escenario principal de *La noche de los mayas*, según los letreros del comienzo de la película, es “uno de esos pueblos escondidos en la selva” que formaron los mayas yucatecos al terminar la mal llamada “Guerra de castas” de 1847–1848. Según el primer diálogo de la película, había pasado más o menos un siglo desde esos hechos. La acción se desarrolla, por consiguiente, en el presente de los primeros espectadores de la película. Se sabe que hacia 1930 la penetración masiva de los chicleros había llegado a desestructurar profundamente las aldeas mayas de la región.¹⁴ Lo curioso es que en la película esos procesos no se tomen realmente en cuenta. La presencia del chiclero Miguel y sus compañeros resulta casual y, además, efímera. En resumen, al igual que *Janitzio* y más tarde *María Candelaria*, *La noche de los mayas* resulta ser un relato poco sensible a la historia.

¹³ Véase Guillermo Bonfill Batalla, *México profundo: Una civilización negada* (México: Grijalbo, 1990), págs. 174–175.

¹⁴ Véase Alfonso Villa Rojas, “Los mayas del actual territorio de Quintana Roo”, en *Enciclopedia yucatanense*, 12 tomos (Mérida: Gobierno de Yucatán, 1977–1981 [c1945]), VI, págs. 35–36.

Al darle forma cinematográfica a su argumento, Urueta y su guionista se acogen a los principios de lo que ellos entienden por “autenticidad antropológica”. Para evocar a los mayas contemporáneos, el cineasta coloca a sus personajes en medio de las ruinas antiguas de Yucatán, los viste y adorna de ropa maya “auténtica” diseñada *ad hoc* por María Urbina, les atribuye un diálogo maya igualmente “auténtico”, contribuido por Mediz Bolio y, con base en la etnografía existente, antigua y moderna, reconstituye una serie de rituales acompañados por las melodías “mayas” recreadas por Cornelio Cárdenas Samada. El espectador interesado puede descubrir en la pantalla toda una serie de detalles visuales inspirados sin duda en los trabajos etnográficos contemporáneos de Robert Redfield, Alfonso Villa Rojas y Alfredo Barrera Vásquez.¹⁵ Ahora bien, la “autenticidad” arqueológica o etnográfica no garantiza la eficacia estética de una obra artística. En efecto, los detalles “auténticos”, como por ejemplo los “hombres ranas” que observamos en la reconstitución de un rito dirigido a Chaac,¹⁶ están desprovistos de significado para el espectador común. De todas maneras, Chano Urueta, al atribuir todos los papeles indígenas estratégicos a actores profesionales blancos, destruye de antemano cualquier hipótesis de “autenticidad antropológica”. Arturo de Córdova (Uz), Estela o Stella Inda (Lol), Isabel Corona (Zev), Miguel Ángel Ferriz (Yum Balam) y Max Langler (H-Men) no se visualizan en la pantalla como miembros del colectivo indígena, sino como un extraño grupo aparte que se empeña en parecer más “maya” que los mayas verdaderos que hacen de comparsas disfrazadas.



Arturo de Córdova (Uz), Stella Inda (Lol) y Stella Inda con Miguel Ángel Ferriz (Yum Balam), en Urueta, *La noche de los mayas*.

¹⁵ Véanse, entre otros, Robert Redfield y Alfonso Villa Rojas, *Chan Kom: A Maya Village* (Washington, D. C.: Carnegie Institution, 1934). Según los créditos de la película, el antropólogo y lingüista yucateco Alfredo Barrera Vásquez brindó cierta asesoría a Chano Urueta.

¹⁶ Personajes rituales mencionados por Robert Redfield en “Los mayas actuales de la península yucatanense”, en *Enciclopedia yucatanense*, VI, págs. 28–29.

EL FANTASMA DE EISENSTEIN

Se ha dicho que “la cinta remite a un antropologismo populista de moda en la década de 1930: el fantasma de Eisenstein seguía gravitando sobre el cine nacional”.¹⁷ A menudo aludido y denunciado por los historiadores del cine mexicano, el espectro del autor de *¡Que viva México!* no explica, sin embargo, el falso “antropologismo” de *La noche de los mayas* ni el de otras películas indigenistas de inspiración supuestamente eisensteiniana. Según el guión existente, la frustrada película mexicana del cineasta soviético iba a componerse de un prólogo, cuatro “novelas” y un epílogo.¹⁸ Cada una de las seis partes corresponde a un espacio-tiempo específico. El tiempo del prólogo es, según el guión, la “eternidad”. Tomadas en Yucatán, las imágenes y su montaje sugieren la continuidad, o cierta continuidad, entre los mayas antiguos y los de la actualidad.



“Prólogo”, en Eisenstein, *¡Que viva México!*.

Fuente: Inga Karetnikova, *Mexico According to Eisenstein* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991), pág. 44.

Evocando una comunidad matriarcal del istmo de Tehuantepec, la primera novela, “Sandunga”, hace surgir la utopía de una sociedad en que priva la libertad, la abundancia, la alegría y la sensualidad.

¹⁷ Véase García Riera, *Historia documental*, II, pág.105.

¹⁸ Serguei M. Eisenstein, *¡Que viva México!* [traductor del borrador del guión de la película] (México: Era, 1964).

“Sandunga”, en
Eisenstein, *¡Que viva
México!*.

Fuente: Karetnikova, *Mexico
According to Eisenstein*, pág. 63.



Rompiendo luego con estas imágenes de paraíso tropical, “Maguey”, el episodio más desarrollado en lo que conocemos de la película, narra la insurrección de los peones de una hacienda porfirista, la persecución de los insurrectos y la ejecución de los líderes.



“Maguey”, en Eisenstein,
*¡Que viva México!*¹⁹

Fuente: Karetnikova, *Mexico
According to Eisenstein*, pág. 80.

Los rituales coloniales de la subida de toda una “serpiente” de indígenas al santuario de la Virgen de Guadalupe, la “Danza de la conquista” y una corrida de toros son las secuencias principales de “Fiesta”, novela dedicada a recordar la conquista militar, espiritual y cultural de México por los españoles.

¹⁹ Tomado de Karetnikova, *Mexico According to Eisenstein*, pág. 80.



Escenas de “Fiesta”, en Eisenstein, *¡Que viva México!*.

Fuente: Eisenstein, *¡Que viva México!* (URSS: Mosfilm, 1979).

“Soldaderas”, novela que no se llegó a filmar por falta de recursos, iba a centrarse en el tiempo de la Revolución. Por fin, en el epílogo, detrás de las máscaras y las calaveras del día de los muertos, asoma el futuro. El cineasta soviético concibió su película como una “sinfonía cinematográfica” muda sobre la “historia de la transformación de una cultura, ofrecida no verticalmente —en años y siglos—, sino horizontalmente según la coexistencia geográfica de los estadios más variados de la cultura, unos al lado de otros, cosa que hace México tan interesante”.²⁰ Eisenstein compartía esta concepción, entre otros, con el compositor Carlos Chávez, su contemporáneo, según el cual la coexistencia de la música indígena, las músicas mestizas de diversas regiones y épocas, los corridos revolucionarios “y aún la música importada y desfigurada materializan íntegramente la vida de México sintetizando nuestra vida nacional”.²¹



“Epílogo”, en Eisenstein,
¡Que viva México!.

Fuente: Karetnikova, *Mexico According to Eisenstein*, pág. 142.

²⁰ Serguei M. Eisenstein, *Mémoires*, Jacques Aumont, traductor y editor, 10/18, 2 tomos (Paris: Union Générale d’Éditions, 1978), I, pág. 300).

²¹ Véase Carlos Chávez, “Nacionalismo musical” [1930], en Irene Vázquez Valle, editora, *La cultura popular vista por las élites: antología de artículos publicados entre 1920 y 1952* (México: UNAM, 1989), págs. 302–303.

¡Que viva México! y el cine de Eisenstein en general corresponden, sin duda alguna, a una práctica cinematográfica muy diferente de la de Carlos Navarro, Chano Urueta y el “Indio” Fernández. En primer lugar, el cineasta soviético siempre rehuyó los argumentos novelescos. Sus historias provienen de la vida colectiva —el quehacer cotidiano, la ritualidad, la lucha social— de las comunidades consideradas. Entre todas las películas mexicanas de nuestro contexto, sólo *Redes*, película proletaria, solitaria en el contexto cinematográfico de aquel entonces, sigue el mismo principio. El escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias ya observó en 1932, refiriéndose a *La línea general*,²² la ausencia de lo anecdótico en el cine de Eisenstein:

Hay algo que en todo el cinematógrafo producido por los yanquis, y demás países capitalistas en decadencia, no se encuentra por ninguna parte: el Hombre. En la perfección de la obra de Eisenstein entra este elemento desbordante, el hombre y, sin necesidad de anécdota externa, sin necesidad tampoco de embarrarse la cara con pastas y tintas, debemos declarar que sobrepasa todos los otros elementos.²³

Al decir “sin necesidad tampoco de embarrarse la cara con pastas y tintas”, Asturias se refiere, con razón, a otra ausencia en las películas de Eisenstein: la del “folklorismo”. Aludiendo a *¡Que viva México!*, Luis Cardoza y Aragón, otro intelectual guatemalteco, apuntó de modo más explícito a lo mismo: “No es antropología ni etnografía; muchísimo menos, costumbrismo, folklore o sobresalto exótico lo filmado”.²⁴ De hecho, las puestas cinematográficas de Eisenstein se caracterizaban, como lo observó Adolfo Fernández Bustamante en 1932, por “los trabajos de masas, de conjuntos (en lo cual él es el innovador, el creador)” y el rechazo de las “escenas almibaradas de uno o dos actores”.²⁵ El crítico y agente de producción apunta aquí a una característica

²² Serguei Mihailovich Eisenstein y Grigori Alexandrov, *La línea general* [Generalnaia linia / Staroie i novoie] (URSS: Sovkino, 1929). Película sobre la modernización del campo soviético, *La línea general* se singulariza por un uso abundante de recursos cinematográficos de inspiración vanguardista.

²³ Miguel Ángel Asturias, *París 1924–1933: periodismo y creación literaria* (Paris: Colección Archivos, 1988), pág. 465.

²⁴ Luis Cardoza y Aragón, *El río: novelas de caballería* (México, Fondo de Cultura Económica, 1996), pág. 399.

²⁵ Adolfo Fernández Bustamante, “La cinematografía moderna”, en Felipe Garrido, editor, *Luz y sombra: los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México* (México: CONACULTA, 1997), pág. 618.

esencial del cine de Eisenstein.²⁶ La preferencia del cineasta soviético por el “trabajo de masas” o de “conjuntos” traduce su notorio desinterés por los dramas individuales y la opción por un cine más bien social y épico. Si los personajes individuales en su cine no son sino caras o manifestaciones del colectivo al que pertenecen, no hay cabida, obviamente, para escenas almibaradas de uno o dos actores al estilo de Hollywood.

Cabe enfatizar que Eisenstein, contrariamente a Urueta, Fernández y los demás cineastas de la industria del cine en México, nunca adoptó el *star-system* de raigambre hollywoodense. Escuchemos de nuevo a Fernández Bustamante:

Eisenstein no ha usado actores profesionales. Ha tomado nativos de Tehuantepec, tehuanas de busto erguido y caminar cimbreante y armónico:²⁷ mazahuas con las más claras características de su raza y que hasta ahora no habían conocido lo que era una lente cinematográfica; indígenas del centro, de las planicies del Ápam, punteadas de magueyes, y que antes de esta ocasión ni siquiera habían ido a una fotografía, aunque fuera ambulante y rutinaria, para lograr una efigie de su rostro.²⁸

La “inocencia cinematográfica” de los actores nativos que alude Fernández Bustamante es uno de los recursos empleados por Eisenstein para evitar que su cine caiga en la trampa del “teatro filmado”, a menudo denunciado por los críticos “vanguardistas” de aquel entonces. Eisensteinianos, los autores de *Redes* adoptaron una estrategia semejante. La “inocencia cinematográfica” caracteriza también las brevísimas apariciones de actores nativos en las secuencias iniciales de *Janitzio*.

²⁶ Fernández Bustamante, futuro guionista de *La india bonita* (Antonio Helú, 1938), hacía de apoderado en la ciudad de México del “Mexican Picture Trust”, compañía estadounidense que patrocinó el proyecto de Eisenstein.

²⁷ Al parecer, en esos mismos años, José Vasconcelos quedó profundamente perturbado por el encanto de las tehuanas: “largas las pestañas negras, recta la nariz y sensuales y pecaminosos los labios, que modulan una lengua dulce y pérfida, incomprendible como sus almas... Comienzan el baile erguidas y voluptuosas, fusión inconsciente de altivez y sensualidad... Los ritmos violentos les despiertan ardores de sol en canícula... Del suelo mismo nacen ansias de fecundidad que envuelven, estremecen las pantorrillas desnudas y succulentas de las bailadoras”. Véase José Vasconcelos, “La zandunga” [1933], en José Luis Martínez, editor, *El ensayo mexicano moderno*, 2 tomos (México: UNAM, 1988), I, pág. 55.

²⁸ Fernández Bustamante, “La cinematografía moderna”, pág. 618.

Niña indígena, en Navarro y
Fernández, *Janitzio*.



En cuanto a su lenguaje cinematográfico, Eisenstein nunca pretendió describir o retratar una realidad visual preexistente, sino crear un discurso propio a partir del montaje de las imágenes cinematográficas. Inspirándose entre otros en los grabados de José Guadalupe Posada y las pinturas de Diego Rivera y otros muralistas,²⁹ el cineasta soviético desarrolló en *¡Que viva México!* un lenguaje visual que se podría calificar de “jeroglífico”. Las imágenes de volcanes, magueyes, pirámides, rebozos, rostros indígenas, entre otros, lejos de apuntar a crear un decorado *typically Mexican* (típico mexicano), fungen de jeroglíficos polisémicos. La imagen del maguey, por ejemplo, evoca un elemento característico de la cultura mesoamericana antigua, alude a la explotación moderna de los peones mexicanos en la llanura del Ápam y simboliza además, por su aspecto agresivo, la ferocidad represiva de los terratenientes. Sin captar la semántica compleja de tales imágenes, Navarro, Urueta y Fernández las adoptaron para construir, de manera meramente descriptiva, sus decorados nacionalistas.

En rigor, los antecedentes del antropologismo de *La noche de los mayas* no han de buscarse en el cine de Eisenstein, sino más bien, a mi modo de ver, en algunas prácticas artísticas del propio indigenismo mexicano. Quiero referirme, en particular, a *Tlahuicole*, frustrada película “azteca” que el antropólogo y arqueólogo Manuel Gamio trató de realizar hacia 1919.³⁰ Si no prosperó ese proyecto cinematográfico, una versión teatral de *Tlahuicole* acabó representándose en 1925, al parecer con gran éxito, en las ruinas de Teotihuacán. Preocupado por la autenticidad antropológica y arqueológica de su espectáculo, Gamio enfatizó que “las reconstrucciones de arquitectura, indumentaria, decoración, mímica, etcétera, etcétera... han sido inspirados en el estudio científico de los monumentos arqueológicos, de los códices o pinturas

²⁹ Véase Eduardo de la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1997).

³⁰ Aurelio de los Reyes, *Manuel Gamio y el cine* (México: UNAM, 1991), págs. 11–32.

jeroglíficas indígenas, de las leyendas y de los relatos históricos de origen hispánico”.³¹ Los dibujos realizados por Carlos E. González para la versión cinematográfica³² y las fotos de la versión teatral hacen pensar en una escenografía y una coreografía monumental, grandilocuente, al fin semejante, a no ser por el cuidado científico de las reconstrucciones, a la de las películas de romanos que se venían realizando en Italia y cuyo ejemplo más conocido es *Cabiria* de Gabriele d’Annunzio, el famoso escritor decadentista, y Giovanni Pastrone.³³



Manuel Gamio, *Tlahuicole*.
Dibujo de Carlos E. González.

Fuente: de los Reyes, *Manuel Gamio y el cine*, pág. 18.

Una vez más podemos decir aquí que la “autenticidad arqueológica”, además de dudosa, no garantiza la eficacia estética de la obra. Si bien es cierto que Urueta, en *La noche de los mayas*, no pretendió recrear episodios de la historia prehispánica, su manera “arqueológica” de representar en la pantalla a los mayas contemporáneos se inspiraba en unos principios reconstructivistas análogos a los de Gamio.

³¹ De los Reyes, *Manuel Gamio y el cine*, pág. 16.

³² De los Reyes, *Manuel Gamio y el cine*, págs. 17–23.

³³ Véase Gian Piero Brunetta, *Cent’anni di cinema italiano*, 2 tomos (Bari: Laterza, 1995), págs. 62–71. Gabriele d’Annunzio y Giovanni Pastrone, *Cabiria* (Italia: Itala, 1914).

INTERTEXTOS LITERARIOS DE *LA NOCHE DE LOS MAYAS*

Algo que singulariza *La noche de los mayas* en el contexto del cine indigenista de esos años es la importancia del diálogo. Eisenstein, sin recursos técnicos que le permitieran incorporar el sonido y reacio de todas maneras al cine hablado, seguía excluyendo los diálogos, mientras que los autores de *Janitzio* y Emilio Fernández los reducían al mínimo. En *La noche de los mayas*, en cambio, los diálogos forman parte de la estrategia de “autenticidad antropológica” que parece seguir el cineasta y el autor, Mediz Bolio. Los letreos del comienzo de la película, en efecto, rezan:

Los diálogos de los personajes indígenas en esta obra están escritos en lengua maya por el autor.³⁴ El mismo autor los ha traducido al castellano de modo literal y estricto[,] con lo que han conservado integralmente la mentalidad y el estilo de expresión del idioma maya auténtico.³⁵

La búsqueda de la autenticidad maya no se limita, pues, a los escenarios, los atuendos y la coreografía ritual, sino que se extiende también al terreno del diálogo. Puede sorprender, desde luego, que un escritor hegemónico como Mediz Bolio haga de garante de la “autenticidad maya” de los diálogos, pero en el contexto del indigenismo de aquel entonces, los antropólogos, los lingüistas y los funcionarios indigenistas eran quienes solían legislar en materia de autenticidad indígena. De hecho, el resultado de esta estrategia produce algunos efectos más bien cómicos: en los diálogos entre mayas y forasteros, un intérprete traduce al español coloquial las réplicas que los “mayas” pronuncian en español formulario.

Al contrario de la mayoría de los intelectuales de su generación, Mediz Bolio era hablante de la lengua indígena de su zona de origen: el maya yucateco. Escribió muchos años después:

Siempre he creído que aprendí la lengua maya antes que el español... Mis largas conversaciones con Bel Xool [un amigo de infancia] en nuestros paseos por el monte, en nuestras andanzas por la huerta, en nuestras idas y venidas a los planteles y a las milpas, durante los baños en el estanque, en las horas de antesueño de hamaca, era maya puro y esencial.³⁶

³⁴ Es difícil averiguar si Mediz Bolio escribió realmente sus diálogos en maya antes de “traducirlos” al español. Lo cierto es que su lenguaje se asemeja al que él mismo creó para la traducción del *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, texto maya colonial.

³⁵ Urueta, *La noche de los mayas*, transcripción textual a partir de la película.

³⁶ Antonio Mediz Bolio, “Mi amigo Bel Xool”, en *A la sombra de mi ceiba* (Mérida: Producción Editorial Dante, 1987), pág. 29.

En 1930, Mediz Bolio se señaló por la primera traducción integral del *Libro de Chilam Balam de Chumayel*,³⁷ texto profético maya de tradición prehispánica, pero redactado por sucesivos escribientes indígenas a lo largo de la época colonial. Mucho más que el *Popol Vuh*, el *Libro de Chilam Balam*, cuanto menos en su versión de Chumayel, es un texto muy marcado por la dolorosa experiencia colonial de los indígenas. Un fragmento nos dice:

Solamente por el tiempo loco, por los locos sacerdotes, fue que entró a nosotros la tristeza, que entró a nosotros el ‘Cristianismo’. Porque los muy ‘cristianos’ llegaron aquí con el verdadero Dios; pero ese fue 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 armas de fuego, el principio de los atropellos, el principio de los despojos de todo, el principio de la esclavitud por las deudas, el principio de las deudas pegadas a las espaldas, el principio de la continua reyerta, el principio del padecimiento. Fue el principio de la obra de los españoles, el principio de usarse los caciques, los maestros de escuela y los fiscales.³⁸

La noche de los mayas establece una relación explícita con el *Libro de Chilam Balam*. Reproducidas en maya con su traducción al español, dos de las profecías de Chilam Balam aparecen en los letreros del comienzo de la película. La primera anticipa el ocaso de la sociedad maya: “¡Ay! Será el anochecer para nosotros cuando vengan... los blancos”. La segunda, al contrario, profetiza un futuro radiante: “Esta tierra de los mayas volverá a nacer”. Estas frases parecen anticipar el derrotero del argumento de la película, pero las expectativas que suscitan en el espectador no se cumplen. En efecto, la tragedia folletinesca que se desarrolla en *La noche de los mayas* no tiene gran cosa que ver con las profecías de Chilam Balam ni con la experiencia colonial o contemporánea de los mayas yucatecos. La película de Mediz Bolio y Urueta significa, en buena cuenta, la “noche” —o el ocultamiento— de los mayas en las pantallas de la cultura hegemónica.

LOS INDÍGENAS SOÑADOS

En las películas indigenistas, el “oscurecimiento” de la historia y las realidades indígenas resulta evidente para cualquier espectador actual. ¿Y en la

³⁷ *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, Antonio Mediz Bolio, traductor (San José, Costa Rica: Lehmann, 1930); reeditado en Mercedes de la Garza, *Literatura maya* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987), págs. 217–288.

³⁸ *Chilam Balam de Chumayel*, 1987, pág. 226.

literatura? En el prólogo de *La tierra del faisán y del venado*, obra de 1922, Mediz Bolio escribe: “[H]e pensado el libro en maya y lo he escrito en castellano. He hecho como un poeta indio que viviera en la actualidad y sintiera, a su manera peculiar, todas esas cosas suyas”.³⁹ Este “poeta indígena” auto-proclamado evoca el auge, el esplendor y el derrumbe de los antiguos señores mayas de Yucatán. Lo que provocó el fin de las ciudades mayas fue, al parecer, la aparición de una misteriosa y temible *mano roja*.⁴⁰ En ningún momento el texto alude a la conquista española y los procesos que desencadenó. La tristeza actual de los indígenas queda, pues, sin explicación.

De hecho, el *Mayab* que surge en las páginas de ese libro es un país de sueño que comparte numerosos rasgos con el Oriente imaginario y amanerado que evocan numerosos textos del modernismo hispanoamericano; el propio autor señala la supuesta semejanza entre la civilización del Yucatán antiguo y la del Oriente.⁴¹ Para soñar o adivinar ese país,⁴² el narrador de *La tierra del faisán y del venado* escucha las voces oscuras de los “abuelos indios, que lloran en nuestro corazón”.⁴³ Al referirse a sus “abuelos indios”, Mediz Bolio no está reivindicando, desde luego, una ascendencia indígena. Está aludiendo, más bien, a una especie de “inconsciente” colectivo regional. Varios años antes, en su *Visión de Anáhuac* de 1917, Alfonso Reyes había sugerido ya la existencia de una memoria regional inconsciente, accesible tan sólo a los poetas:

[E]l poeta ve, al reverberar de la luna en la nieve de los volcanes, recortarse sobre el cielo el espectro de Doña Marina, acosada por la sombra del Flechador de Estrellas; o sueña con el hacha de cobre en cuyo filo descansa el cielo; o piensa que escucha, en el descampado, el llanto funesto de los mellizos, que la diosa vestida de blanco lleva en las espaldas.⁴⁴

³⁹ Antonio Mediz Bolio, *La tierra del faisán y el venado* (Mérida: Producción Editorial Dante, 1987), pág. 12. La primera edición de esta obra fue realizada en Buenos Aires por Contreras y Sanz, en 1922.

⁴⁰ Mediz Bolio, *La tierra del faisán y el venado*, págs. 143–146.

⁴¹ Mediz Bolio, *La tierra del faisán y el venado*, pág. 13.

⁴² “...si algo de él mismo [el indígena] necesitas averiguar, procura adivinarlo y no se lo preguntes”. Mediz Bolio, *La tierra del faisán y el venado*, pág. 23.

⁴³ Mediz Bolio, *La tierra del faisán y el venado*, pág. 11.

⁴⁴ Alfonso Reyes, “Visión de Anáhuac” [San José: El Convivio, 1917], en *Prosa y poesía* (Madrid: Cátedra, 1984), pág. 121.

Gracias a una sensibilidad particular que lo prepara para oír las voces oscuras de sus antepasados indígenas, el poeta, según Reyes, tiene la facultad de ver, oír o soñar el maravilloso mundo autóctono que desapareció para siempre con la conquista española. Precisando, por si fuera necesario, que “no soy de los que sueñan en perpetuaciones absurdas de la tradición indígena”,⁴⁵ Reyes aboga por la apropiación de la historia y la tradición prehispánica por la élite mexicana: “Si [aunque] esa tradición nos fuere ajena”, dice Reyes, “está como quiera en nuestras manos, y sólo nosotros disponemos de ella. No renunciaremos —oh Keats— a ningún objeto de belleza, engendrador de eternos goces”.⁴⁶ Ese “nosotros” no se refiere, desde luego, a los descendientes de los aztecas, sino a la élite criolla. Desvinculada de los grupos humanos que la crearon, para no hablar de sus descendientes ignorados, la tradición prehispánica terminará siendo, pues, un manjar de dioses para los *happy few*, los pocos privilegiados, capaces de leer al poeta inglés Keats.

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”. Siete años después, en *La tierra del faisán y del venado*, Mediz Bolio manifestará una actitud análoga hacia los sectores indígenas: “Se habla de la redención política del indio, pero no de su redención espiritual; quiero decir: de su incorporación, explicada y aceptada, como elemento formativo de nuestra alma actual”.⁴⁷ La propuesta transformación del “indio” en “elemento formativo de nuestra alma nacional” apunta, al igual que la argumentación de Reyes, a la incorporación de la cultura prehispánica —la de los “indios muertos”— a la cultura nacional. A los indígenas vivos no les toca vela en este funeral nacional-indigenista.

En 1931, Bernardo Ortiz de Montellano, miembro del grupo de Los Contemporáneos, señaló el parentesco que existía, en su opinión, entre *La tierra del faisán y el venado* de Mediz Bolio, la colección *Leyendas de Guatemala* del “joven escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias” y un libro de 1929 que él reseñó, *Los hombres que dispersó la danza* de Andrés Henestrosa.⁴⁸ A diferencia de Mediz Bolio, todavía plenamente “modernista” en 1922, Asturias llegó a combinar el onirismo “orientalista” del modernismo con recursos procedentes del arsenal del surrealismo y otros movimientos de vanguardia. En

⁴⁵ Reyes, “Visión de Anáhuac”, págs. 120–121.

⁴⁶ Reyes, “Visión de Anáhuac”, pág. 121.

⁴⁷ Mediz Bolio, *La tierra del faisán y el venado*, pág. 11.

⁴⁸ Bernardo Ortiz de Montellano, “Reseña de *Los hombres que dispersó la danza*, de Andrés Henestrosa”, en *Contemporáneos*, año 3, 8: 30–31 (México, noviembre–diciembre de 1931), págs. 276–277.

Leyendas de Guatemala, el narrador, un mestizo apenas retornado a su país, recurre al sueño para sumergirse en la historia indígena de su país.⁴⁹

Leyendas de Guatemala no nos hablarán de los apremiantes problemas sociales y culturales de ese país, sino que nos guiarán, gracias al “Cuco de los sueños que va hilando los cuentos”, a través de un mundo de sueño y de ensueño. Desde el pórtico llamado “Guatemala”, y a través de todos los relatos, una “conciencia semidormida” es la que nos hace descubrir primero las ciudades enterradas de Guatemala y, luego, las diferentes leyendas. La “tela delgadísima del sueño” es el telón que se abre sobre los diferentes universos narrativos míticos o legendarios que componen el volumen. Dormidos parecen también muchos de los personajes que pueblan estos universos. En “Leyenda del tesoro del Lugar Florido”, por ejemplo, se alude a “un mercado flotante de gente dormida, que parecía comprar y vender soñando”.⁵⁰ En “Leyenda de la Tatuana”, se dice que “las aves daban la impresión de volar dormidas” y que “los treinta servidores montados llegaban a la retina como las figuras de un sueño”.⁵¹ En “Leyenda del Cadejo”, el hombre-adormidera, personificación del opio, sumerge a la monja protagonista en un mundo onírico de gran tensión erótica. En “Leyenda del Sombrerón”, el monje que abandonó su pelota fetiche en la celda sigue jugando con ella, mentalmente, a la puerta de la iglesia. El sueño habita tanto la perspectiva desde la cual se narra “Guatemala” como a los seres que pueblan este mundo. De hecho, la imaginación que se despliega en *Leyendas de Guatemala* se asemeja a la que suscita, según la nota correspondiente de Asturias, el consumo de la marihuana. Bajo la influencia de esta droga, el sujeto

experimenta fenómenos alucinatorios; una silla le puede parecer un automóvil o un trono..., y si ve un cuadro, se figura estar en presencia de un objeto vivo. Percibe luces y matices extraños en torno suyo. Se afina el sentido del olfato y cree sentir aromas embriagadores. En fin, la imaginación del sujeto trabaja a velocidades vertiginosas, perdiendo la noción del espacio y del tiempo.⁵²

Si los aspectos oníricos de *Leyendas de Guatemala* remiten a una actitud básicamente surrealista, otros revelan el impacto del “primitivismo tropical” de

⁴⁹ Miguel Ángel Asturias, *Leyendas de Guatemala* [Madrid: Oriente, 1930] (Buenos Aires: Losada, 1977).

⁵⁰ Asturias, *Leyendas de Guatemala*, pág. 53.

⁵¹ Asturias, *Leyendas de Guatemala*, pág. 44.

⁵² Asturias, *Leyendas de Guatemala*, pág. 161.

Carlos Mérida, autor en esa época de una pintura indigenista de alto colorido, plana y geometrizable, emparentada con la de Diego Rivera.⁵³ En 1928, en la revista peruana *Amauta*, Luis Cardoza y Aragón había publicado un apasionado elogio de la pintura de Mérida, enfatizando con razón la posición de pionero que el pintor guatemalteco ocupó en la pintura mesoamericana:

Hay que tener la mano carnosa y áspera de la tuna, la lengua jugosa del maguey, la delicadeza de la vainilla, del tabaco, del maíz; el oro de las frutas, el color polígloa de las aves, para gritar a los demás pueblos lo que somos, así como lo hace a nuestros sentidos, cotidianamente, el sol déspota.⁵⁴



Carlos Mérida, *La muchacha del perico* (1917).

Fuente: *SABER VER* / 9 (México: Fundación Cultural Televisa, 1997), pág. 3.

La pintura de Mérida obsesionaba también a otros escritores guatemaltecos de aquel entonces. Así, en el cuento “Los aguaceros”, Alfredo Balsells Rivera describe a una indígena joven, puntualizando que no era “la india

⁵³ Según los materiales a mi alcance, pareciera que Mérida precedió a Rivera en la recuperación pictórica de formas plásticas prehispánicas.

⁵⁴ Luis Cardoza y Aragón, “Carlos Mérida. Ensayo sobre el arte del trópico”, en *Amauta* (Lima), año 3, no. 14, abril de 1928, págs. 12 y 31–36. En su libro de memorias *El río. Novelas de caballería*, Cardoza y Aragón aludirá al “desvarío” que lo caracterizaba en aquel entonces (pág. 269); desvarío que atestigua su firma: “Príncipe maya”.



Carlos Mérida, *Mujeres de Metepec* (1922).

Fuente: Erika Billeter, editora, *Imagen de México* (Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1987), pág. 306.

redonda de los cuadros de Mérida”.⁵⁵ Los dos artículos sobre Mérida que Asturias escribió para *El Imparcial* en el mismo año 1928 muestran que, para él, la obra de este pintor constituía poco menos que un modelo para lo que él mismo pretendía hacer en el terreno de la literatura. En uno de ellos escribe: “Los que han visto las piedras de Quiriguá sobre cuya tez quemada las hiedras se transformaron en serpientes, ojeado los códigos y admirado el prodigio de las telas indígenas, encuentran en Mérida la expresión perfeccionada del arte americano”.⁵⁶ Entre las fuentes de inspiración que Asturias le atribuye a su compatriota pintor, podemos constatar la ausencia de los “indios vivos”: para el escritor, el acercamiento a “lo indígena” ha de realizarse prioritariamente a través de la arqueología, los códices antiguos, las formas plásticas y el colorido que ostentan los tejidos mayas. Una de las lecciones que Asturias extrae de la pintura de Mérida es la de “afinar en sensibilidad el arte guatemalteco, sustrayéndolo a la etnografía, para que los hombres de todas las culturas estén en posibilidad de comprenderlo”.⁵⁷ Notemos que, según él, el objetivo de

⁵⁵ Alfredo Balsells Rivera, *El venadeado y otros cuentos*, prólogo de César Brañas, 2ª edición (Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad San Carlos de Guatemala, 1989 [1940]).

⁵⁶ Asturias, *París 1924–1933*, pág. 234.

⁵⁷ Asturias, *París 1924–1933*, pág. 234.

Mérida no era el de crear un arte “indigenista” sino “americano”: precisión que confirma la orientación básicamente nacionalista y no militantemente indigenista de gran parte de la producción artística que se conoce como “indigenista”. En *Leyendas de Guatemala*, el rechazo de la etnografía se traduce, como en la pintura de su compatriota, en cierta tendencia a servirse de lo “maya” con propósitos decorativos. Lo que salva su obra de ciertos reproches que se le pueden hacer a la pintura y al cine indigenista por su decorativismo, es la mayor conciencia que Asturias demuestra en cuanto a los límites de su aproximación a los “indios vivos”. A través del énfasis en lo onírico, Asturias reconoce, en efecto, que un criollo como él mismo y el narrador de *Leyendas de Guatemala* no puede sino “soñarlos”.

A diferencia de Asturias, su compatriota y contemporáneo Carlos Wyld Ospina buscó acercarse literariamente a los mayas q'eqchi' de Guatemala mediante la descripción realista de su hábitat, sus ritos, sus trabajos, su manera de hablar e incluso de pensar. Sus relatos pueden calificarse de “etnografía ficcionalizada”. En su prólogo a la *La tierra de las nahuayacas* (1933), Wyld Ospina pretende que la “autenticidad” de esta “noveleta” es “completa, pese a la naturaleza de toda ficción novelesca. Se trata de un producto de mi observación personal, aunada al estudio de sus tradiciones, leyendas, costumbres y creencias”. Aún así, pocos renglones después, se ve obligado a admitir que:

[C]uando se trata de expresar o interpretar el sentido de los sueños, de las tradiciones, de las profecías, de las creencias del kecchí [*sic*] —en una frase, de su alma, milenaria y compleja— era necesario que la figura de Sebastián Ax se transfundiese, junto con la del *ilonel* Serapio Pop —mago y profeta a su modo— en un arquetipo racial, producto del *realismo imaginativo* preconizado por el genio de Oscar Wilde, en sus meditaciones estéticas.⁵⁸

Otra manera, sin duda, de reconocer que sólo “soñando” un escritor criollo puede asomarse a las profundidades de la cultura indígena.

RECREACIÓN POÉTICA DE LA COSMOVISIÓN INDÍGENA

Los hombres que dispersó la danza, de Andrés Henestrosa, es un singular volumen de narraciones de ascendencia zapoteca del istmo de Tehuantepec.⁵⁹ Especie de pórtico, el primer texto pretende acercarse a la “leyenda más vieja de la tradición zapoteca”: *binigulaza*, los “hombres antiguos”. Esta leyenda

⁵⁸ Wyld Ospina, *La tierra de las nahuayacas*, pág. 11–12.

⁵⁹ Andrés Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza* (La Habana: Casa de las Américas, s. f. [1980]).

resulta extremadamente huidiza; a veces, dice el narrador, “se pierde su rastro, y hay que revolver la tradición, fracturar la palabra, adelantar y retroceder el acento para hallarla. Y se la encuentra con una huella nueva y, a veces, en cada rumbo de la misma época, distinta”.⁶⁰ La exploración de Henestrosa tiene mucho que ver, pues, con un ejercicio poético-filológico. Semiolvidada por sus depositarios, la tradición mítica adhiere todavía, al parecer, a las estructuras morfológicas de la lengua zapoteca. Según como se descomponga y recomponga la palabra *binigulaza*, los “hombres antiguos” fueron quienes nacieron de los árboles, de las raíces de los árboles, quienes cayeron de las nubes, quienes chocaron entre sí, quienes se dispersaron o, aún, quienes se separaron bailando. Una de las huellas de esta tradición zapoteca se refiere al trauma de la conquista:

Y fue entonces cuando, mezclados de pavor y de locura, en todos los pueblos zapotecas celebraron ceremonias fúnebres, erizadas de sacrificios, revueltos con danza y canto cuya letra imploraba su conversión en trastos, al mismo tiempo que rompían otros... Y los *binigulaza* trotando, con la danza enredada en los pies, cantaron: y cuando la música cansada de seguirlos se borró en el aire, los que la producían, que eran los sacerdotes, los de la casta directora, se echaron de cabeza a las aguas religiosas del río Atoyac y de Tehuantepec; y los ríos ondularon con ellos hasta convertir en peces o en trastos a algunos; y otros se mantuvieron hombres y en el fondo de las aguas habitan hasta hoy.⁶¹

Los hombres que dispersó la danza reúne varios tipos de relatos. Los de la primera serie, propiamente míticos, se refieren esencialmente al origen de las relaciones conflictivas entre los zapotecas y sus vecinos huaves y la fundación de Juchitán; la contienda entre las dos colectividades se centra en el acceso al agua y al mar. La serie siguiente evoca algunos de los seres, plantas y animales que desempeñan un papel importante dentro de la cosmovisión zapoteca. El olivo, el carrizo, el plátano y la urraca presentan, además, una versión tropicalizada de la pasión de Jesucristo. Más ricos en peripecias narrativas, los últimos relatos son cuentos de animales que enfatizan, ante todo, la tremenda y “maquiavélica” astucia del conejo. En una conferencia del 27 de septiembre de 2000, el autor explicó de la manera siguiente sus propósitos de hace más de setenta años:

Fui compilando a partir de la transmisión oral de las leyendas, las fábulas y los mitos de mi tierra. Así demuestro que la creación indígena no es un fenómeno

⁶⁰ Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza*, pág. 11.

⁶¹ Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza*, pág. 15.

simplemente arqueológico, folklórico o, lo que es peor, una manera de atenuar la supuesta barbaridad de los indios. Rescato el profundo contenido humano de los textos para probar que el hombre de América había creado una literatura de sorprendente belleza y sentido filosófico.⁶²

Contrariamente a Mediz Bolio y a Asturias, Henestrosa no buscó sus motivos en los códices prehispánicos ni en las leyendas coloniales, sino en la tradición oral de los indígenas vivos, entre “esa gente pobre, esas gentes plenamente metidas en el alma de ayer”.⁶³ No se trata, sin embargo, de un mero registro de tradiciones zapotecas, sino de su reelaboración por medio de la escritura. Apoyándose en sus conocimientos de la semántica de la lengua zapoteca, Henestrosa construye un lenguaje rico en metáforas inéditas, cumpliendo así también con las expectativas de los lectores formados en las corrientes de vanguardia. La familiaridad inusual en el contexto de la cultura hegemónica de aquel entonces en Mesoamérica, con una lengua y un universo narrativo indígenas, otorga rasgos insólitos a su narrativa.

¿Dónde ubicar esta obra? Henestrosa fue un exponente del movimiento vasconcelista; a raíz de su conexión entrañable con los universos narrativos de los “indios vivos”, su narrativa, sin embargo, no encaja con la literatura del nacionalismo indigenista: no encontramos en ella, en rigor, ningún afán de representar a los indígenas. Tampoco se la puede considerar como el inicio de una literatura zapoteca escrita.⁶⁴ Aunque indígena en cierto sentido, Henestrosa nunca fue militante de ningún particularismo étnico.⁶⁵ En sus prosas posteriores, reunidas bajo el título de *Cartas sin sobre*, el escritor va explorando por medio de la ficción autobiográfica los diferentes aspectos de su identidad: “zapoteca, huabe, español, bantú, filipino y semita”.⁶⁶ Es esta identi-

⁶² Véase Lourdes Rangel, “El hombre de América ha creado una obra de sorprendente belleza: Andrés Henestrosa”, en www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/270900/treslibr.html.

⁶³ Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza*, pág. 16.

⁶⁴ Según comunicación oral con Carlo Antonio Castro, hubo en esa época y más tarde una serie de escritores zapotecos que inauguraron una literatura escrita en zapoteco. El estudio de esta posible “contraliteratura” indígena resultaría sin duda muy interesante, pero, además de no estar a mi alcance, excedería el marco de este trabajo dedicado al cine y la literatura hegemónicos.

⁶⁵ Lo confirman sus violentas declaraciones contra las leyes indígenas que propugna el Ejército Zapatista de Liberación Nacional de Chiapas (prensa mexicana, primavera de 2001).

⁶⁶ Andrés Henestrosa, *Cartas sin sobre* (México: Porrúa, 1996), pág. 6.

dad movediza de mestizo migrante que explica, sin duda, la actitud literaria singular de Henestrosa en el contexto del nacionalismo indigenista.

EL ÉXTASIS COMO INSTRUMENTO COGNOSCITIVO

En un texto de 1942, Luis Cardoza y Aragón evoca el carnaval indígena de Huejotzingo en México.⁶⁷ Nótese que el escritor guatemalteco nunca pretendió hacer literatura indigenista:

Con simpatía, mas sin entusiasmo, veo a quienes se afanan en reivindicar al indio con descriptiva literatura indigenista... No me ha cautivado la literatura indigenista en sí, los temas indígenas como tales, que otra cosa, y bien distinta, es luchar con la pluma o sin ella, por la superación social, política y económica del indio.⁶⁸

La observación de la danza de los indígenas coloca al etnógrafo improvisado en una especie de estado de trance que le permite ver, detrás de los indígenas presentes, a los del pasado. “Les veo bailar hoy en el atrio de la iglesia como entonces bailaron celebrando la lluvia o el maíz, algún rey de leyenda, la luna o las estrellas de su calendario”.⁶⁹ A través de la danza, los indígenas actuales revelan, pues, su identidad con los de la época prehispánica.

Una década antes, Eisenstein, observando la peregrinación indígena al santuario de la Virgen de Guadalupe, también había notado —como ya lo hizo Sahagún en el siglo XVI— “una extraña mezcla de épocas”.⁷⁰ Le parecía, en efecto, que los peregrinos indígenas combinaban el culto de la Virgen católica con el de Tonantzin, la madre de los dioses aztecas.

⁶⁷ Véase Luis Cardoza y Aragón, “Flor y misterio de la danza: el carnaval de Huejotzingo”, escrito de 1942, en Vázquez Valle, editora, *La cultura popular vista por las élites*, págs. 201–208.

⁶⁸ Luis Cardoza y Aragón, *Guatemala, las líneas de su mano* (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), pág. 269.

⁶⁹ Cardoza y Aragón, “Flor y misterio de la danza - El carnaval de Huejotzingo”, en Vázquez Valle, editora, *La cultura popular vista por las élites*, pág. 203.

⁷⁰ Eisenstein, *Mémoires*, I, págs. 180–181.



“Fiesta”, en Eisenstein,
¡Que viva México!

Fuente: Karetnikova, *Mexico
According to Eisenstein*, pág. 112.

En la visión extática de Cardoza y Aragón, esa “mezcla de épocas” se vuelve propiamente vertiginosa. En el carnaval indígena de Huejotzingo, el escritor percibe:

[R]astros de los carnavales de la antigua Grecia y de la antigua Roma y claros, vigorosos ecos del antiguo Anáhuac, mezclados con una crónica de episodios recientes, hasta el swing de los negros de Chicago, de San Luis o de Harlem, que aún se recuerdan, al mismo tiempo, sin saberlo, (¡Oh Johnny... ¡Oh Johnny...) del sueño de lodo de los cocodrilos y la crucecita sobre la frente, en el miércoles definitivo.⁷¹

Esta superposición típicamente cubista de épocas y lugares distintos anticipa el “viaje a la semilla” que realizará, pocos años más tarde, Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*.⁷² Para Cardoza y Aragón, el éxtasis parece ser el instrumento por excelencia para acercarse o compenetrarse con la cultura indígena. No es la observación fría la que permite comprender la esencia de una danza indígena. Nos dice: “La cámara registra, en color, dinámica y sonido; pero su exactitud no puede desentrañar lo que se me antoja su verdad”; y agrega: “Juzgando este espectáculo con nuestros ojos occidentales, con nuestra mirada de blancos, nada comprendemos”. Luego expresa: “Tenemos que colocarnos dentro de ellos [los indígenas], en donde ellos están sin saberlo”.⁷³ Estamos lejos, en un texto como éste, de la lógica del indigenismo oficial y de su postulado de redimir a los indígenas integrándolos a la sociedad nacional. En

⁷¹ Cardoza y Aragón, “Flor y misterio de la danza”, pág. 208.

⁷² Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (Barcelona: Barral Editores, 1972 [1949]).

⁷³ Cardoza y Aragón, “Flor y misterio de la danza”, págs. 203–204.

este texto no se afirma la necesidad de obligar a los indígenas a asimilarse a la cultura occidental, sino la de que el “nosotros”, los criollos, se despoje de su barniz de occidental para unirse, en un éxtasis casi místico, con los indígenas. Gracias a dicho éxtasis se logra captar la profunda solidaridad que existe, a raíz de su común origen “divino”, entre todos los seres del cosmos, desde los hombres hasta las piedras y pasando por las plantas:

Los cristales, los heliotropos, las piedras que pulen los ríos, las rosas y los alvéolos del panal, los caracoles con sus espirales perfectas, la resurrección metódica de las estaciones, no son sino la pitagórica armonía condensada acaso sobre la cal viva del cráneo de los hombres, delirios de mil elementos que bullen y fermentan en la entraña de la tierra y en el secreto de la sangre.⁷⁴

Al asomarse, en la segunda mitad de los años 1930, al universo y a las danzas de los tarahumaras, Antonin Artaud, amigo de Cardoza y Aragón, había percibido al parecer algo semejante:

Aunque, en un principio, estas danzas imitan el movimiento de la naturaleza exterior: el viento, los árboles, un hormiguero, un río agitado, ellas adquieren entre los tarahumara un sentido altamente cosmogónico, y tuve la impresión de presenciar y de contemplar la agitación de hormigas planetarias al compás de una música celeste.⁷⁵

RETORNO A “LA REALIDAD”

Contrariamente a la mayoría de los intelectuales “progresistas” de su momento y lugar, Cardoza y Aragón se mostró siempre reticente ante el nacionalismo criollo mexicano o guatemalteco. En un país como Guatemala, el supuesto “carácter nacional” no era, a sus ojos, sino una marca, un estigma del colonialismo. Escribió en 1955: “Hoy somos un pueblo semifudal y semicolonial con inícuas disparidades económicas, con cierta psicología particular debida al prolongadísimo crepúsculo colonial que nos penumbra todavía... La mezcla de opresión colonial y tiranía mestiza ha sido rasgo peculiar hasta crear idiosincrasia colectiva.”⁷⁶

⁷⁴ Cardoza y Aragón, “Flor y misterio de la danza”, pág. 205.

⁷⁵ Antonin Artaud, “Le rite des rois de l’Atlantide”, en *Les Tarahumaras* (Paris: Gallimard, 1971), págs. 83–84. Este texto se publicó el 9 de noviembre de 1936 en *El Nacional* bajo el título de “El rito de los reyes de la Atlántida”. Luis Cardoza y Aragón lo reeditó en Antonin Artaud, *México* (México: UNAM, 1962).

⁷⁶ Cardoza y Aragón, *Guatemala, las líneas de su mano*, pág. 267.

Mediz Bolio, más de diez años después de *La noche de los mayas* y unos treinta después de *La tierra del faisán y del venado*, pronuncia lo que parece un violento requisitorio contra el nacionalismo indigenista. El famoso discurso sobre la incorporación del indígena a la civilización, dijo en substancia hacia 1950 en un artículo periodístico, no es sino la repetición del de los conquistadores militares o espirituales que pugnaban por transformar a los indígenas en “siervos y vasallos aprovechables”. Lejos de ser exóticos por definición, “los indios, en masa, son ‘indios’ porque son los más pobres”. En cuanto a los beneficios que aportará la integración de los indígenas a la civilización, ¿qué es lo que se puede esperar, se pregunta Mediz Bolio, de “esta civilización de injusticia, de miedo, de odio, de matanzas, de mentiras, de degradación del alma, de enfermedad del cuerpo, de despojo de los bienes materiales, de desprecio a los bienes del espíritu, de locura y de desintegración de la especie humana?”.⁷⁷ Con estas declaraciones, el escritor yucateco desmisticifica radicalmente el supuesto “misterio indígena” que él mismo había contribuido a construir. Lo que tienen en común los pronunciamientos de Cardoza y Aragón y Mediz Bolio es la crítica del nacionalismo criollo, última manifestación de la arrogancia de los conquistadores, y una explicación sociohistórica de la “otredad” indígena: los indígenas lo son no por esencia, sino por su marginación, según Cardoza y Aragón, o su pobreza, de acuerdo a Mediz Bolio.

Esta toma de conciencia compartida por los dos intelectuales sin duda debe mucho a las rupturas políticas que se produjeron en el área mesoamericana, en particular la radicalización de la Revolución mexicana durante el sexenio de Cárdenas de 1934–1940 y la Revolución guatemalteca de 1944–1954, y en el mundo con el inicio del movimiento mundial de descolonización. Ahora bien, ¿en qué medida anuncia su “aterrizaje” el comienzo del fin de la larga “noche de los mayas” y de los demás indígenas mesoamericanos en las pantallas reales o virtuales de la cultura hegemónica en la región? Para empezar, podemos constatar que, en *La patria del criollo*, Severo Martínez Peláez formuló un discurso análogo con mayor rigor y un trabajo exhaustivo sobre la historia socioeconómica de la colonia en Guatemala. En él, Martínez Peláez concluye: “el indio fue un resultado histórico de la opresión colonial: la opresión hizo al indio.”⁷⁸

En las últimas décadas, la historia y la antropología de las sociedades y las culturas mesoamericanas han dado, sin duda alguna, un salto cualitativo y cuantitativo impresionante. En el trabajo cinematográfico, una película do-

⁷⁷ Antonio Mediz Bolio, “Meditación en el día del indio”, en Mediz Bolio, *A la sombra de mi ceiba*, págs. 173–176.

⁷⁸ Severo Martínez Peláez, *La patria del criollo*, 13ª edición (México: Ediciones en Marcha, 1994 [1970]), pág. 594.

cumental como *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* de Paul Leduc,⁷⁹ amén de muchas otras producciones independientes, termina revelando la falsedad del cine indigenista de las décadas de 1930 y 1940. A la literatura indigenista “onírica” o de denuncia ha sucedido, entre otros, la “etnografía testimonial”; los trabajos de Ricardo Pozas, Fernando Horcasitas y otros han contribuido a volver más “audible” un discurso indígena antaño ocultado.⁸⁰ Carlo Antonio Castro y Jesús Morales Bermúdez han venido demostrando las potencialidades de un acercamiento “poético” a los indígenas.⁸¹ Más recientemente, en los medios de comunicación masiva, los testimonios de Rigoberta Menchú y los comunicados del subcomandante Marcos, ambos portavoces de ciertos sectores indígenas mesoamericanos, han alcanzado una audiencia mundial. A través de éstas y otras prácticas análogas, la imagen de los indígenas mesoamericanos en la literatura, el cine y los medios hegemónicos en general se ha venido diversificando, desmitificando, matizando y concretando en una medida todavía inimaginable hace 50 años. En cuanto a los “hombres verdaderos” anónimos, cabe admitir que hasta hace poco, su “voz” plural, aunque no su imagen, siguió en buena medida como “fuera de cuadro”. Una serie de iniciativas editoriales, como los *Cuentos y relatos indígenas* (1989)⁸² y otras publicaciones en lenguas indígenas o en español, están permitiendo ahora escucharla en cierta medida. Puede ser que con las actuales movilizaciones indígenas, la cuestión de la representación de los indígenas mesoamericanos esté empezando a plantearse de otra manera: es su *autorepresentación* la que parece estar hoy al orden del día.

⁷⁹ Paul Leduc, *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (México y Montreal: Cine Difusión y Office Nationale du Film, 1976).

⁸⁰ Véanse Ricardo Pozas, “Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil”, en *Acta Antropológica* 3: 3 (México, 1948), págs. 263–371; y Fernando Horcasitas, editor, *De Porfirio Díaz a Zapata. Memoria náhuatl de Milpa Alta* (México: UNAM, 1968).

⁸¹ Véanse Carlo Antonio Castro, *Los hombres verdaderos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959); y las obras de Jesús Morales Bermúdez, *On o ì'ian. Antigua palabra. Narrativa indígena chol* (Azcapotzalco: UAM, 1984); y *Memorial del tiempo o Via de las conversaciones* (México: Instituto de Bellas Artes-Ed. Katún, 1986).

⁸² Marcos Encino Gómez, Enrique Pérez López, Antonio Gómez Gómez *et al.*, *Cuentos y relatos indígenas* (México: Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y del Estado de Chiapas (CIHMECH), UNAM, 1989 ss.).

APÉNDICE

La noche de los mayas

(México: FAMA, Francisco de P. Cabrera, 1939).

Productor adjunto: Mauricio de la Serna.

Dirección: Chano Urueta; *asistente:* Miguel M. Delgado.

Argumento: Antonio Mediz Bolio; *adaptación:* Chano Urueta, *con la colaboración de* Alfredo B. Crevenna y Archibaldo Burns; *diálogos:* Antonio Mediz Bolio.

Música: Silvestre Revueltas; *melodías mayas:* Cornelio Cárdenas Samada.

Sonido: B. J. Kroeger.

Vestuario maya: María Urbina.

Edición: Emilio Gómez Muriel.

Intérpretes: Arturo de Córdova (Uz), Stella Inda (Lol), Isabela Corona (Zev), Luis Aldás (Miguel), Miguel Ángel Ferriz (Yum Balam), Rodolfo Landa (Taz), Daniel “Chino” Herrera (Apolonio), Rosita Gasque (Pil), Max Langler (H-Men, hombre sabio), Jacoba Herrera (Nuc, anciana), Ch. Sánchez (Chumín).

Filmada a partir del 17 de febrero de 1939 en escenarios naturales de Yucatán y en los estudios CLASA.

¡Que viva México!

(1930–1932).

Producción: Upton Sinclair.

Dirección: S. M. Eisenstein; *asistente:* Grigori Alexandrov.

Argumento: S. M. Eisenstein.

Fotografía: Edouard Tissé.

Intérpretes: Isabel Villaseñor (María), Martín Hernández (Sebastián), Félix Balderas (hermano de Sebastián), David Liceaga (torero) y un gran número de actores anónimos.

Filmada en Yucatán, Tehuantepec, Taxco, los llanos de Apam (hacienda Tetlapayac), la ciudad de México y otros lugares. Por una serie de dificultades con el productor, un escritor socialista norteamericano que nunca alcanzó a comprender cabalmente el proyecto del cineasta soviético, Eisenstein no pudo terminar la filmación de su película ni editar el material existente. Sin que pudiera intervenir el cineasta, varias ediciones, en particular *Thunder over México* (por Don Hayes y Howard Aices, 1933) y *Time in the Sun* (por Mary Seton, 1939), aparecieron a lo largo de los años. La versión actualmente más difundida es la que editó, en 1979 (URSS, Mosfilm), Grigori Alexandrov, asistente de Eisenstein en México. Los documentos reunidos por Harry M. Geduld y Ronald Gottesmann en *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of ¡Que viva México!* (London: Thames and Hudson, 1970) permiten hacerse una idea de la increíble historia de esta película.

Redes

(México 1934).

Producción: Secretaría de Educación Pública.

Dirección: Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel.

Argumento: Agustín Velázquez Chávez y Paul Strand; *adaptación:* Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann y Henkwar Rodakiewicz.

Fotografía: Paul Strand.

Música: Silvestre Revueltas.

Sonido: Roberto y Joselito Rodríguez.

Edición: Emilio Gómez Muriel (y Gunther von Fritsch).

Intérpretes: Silvio Hernández (Miro), David Valle González (el acaparador), Rafael Hinojosa (candidato), Antonio Lara ("El Zurdo"), Miguel Figueroa y pescadores nativos.

Filmada en escenarios naturales del estado de Veracruz, como Alvarado, Tlacotalpan y la ribera de Papaloapan, del 9 de abril a octubre de 1934. Se estrenó el 16 de julio de 1936. Véase García Riera, *Historia documental*, I, págs. 127–128.

Janitzio

(México 1934).

Producción: Crisóforo Peralta, Jr.

Dirección: Carlos Navarro.

Argumento: Luis Márquez; *adaptación:* Roberto O'Quigley.

Fotografía: Lauron "Jack" Draper.

Música: Francisco Domínguez.

Sonido: José B. Carles.

Escenografía: José Rodríguez Granada.

Intérpretes: Emilio Fernández (Zirahuén), María Tersa Orozco (Eréndira), Gilberto González (Manuel Moreno), Felipe de Flores (Luis), Max Langler (don Pablo), Adela Valdés (Tacha).

Filmada en quince días a partir del 25 de noviembre de 1934 en escenarios naturales. Se estrenó el 28 de septiembre de 1935. Véase Emilio García Riera, *Historia documental*, I, pág. 153.

El indio

(México 1938).

Producción: Nuestro México.

Dirección: Armando Vargas de la Maza.

Argumento: sobre la novela homónima de Gregorio López y Fuentes; *adaptación:* Celestino Gorostiza y Armando de la Maza.

Fotografía: Jack Draper.

Música: Silvestre Revueltas.

Sonido: Joselito Rodríguez.
Escenografía: Jorge Fernández.
Edición: Emilio Gómez Muriel.
Intérpretes: Consuelo Frank, Pedro Armendáriz, Eduardo Vivas, Gloria Morel y Carlos López Chaflán, entre otros.

La india bonita

(México 1938).

Producción: Adolfo Fernández Bustamante y Antonio Helú.

Dirección: Antonio Helú.

Argumento: Adolfo Fernández Bustamante; *adaptación y diálogos:* Antonio Helú.

Fotografía: Ross Fisher.

Música: Federico Ruiz.

Sonido: Rafael Ruiz Esparza.

Escenografía: José Rodríguez Granada.

Edición: Antonio Helú y José Marino.

Intérpretes: Anita Campillo, Emilio Tuero, Julián Soler, María Luisa Zea y Eusebio Pirrín “Don Catarino”, entre otros.

Rosa de Xochimilco

(México 1938).

Producción: Alejandro Seyffert.

Dirección: Carlos Véjar.

Argumento: José Antonio Loera.

Fotografía: Ross Fisher.

Música: Max Urban.

Sonido: Eduardo Fernández.

Escenografía: Mariano Rodríguez Granada.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: María Luisa Zea, Víctor Manuel Mendoza, Alicia Ortiz, Gilberto González, niño Ernesto Velázquez y José Torvay.

María Candelaria

(México 1943).

Producción: Films Mundiales y Agustín J. Fink.

Dirección: Emilio Fernández; *asistente:* Jaime L. Contreras; *anotadora:* Matilde Landeta.

Argumento: Emilio Fernández; *adaptación:* Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Gabriel Figueroa; *operador de cámara:* Domingo Carrillo.

Música: Francisco Domínguez.

Escenografía: Jorge Fernández; *vestuario:* Armando Valdés Peza.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: Dolores del Río (María Candelaria), Pedro Armendáriz (Lorenzo Rafael), Alberto Galán (pintor), Margarita Cortés (Lupe), Miguel Inclán (don Damián), Beatriz Ramos (periodista), Rafael Icardo (cura), Arturo Soto Rangel (doctor), Julio Ahuet (José Alonso), Lupe del Castillo (huesera), Lupe Inclán (chismosa), entre otros.

Filmada a partir del 15 de agosto de 1943 en los estudios CLASA. Se estrenó el 20 de enero de 1944. Véase Emilio García Riera, *Historia documental*, III, págs. 65–66.

***Tabú* [Tabu]**

(Estados Unidos 1931).

Producción: Friedrich Wilhelm Murnau y Robert Flaherty.

Distribución: Paramount.

Dirección: Friedrich Wilhelm Murnau.

Argumento: Robert Flaherty y Friedrich Wilhelm Murnau.

Fotografía: Floyd Crosby y Robert Flaherty.

Música: Hugo Riesenfeld.

Intérpretes: Anna Chevalier, Matahi, Hitu, Jean, Jules, Kong Ha y otros actores no profesionales de Bora-Bora y Tahití.

Nanook of the North

(Estados Unidos 1922).

Producción: Revillon, Pathé.

Dirección: Robert Flaherty.

Argumento: Robert Flaherty.

Fotografía: Robert Flaherty.

Edición: Robert Flaherty.

Intérpretes: actores *inuit* no profesionales.

Filmada en 1920–1921 en Port Huron, Hudson Bay y estrenada el 11 de junio de 1922 en el cine Capitol de Nueva York.

Cabiria

(Italia 1914).

Producción: Itala.

Dirección: Giovanni Pastrone y Gabriele d'Annunzio.

Argumento: Gabriele d'Annunzio, Titus Livus y Giovanni Pastrone.

Fotografía: Segundo de Chomon y otros.

Intérpretes: Italia Almirante-Manzini, Lidia Quaranta, Catena, Umberto Mozzato, Luigi Chellini, Bartolomeo Pagano y otros.

Película monumental sobre las guerras púnicas, en la cual aparece el famoso personaje del esclavo “Maciste”.

Etnocidio: notas sobre el Mezquital

(México / Canadá 1976).

Producción: Cine Difusión (México) y Office Nationale du Film (Canadá).

Dirección: Paul Leduc.

Argumento: Paul Leduc y Roger Bartra.

Fotografía: Georges Dufaux.

Sonido: Serge Beauchemin.

Edición: Raúl Castañeda.

Intérpretes: actores otomíes no profesionales.

***La línea general* [Generalnaia linia / Staroie i novoie]**

(URSS 1929).

Producción: Sovkino.

Dirección: Serguei Mihailovich Eisenstein y Grigori Alexandrov.

Argumento: Serguei Mihailovich Eisenstein y Grigori Alexandrov.

Fotografía: Édouard Tissé.