



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

LA GRANDEZA QUE HA DE RENACER. EL VALOR DE LOS VESTIGIOS  
PRECOLOMBINOS EN *SALÓN MÉXICO* Y *DESEADA*.

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
MARIANA HERNÁNDEZ BLANCA

TUTOR PRINCIPAL  
FLORENCIA SCANDAR  
Instituto de Investigaciones Estéticas

TUTORES  
LAURA GONZÁLEZ FLORES  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
RENATO GONZÁLEZ MELLO  
Instituto de Investigaciones Estéticas

CIUDAD DE MEXICO, OCTUBRE 2021.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Escribir el presente ensayo ha sido un acto de redención que no hubiese sido posible sin la aceptación de mi proyecto de investigación por el Posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, con el cual me encuentro agradecida. Reconozco también la gran importancia que tuvieron para este proyecto los espacios para interactuar en los que la discusión y el pensamiento crítico siempre fueron impulsados. Asimismo, agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca que me permitió realizar esta investigación. Por otra parte, también quisiera agradecer el apoyo de Duani Castelló del Acervo de Fundación Televisa, quien amablemente me ayudó a en la investigación fotográfica para enriquecer mi trabajo, al Dr. Alejandro Pelayo, a Liliana Y. Santana Oseguera y al equipo de la Cineteca Nacional por sus aportaciones, discusiones y por el amable apoyo para mi investigación. También agradezco a la Universidad Iberoamericana, a la Dra. María Luisa Aspe, al Dr. Alfonso Mendiola y al Mtro. Ilán Semo por su eterna disposición para ayudarme en mi crecimiento profesional y personal. Asimismo, agradezco al Dr. Arturo Pascual, quien amablemente platicó conmigo y ayudó en el proceso de plantear mi proyecto de investigación.

Agradezco a mi comité tutorial por cada uno de sus valiosos comentarios y aportaciones. Laura González Flores: gracias por cada mensaje, por acompañarme en mis procesos personales, físicos y académicos. Por compartir tu conocimiento de manera cariñosa y desinteresada. Renato González Mello: gracias por todas las recomendaciones, la valiosa información que compartiste conmigo, la buena disposición para leer y por cada aportación en el proceso de investigación. Florencia Scandar: La vida tiene formas muy raras, a veces dolorosas; sin embargo, agradezco infinitamente que hayas sido tú quien me haya rescatado en el camino. Gracias por la dedicación, por el cariño, por la disposición, por la enseñanza y por la paciencia. Ana G. Díaz Álvarez † gracias por haber creído en mí, en mi proyecto y

por haberme brindado una de las más valiosas enseñanzas: el dolor siempre se puede transformar y con él podemos crear grandes cosas. Espero que cada palabra que aquí se lea pueda honrar tu memoria.

En el ámbito personal, agradezco en primer lugar a mis papás, quienes nunca me han dejado caer y siempre han creído en mí. Sin ellos no hubiera logrado ni la primera cuartilla que aquí presento. Gracias a Mauricio y a Priscilla, quienes me han enseñado que el amor y el apoyo trascienden fronteras y que siempre es posible reconstruirse estando en el lugar adecuado. Berenice, Guiebeu, Ruth y Raúl: gracias por cada día y cada noche, por estar, por escuchar, por los desacuerdos y acuerdos que nos han permitido seguir vivas (y juntas). Clau: por todos estos años, por no dejarnos. Andrés y Sebastián: gracias por todas las conversaciones, por las enseñanzas y por sostenerme. Paula: me salvaste mientras me estaba ahogando y me recordaste por qué empecé este camino. Alix y Matilda: no tengo palabras para agradecer y describir lo que logramos juntas, que la hoguera siga ardiendo por muchos años más. Franciny: por nuestra resonancia que cada día nos acerca más. Eduardo y Melissa: gracias por cada clase, cada discusión, cada momento de risas e indignación y por la eterna disposición para construir nuevos caminos, su compañía es invaluable. María Inés y Miguel: la distancia no borra nuestros lazos, gracias por el eterno apoyo. Octavio Juárez: gracias por toda la información que ayudó al desarrollo de este texto y por los buenos y cálidos momentos. Dahlia, Chimpa, Phillipe, Abraham: agradezco las aportaciones en mi vida personal y académica, por recordarme que están quienes quieren estar. Ernesto Méndez: por todas tus recomendaciones y por todas las tardes de cafés en las que discutimos sobre la pertinencia del presente trabajo. A mis compañeros de Estudios sobre cine y de la ENAC, con quienes se logró construir espacios de discusión y de quienes sigo aprendiendo mucho. Pedro F. Sánchez Nava: tu apoyo y confianza me han llevado hasta donde estoy. Asimismo, agradezco a mis compañeros del INAH por todo lo que me enseñaron. Tania y Poncho de la Cineteca, por siempre abrirme las puertas y por su eterno apoyo en mis investigaciones. Armando: por haber respaldado cada una de mis ideas. A la

montaña, a Octavio y a los caminos en los que cada tropiezo, cada momento de dolor y cada lesión solamente son parte de llegar a la cima. Agradezco a todas las personas que se tomaron el tiempo de leerme, de escucharme, de ayudarme y de acompañarme en todo el proceso, su presencia fue indispensable.

## ÍNDICE

Introducción .....	5
1. Los vestigios y el cine .....	8
2. El cine de aquellos años .....	9
3. Las configuraciones .....	12
3.1 Salón México y el Salón de los Monolitos .....	14
3.2 Deseada y la profecía del pasado .....	24
4. Los valores en los vestigios .....	31
5. Las capas de los filmes .....	37
Conclusiones .....	46

## RESUMEN

Este ensayo aborda cómo los diversos significados de los vestigios de las culturas precortesianas del territorio mexicano se componen en dos casos de la época de oro del cine mexicano: *Salón México* (Fernández, 1948) y *Deseada* (Gavaldón, 1951). En estas películas aparecen dos de los grandes referentes de la arqueología mexicana: en *Salón México*, el Museo Nacional y algunas de sus piezas más emblemáticas; mientras que, en *Deseada*, el sitio arqueológico de Chichén Itzá funciona como escenario en el que se desarrolla el argumento de la película. Se analizará cómo es que las piezas y el sitio se expresan y configuran a través del lenguaje cinematográfico en dos películas en las que el argumento central no gira alrededor del pasado precolombino.

### Introducción

La terminología de la que se ha valido la práctica y la investigación arqueológica ha generado un registro únicamente accesible para público especializado. Las esculturas y elementos extraídos del suelo mexicano y los llamados “sitios arqueológicos” han resultado ser una pieza indispensable en el rompecabezas de un pasado del que muchos trozos se han extraviado o han quedado sepultados bajo tierra. El pasado prehispánico mexicano, significado a partir de sus reminiscencias estudiadas desde la práctica de la arqueología, ha sido explicado a partir de lo que se ha podido rescatar y estudiar (año de producción, cultura, estilo, materiales, etc.). Sin embargo, también estos vestigios fueron dotados de una serie de valores políticos y culturales, de tal manera que cobraron un sentido simultáneo al otorgado por las investigaciones, de tal modo que las imágenes construidas en el cine de 1940 ya contaban con un bagaje de significados. Así, se intenta entender cómo es que se construyen diversas lecturas sobre el pasado encarnado en las piezas y sitios arqueológicos, poniendo a interactuar los valores otorgados por

la disciplina arqueológica frente al lenguaje cinematográfico. La pertinencia del presente estudio radica en evidenciar la multiplicidad de significados de una pieza arqueológica, pues su importancia reside en el valor que cobran los objetos en el tiempo en el que son observados y experimentados.

Las imágenes de los vestigios del México prehispánico se han caracterizado por la captura de piezas o de los sitios arqueológicos, posibilitando la comprensión del pasado prehispánico en el presente inmediato. Asimismo, existe una permanente actualización del valor de los restos de las antiguas culturas, la cual complementa a las imágenes que se producen sobre el pasado. La evolución tecnológica en los soportes trajo cambios técnicos que tuvieron impacto en las representaciones, pero también imperó una continuidad en la manera de representar a los vestigios. Particularmente, el cine permitió que los sitios y las piezas fueran presentadas como ficciones en las que los significados cobran sentido en escenas cotidianas. Por otra parte, las investigaciones en torno al pasado precolombino también se vieron reflejadas, tras un proceso de experimentación y apropiación de estos vestigios en el presente desde la *forma filmica* y el *estilo cinematográfico*,<sup>1</sup> dejando en otro plano el quehacer de la arqueología y anteponiendo los valores nacionales y modernos.

---

<sup>1</sup> Se retomará la *forma filmica* a partir de David Bordwell y Kristin Thompson, quienes lo explican como el “sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme”. David Bordwell y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 1995), 42. Así, se hace una revisión cómo el sistema formal se compone de expectativas, convenciones, afectos y significados que pueden encontrarse a través de un sistema narrativo.



## 1. Los vestigios y el cine

Pocos años antes de que finalizara la Revolución Mexicana, Manuel Gamio trabajaba activamente en el mundo antropológico mexicano encabezando un ambicioso proyecto en el Valle de Teotihuacan.<sup>2</sup> Dentro de sus propuestas, Gamio incluyó el uso de la cámara cinematográfica “a) como auxiliar en las excavaciones, b) para preservar el folklore, c) para estudiar costumbres, d) para educar a la población del Valle de Teotihuacan, e) para dar a conocer en México y en el mundo su obra [...], f) para construir la historia prehispánica nacionalista.”<sup>3</sup> Si bien las aportaciones de Gamio se vieron golpeadas por su exilio político, el uso de la cámara en el registro de los vestigios había cobrado un nuevo sentido de construcción de nacionalismo.

Aurelio de los Reyes comenta que “La gran masa analfabeta de la sociedad mexicana del primer tercio del siglo y los afanes redentoristas de la revolución, contribuyeron a que el estado empleara al cine para educar mediante la producción de películas o la adquisición de éstas por compra o donación para proyectarlas en plazuelas, escuelas, cuarteles, bibliotecas, centros de reunión de obreros de la Ciudad de México o del interior del país”.<sup>4</sup> Dicha situación fue aprovechada, pues los restos arqueológicos ya contaban con un sentido histórico-nacionalista. Así, el discurso y la imagen en movimiento comenzaban a conjugarse desde las distintas formas narrativas que son posibles con la cámara cinematográfica. En lo que respecta al nacionalismo, el cine se aprovechó de “una red de puntos de referencia a los que acuden muchos mexicanos [...] para explicar la identidad nacional. Es el abrevadero común en el que se sacia la sed de identidad, es el lugar de donde provienen los mitos que no

---

<sup>2</sup> Sobre las intenciones y logros del proyecto del Valle de Teotihuacan de Gamio se recomienda consultar: Manuel Gamio. *La población del Valle de Teotihuacan*, reed. Talleres Gráficos de la Nación (México: Instituto Nacional Indigenista, 1979).

<sup>3</sup> Aurelio de los Reyes. *Manuel Gamio y el cine*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991), 10.

<sup>4</sup> Aurelio de los Reyes, *Manuel Gamio y el cine*, 34.

sólo le dan *unidad* a la nación, sino que la hacen diferente a cualquier otra.”<sup>5</sup>

El paso de los años llevó a que la cámara cinematográfica encontrara caminos fértiles en la ficción y la arqueología comenzó también a presentarse en dicha narrativa. Esto se llevó a cabo a través de la elección de espacios emblemáticos de la exploración arqueológica del siglo XIX que ya contaban con una relación establecida con la modernidad, como Chichén Itzá o el Museo Nacional. Este asentamiento arqueológico apareció en producciones cinematográficas, documentales, pero fue con el emblemático caso de *¡Qué viva México!* (Eisenstein, 1932) o en la película *La noche de los mayas* de (Urueta, 1939) que comenzó su aparición como locación de distintas historias de ficción. Para finales de la década de 1930, también podemos apreciar al museo en una ficción que relata la historia de un par de reporteros que buscan encontrar solución a la misteriosa desaparición sistemática de mujeres en *El signo de la muerte* (1939), película de Chano Urueta con Cantinflas, Medel y Carlos Orellana en los protagónicos. En ella, el Museo Nacional aparece como una suerte de justificación visual y simbólica de los acontecimientos.

## 2. El cine de aquellos años

Maricruz Castro Ricalde e Irwin Mckee ubican la llamada época de oro del cine mexicano entre 1936 y 1956, periodo en el “que la industria cinematográfica de México se convirtió en una de las más productivas en el mundo, ejercitando la influencia decisiva en las construcciones de la cultura nacional y la identidad en México.”<sup>6</sup> Esto último se llevó a cabo a través de, por un lado, diversos géneros, como

---

<sup>5</sup> Roger Bartra. *La jaula de la melancolía. Metamorfosis del mexicano* (México: Penguin Random House, 2015), 16.

<sup>6</sup> Robert McKee, Maricruz Castro, Mónica Szurmuk, Inmaculada Gordillo Alvarez y Dubravka Suznjevic. *Global Mexican Cinema: It's Golden Age. "El Cine Mexicano se Impone"*. Cultural Histories of Cinema(Londres: British Film Institute, Palgrave Macmillan,2013), 2. La traducción es de la autora de este ensayo.

tragedias o comedias; por otro, valiéndose de una serie de directores y creadores, entre los que podemos mencionar a Julio Bracho, Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, Ismael Rodríguez, Gabriel Figueroa, Alex Phillips o Gunter Gerzo; y, por último, gracias a un sistema de estrellas en el que destacaron personajes como: Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendáriz, Pedro Infante, Jorge Negrete, entre otros. La combinación de elementos resultó en historias que se desarrollaron en paisajes rurales y urbanos para dar vida a los valores nacionales que se establecieron en los años anteriores.

Con la carga de significados nacionalistas, estereotipos y convenciones en el cine, el uso de los vestigios arqueológicos también funcionó como elemento de identidad nacional, pues ya contaban con sus propios valores establecidos en el imaginario colectivo. Cabe mencionar que “a pesar de que la nación se constituyó como un principio político, en su proceso de identificación figura una estructura piramidal que va descendiendo desde las estructuras políticas más altas (clase dominante) hasta llegar al común de la gente, esfera donde el sentimiento nacionalista se disuelve en la cotidianeidad y está representado por valores éticos y morales que influyen en el comportamiento social y lo determinan”.<sup>7</sup> En el presente texto se revisará desde el lenguaje filmico el uso y función de las piezas escultóricas, o monolitos, que se hallaban en el Museo Nacional, mismo que se presenta en la película *Salón México* (Fernández, 1948). Por otro lado, se hará un análisis sobre la manera en la que se utiliza la ahora Zona de Monumentos Arqueológicos de Chichén Itzá en *Deseada* (Gavaldón, 1951). En ambos casos, se presentan los vestigios del mundo precolombino que, sin tener ningún tipo de relación con los argumentos, desarrollan momentos metafóricos en los contextos de ficción en los que estos se encuentran, generando entre los personajes y los vestigios una relación cotidiana. Se analizará a través

---

<sup>7</sup> Mónica Chávez González, “Antonio Caso y los paradigmas de la nación mexicana”, en *Cuicuilco Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia: Las disciplinas históricas y antropológicas: vertientes y estudios e caso*, No. 30, Vol. 1 (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia), 2.

del lenguaje y la forma cinematográfica<sup>8</sup> cómo se van construyendo los valores en torno, por un lado, a las esculturas que se hallaban dentro del Museo Nacional y, por otro, al sitio arqueológico de Chichén Itzá. Las esculturas y el sitio arqueológico se convierten en agentes activos dentro de las secuencias en las que aparecen.

Siguiendo los trazos de las imágenes en pantalla, podemos encontrar que éstas se constituyen por sistemas, entendiendo como tales “cualquier grupo de elementos dependientes ente sí y afectados unos por otros.”<sup>9</sup> Es decir, estas formas son producto de una diversa cantidad de variables que están interactuando entre lo que ocurre entre un plano y otro, o dentro de una secuencia. La presencia de esculturas o sitios arqueológicos del México prehispánico en una producción cinematográfica se acompaña de una serie de valores que se construyeron a lo largo del siglo XIX y XX, principalmente nacionalistas, en el transcurso y desarrollo de la modernidad. Asimismo, los propios avatares que circundan a la producción cinematográfica también influyen para generar maneras particulares de abordar estos vestigios.

Antes de que se filmaran *Salón México* y *Deseada* tuvo que suceder una serie de eventos encadenados para que el conocimiento en torno al pasado precortesiano lograra abstraerse en imágenes y así se pudiesen presentar bajo contextos en los que no tienen que explicarse. Sobre esto, vale la pena retomar lo que Pierre Bordieu reconoce como *habitus*, concepto que representa un “sistema de esquemas adquiridos que funcionan en estado práctico como categorías de percepción y de apreciación como

---

<sup>8</sup> David Bordwell y Kristin Thompson, describen al sistema estilístico, como otra variedad de la forma filmica, como “el uso distintivo y significativo de las técnicas”, denominándolo también como estilo cinematográfico. David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, 144.

<sup>9</sup> David Bordwell y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*, trad. Yolanda Frontal Rueda (Barcelona: Paidós, 1995), 42.

principios de clasificación al mismo tiempo que como principios organizadores de la acción”.<sup>10</sup> Para las imágenes de los vestigios, dicho concepto se entiende como un método que otorga ciertos valores a lo que se observa. Lo que podemos encontrar en los dos casos presentados es que ambos se valieron de una selección de piezas y lugares emblemáticos, que se encuentran cargados de múltiples significados en torno a lo nacional y la modernidad, perpetuándose con la repetición de las imágenes. En relación con ello, Julia Tuñón comenta que “el término [*habitus*] se refiere a una serie de esquemas mentales con sentido lógico y axiológico, teórico y práctico que se depositan en las mentalidades”.<sup>11</sup> De ello, entenderemos que existe un *habitus* que atraviesa las imágenes, en sus distintos soportes y particularmente en el cine. Es decir, los objetos que se capturan y se llevan a la pantalla están dotados de significados, de valores, de historias que se manifiestan, revaloran y se fortalecen a través de la repetición.

### 3. Las configuraciones

La década de 1940 trajo consigo importantes cambios en la vida cotidiana del país. Para 1946 existían ya 18 000 km de autopistas,<sup>12</sup> factor que permitió una explosión de la migración interna del país y estos movimientos también se reflejaron en el cine. La industria cinematográfica que resultó en un gran negocio para muchos por aquellos años, buscaba entretener al público y generar más ganancias, mientras que también, “un grupo de intelectuales [...] consideran a la pantalla como un medio de gran influencia

---

<sup>10</sup> Pierre Bordieu, *Cosas dichas*, 2ª reimpr. (Barcelona: Editorial Gedisa), 26.

<sup>11</sup> Julia Tuñón. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la reconstrucción de una imagen, 1939-1952* (México: El Colegio de México, IMCINE, 1998), 27.

<sup>12</sup> Soledad Loaeza. “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968” en *Nueva Historia General de México* (México, D.F.: El Colegio de México, 2010), 675.

social.”<sup>13</sup> En cuanto a los géneros cinematográficos, Emilio García Riera hace hincapié en el crecimiento del sector industrial durante el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), pues en él “una gran población rural se desplazó a las ciudades, sobre todo al Distrito Federal. Al mismo tiempo en que crecía por ello el número de obreros, se formaba una nueva y masiva clase media urbana”.<sup>14</sup> El cine, dentro de este contexto, hizo eco de los distintos conflictos que se desarrollaban en la ciudad, dejando atrás el panorama rural que imperó desde la segunda mitad de la década de 1930 con películas como *¡Allá en el Rancho Grande!* (1936) de Fernando de Fuentes o en *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941) de Joselito Rodríguez. La fórmula del melodrama rural que había resultado tan exitosa en los años anteriores, con la repetición constante de espacios, provocó hartazgo por un lado, mientras que por otro, muchas personas se sentían poco identificadas con el género. La migración a las ciudades y el ajetreo propio de la modernidad reclamó nuevos escenarios, visiones con los que se identificaran los espectadores. Las historias de la vida citadina funcionaron para “trazar el perfil de la nacionalidad cohesionadora; indispensable, asimismo, para poner orden en una sociedad convulsionada por la veloz llegada de la modernidad y sacudida por las contradicciones de la nueva vida industrial.”<sup>15</sup>

Los lugares concurridos en las películas dejaron de ser las haciendas y los sembradíos (aunque los directores trabajarían esos temas nuevamente en otras películas) y comenzaron a idear nuevas fórmulas para entender y enmarcar al país. Ahora lo nacional, lo mexicano, se encontraba también en las ciudades, en el cabaret, en la música, en los estratos económicos bajos y altos, ya que los realizadores de aquellos años se encargaron de que se entrelazaran elementos que enaltecían la historia del país entre rumberas y maleantes.

---

<sup>13</sup> Julia Tuñón Pablos, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio ‘Indio’ Fernández” en *Historia Mexicana*, Vol. 48, No. 2, (Ciudad de México: El Colegio de México, Oct-Dic, 1998): 445.

<sup>14</sup> Emilio García Riera. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997* (México D.F.: Instituto Mexicano de Cinematografía y Ediciones Mapa, 1998), 153.

<sup>15</sup> Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, 34.

Las intenciones político-culturales y la conformación de la industria cinematográfica mexicana de la primera mitad del siglo XX permitieron que los significados pudiesen relacionarse como sistemas que a su vez provenían de un *habitus*, de valores políticos, estéticos e intelectuales en torno a las imágenes de los espacios y los objetos, las cuales se repitieron con el paso de los años valiéndose de los avances tecnológicos. El cine, que tiene la particularidad del movimiento en su imagen, permitió que estos valores se representaran desde otros supuestos, pues mediante las ficciones escritas por diversos guionistas se construyeron nuevos usos de los espacios y de los objetos en situaciones imaginadas. *Salón México* y *Deseada* destacan de una diversidad de películas de la llamada época de oro, pues mientras que sus argumentos procuran resolverse mediante el género del melodrama, presentan entre sus locaciones espacios en los que resalta el pasado prehispánico a través de una cuidadosa selección de sus vestigios. A continuación se analizarán dos fragmentos de ambas películas, en las que se ahondará en la manera en la que estos se construyen en relación con la presencia de los restos precortesianos.

### 3.1 Salón México y el Salón de los Monolitos

En el año de 1948 terminó de filmarse *Salón México* bajo la dirección de Emilio Fernández. El equipo de producción contó también con el talento de Gabriel Figueroa como director de fotografía, con un guion de Mauricio Magdaleno en colaboración con Fernández y con la escenografía de Jesús Bracho. La producción corrió a cargo de Salvador Elizondo, bajo el sello de CLASA Films Mundiales. Estrenada en 1949, la película fue bien recibida y quedó en la memoria nacional como uno de los mejores trabajos del director y de la llamada época de oro del cine mexicano.

Para el final de la década de 1940, muchos de los integrantes del equipo y sus trabajos ya contaban con una gran reputación, misma que habían forjado con el proceso de la industrialización del cine mexicano. Magdaleno, Figueroa y Fernández habían realizado juntos películas sumamente emblemáticas como *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Río Escondido* (1947), entre otras. En la mayoría de sus trabajos fue notable el entusiasmo por el enaltecimiento de *lo mexicano*. El equipo encontró dentro del lenguaje cinematográfico la posibilidad de reproducir y dar vida a tipos que se habían popularizado años atrás a través de formatos fotográficos y litográficos.<sup>16</sup> El vestuario representaba una vida humilde y campesina con elementos escenográficos que evocaban lo indígena. Durante la década de 1940, las locaciones que rememoraban las vistas y los paisajes idealizados fueron captadas por emplazamientos de cámara que mostraban en la profundidad de campo o en *close ups* construcciones discursivas que remarcaban cada elemento visual, fusionándose con el sonido o la música y constituyéndose una nueva manera de observar la vida cotidiana del país. En estos ejemplos, siempre encontramos la constante captura de espacios alejados de las ciudades y de la modernidad, tanto en términos temporales como geográficos, como si se tratase de un museo con situaciones inmaculadas.

Las historias que llevaron a la pantalla grande se valieron, en gran medida, del ámbito rural para ambientar los filmes. Cada una quedó capturada a través los filtros que caracterizaron el trabajo de Gabriel Figueroa, personaje que se encargó de inmortalizar los paisajes mexicanos y las profundas miradas de los actores en escena con intensos contrastes de luz y sombra. Sin duda, los encuadres que resaltaban los elementos geográficos trascendieron como grandes vistas de un México idealizado. Desde los canales de Xochimilco que funcionaron como escenarios de una historia de amor e intrigas en *María Candelaria* (1943), a los murales del Palacio Nacional en función del deber patriota en *Río Escondido*

---

<sup>16</sup> Muchos tipos fueron utilizados durante la construcción del cine mexicano y su industria. Para entender mejor sobre la conformación de estos se recomienda leer Ricardo Pérez Montfort, “Nacionalismo y representación en el México posrevolucionario (1920-1940): La construcción de estereotipos nacionales”, en *La idea de nuestro patrimonio*.



(1947), Figueroa construyó una estética de los distintos elementos que componían la cultura nacional rural y los trabajos en conjunto con Fernández y con Magdaleno resultaron casi siempre en ejemplos que poco tenían que ver con la vida citadina de aquellos años.

*Salón México* fue la primera historia que Emilio Fernández y Figueroa trabajaron dentro del espacio urbano –a excepción de la aleccionadora introducción de Río Escondido que fue filmada dentro de Palacio Nacional–. La película fue protagonizada por Marga López, quien interpretó a Mercedes, una mujer que subsiste como fichera en el Salón México para darle una mejor oportunidad de vida a su pequeña hermana Beatriz, interpretada por Silvia Derbez. Sin embargo, su relación está marcada por una doble vida: la hermana responsable que se gana la vida de manera honrada *versus* la mujer de la vida nocturna de cabaret, vida de la que Beatriz (Derbez) no sospecha y que en realidad es la manera en que Mercedes consigue el dinero para mantenerla en un internado de señoritas de clase alta. El triángulo que da pie al desarrollo del argumento es la relación que Mercedes sostiene con Lupe, el policía que vigila la entrada al salón de baile, interpretado por Miguel Inclán y con Paco, delincuente con quien Mercedes sostuvo un amorío en el pasado, interpretado por Rodolfo Acosta.

La protagonista es sumamente cautelosa sobre esa otra vida familiar pues no está dispuesta a que su hermana sepa de dónde obtiene el dinero con el que ambas subsisten. Después de las primeras secuencias en las que se presentan los personajes y el conflicto que se desenvolverá en la película, se decidió insertar al pasado prehispánico y su lugar en la historia nacional sección que resulta del interés del presente texto por los alcances nacionalistas que ya hemos señalado. La construcción de los personajes recae en el uso del espacio en el que la historia se desarrolla. Una de las particularidades de ello es que permitió que se mostrara la característica cosmopolita de la ciudad de México, ideal de la modernidad que no se deja escapar, sin importar el estrato social en el que la historia se desenvuelve.

Mauricio Tenorio Trillo explica que “el cosmopolitismo era un requisito de la modernidad que al mismo tiempo que demandaba la homogeneización de todas las características y deseos humanos, apreciaba y deseaba lo exótico y estrafalario”.<sup>17</sup>

La Ciudad de México se convirtió en el escenario principal de la historia. Los cielos y paisajes de gran profundidad que Figueroa lograba captar a través de los planos ya no cobrarían importancia en esta ocasión. La dirección de cámara encontró la manera de capturar espacios cerrados con menor profundidad de campo. El salón, en el que reinaban el danzón y la vida nocturna, sería el nuevo escenario del melodrama en cuestión. Sin embargo, también se dedicaron a filmar distintos lugares de la ciudad. *Lo mexicano* no faltó, pues dicho elemento no se escaparía de sus narrativas sin importar en dónde se desarrollaran, ya fuera a través de los elementos en pantalla o en los escenarios. Así como enuncia Emilio García Riera “El Salón México, antro de ‘vicio’ que funcionó en la realidad como punto de reunión de ampones, trabajadores, ficheras y gente ‘bien’, con sed de emociones fuertes, fue visto en principio por el director como el *México que no debe ser*. Para eso, debía contrastársele con un *México que debe ser* tan obligatorio como ideal.”<sup>18</sup>

Aunque el melodrama de cabaret implicaba que las historias se desarrollaran en un recinto en el que el baile imperaba y la música inundaba los sentidos, Magdaleno encontró la manera de mostrar algunos de los símbolos nacionales que coexisten con la vida cotidiana de la ciudad. Estos se encuentran divididos en tres secciones que componen una secuencia que representa los pilares de la construcción nacional y a mi parecer podrían ser divididas de la siguiente manera: 1) la fe (católica), 2) los orígenes nacionales: el pasado prehispánico y 3) el Estado nacional.

---

<sup>17</sup> Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna México en las exposiciones universales, 1880-1930* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 23.

<sup>18</sup> Emilio García Riera, *Historia documental*, 264.

A través de 27 planos se muestra una suerte de triada elemental para comprender el devenir del país mediante el uso de elementos históricos tangibles. Para comenzar, Fernández y Figueroa se emplazaron al poniente del zócalo capitalino para filmarlo desde lo alto. A través de un paneo lateral, los realizadores recorrieron con la cámara desde el flanco sur de la plaza en la que vemos el Palacio del Ayuntamiento, dirigiendo la mirada hacia los jardines que decoraban la plaza junto con el Palacio Nacional y terminando del lado norte en el que se muestra la Catedral Metropolitana. Una suerte de vista que recuerda a las postales de aquella época y funciona como presentación del corazón de la capital de México, tema en el que se centrará la película en los siguientes minutos.

Con un paneo lateral y el sonido diegético, el ruido de los automóviles y el bullicio que se genera dentro del Zócalo de la Ciudad de México nos brinda la posibilidad de sentir una inmersión en este espacio, mientras logramos observar la composición de la Plaza Mayor: el Palacio del Ayuntamiento, los jardines que decoraban el zócalo capitalino, el Palacio Nacional y la Catedral Metropolitana. La posición de la cámara ayuda a entendernos en un espacio limitado, cuadrado en el sentido literal. La decisión de emplazar el relato en un lugar tan simbólico para la historia nacional funciona en tanto que existe una relación directa con el deber ser y su representación. El corte al siguiente plano nos permite observar a través de un pronunciado contrapicado una de las torres de la Catedral Metropolitana. En este corte, vemos a Mercedes y a Beatriz más pequeñas que el Sagrario Metropolitano, el cual es captado en segundo plano, resaltando la enormidad del recinto y exaltándolo a través del posicionamiento de la cámara.

Sin mucho que dejar a la imaginación, la reiteración entre diálogo y espacio generan un cierto afecto de admiración en el personaje hacia la fe y el dogma. Es a través de las líneas pronunciadas que

logramos captar la grandeza de la religión marcada por Magdaleno, pues se trata de comprender que nada trascenderá al dogma cristiano, ni la misma prostitución. Claro que toda persona que cometa cualquier tipo de pecado siempre pagará por sus actos a través de la intervención del destino como la misma historia terminará resolviendo. La conversación que sucede entre las hermanas nos permite entender el significado del recinto y de la fe en un contexto nacionalista. Siendo el catolicismo uno de los pilares culturales de México, notamos a través del diálogo que desempeña un papel importante en la jerarquía social y cultural del mexicano. En éste Mercedes habla sobre lo que la Catedral Metropolitana (o en todo caso, la representante de la fe en México) significa para ella:

– Es tan grande y tan imponente. Después de estar aquí, bajo sus naves, todo me parece como más pequeño, como más llevadero.

Dejando entre líneas que se trata de uno de los pilares que sostienen la cultura mexicana, particular por su sincretismo cultural, el espectador es trasladado al Museo Nacional a través de un corte en disolvencia presentando el tapete que anuncia el nombre del museo en primer plano. La introducción del recinto es acompañada con un cambio musical que enaltece y que genera impacto en quien mira la película. Dentro de todas las posibilidades, entre salas, colecciones, osamentas y ejemplares de distintos tipos e intereses, esta segunda sección es filmada dentro del Salón de los Monolitos del museo. Se comienza una transición a manera de un pase de un álbum fotográfico a través de disolvencias. Un Chac Mool, proveniente de Chichén Itzá, de estilo tolteca es lo primero que podemos apreciar (fig. 1). Se presenta la escultura iluminada desde el extremo superior izquierdo, resaltando la tridimensionalidad de ésta. Por aquellos años, la pieza ya contaba con gran fama, pues, desde que fue descubierta en el periodo de las exploraciones realizadas por extranjeros, sus rasgos en consonancia con otras esculturas del pasado precortesiano generaron revuelo y complejizaron su interpretación.

Sin mucho preámbulo se presenta a la Coatlicue en un ángulo contrapicado que permite que el espectador capte las dimensiones de la escultura (fig. 2). La cámara permite que veamos a la diosa a través de un plano general con iluminación discreta. Sin duda, se trata de uno de los grandes hitos de la arqueología y del pasado prehispánico. Es importante considerar el papel de esta escultura en la formación del museo y del imaginario en torno a lo prehispánico, pues fue de los primeros monolitos que habitaron el lugar y uno de los primeros en ser interpretados.<sup>19</sup> Sus rasgos son exaltados a través de la posición de la cámara que capta a la diosa en un ligero contrapicado, encuadre que permite que dimensionemos su tamaño y el detalle con el que fue labrada.

A continuación, en este álbum cinemático, se encuentra el Chac Mool de Tacubaya (fig. 3) perteneciente a la cultura mexica y estudiado desde el siglo XIX por diversos autores como Antonio de León y Gama. Sin duda, existe una línea que conecta a esta pieza con la presentada anteriormente de mismo nombre en estilo tolteca, una suerte de representación de la unidad cultural entre las distintas manifestaciones escultóricas halladas a lo largo del territorio mexicano. Iluminado desde la esquina superior derecha y en cenital se presenta a través de un plano general las particularidades de la escultura sin que se pierda ninguno de sus elementos. Posteriormente, se presenta la Piedra del Sol, conocida también como calendario mexica. Ambas actrices son dispuestas casi a la misma usanza de la tradición fotográfica que antecedió a la película, recordándonos la composición que se había vuelto tan popular a partir del porfiriato, en la que se presenta una persona en el lado inferior izquierdo del monolito. La iluminación y el juego de sombras que caracterizó algunos trabajos de Gabriel Figueroa y Emilio

---

<sup>19</sup> Si bien, había sido estudiada desde su hallazgo en 1790 por Antonio de León y Gama, destacan las interpretaciones y cuestionamientos que durante el siglo XX fueron hechos por Edmundo O' Gorman o Justino Fernández. Edmundo O' Gorman. "El arte o la monstruosidad. Ensayo de crítica artística precortesiana", en *Tiempo. Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Letras*, No. 3 (México, 1940) y Justino Fernández, *Coatlicue: estética del arte indígena antigua*, (México: UNAM, 1954).

Fernández se hicieron presentes en este cuadro, pues mientras observamos por unos cuantos segundos el llamado calendario azteca, también observamos la sombra de otra de las esculturas mexicas que se encontraban dentro del salón: el ocelote cuauhxicalli u ocelocuauhxicalli acompañada de los personajes de Mercedes y Beatriz, quienes no posan junto a la escultura sino que la observan.



Fig. 1. Emilio Fernández. Fotograma *Salón México* (1948).



Fig. 2. Emilio Fernández. Fotograma *Salón México* (1948).



Fig. 3. Emilio Fernández. Fotograma *Salón México* (1948).

El tono de la secuencia cambia, pues dejamos de observar los vestigios dispuestos en el salón a manera de postales o fotografías y comienza una interacción entre el espacio, los personajes y sus diálogos. Mientras que este segmento transcurre, los cuerpos transitan el salón y la cámara pasa de captar únicamente al ocelote mexicana, que se observaba a través de su sombra en el plano anterior, a captar el conjunto de distintas esculturas que se encontraban en la sala (fig. 4). Ambas actrices se colocan de tal manera que terminan su recorrido quedando entre el ocelote y la Cabeza de *Coyolxauhqui*. No está de más anotar la complejidad que implicaba mover una cámara cinematográfica dentro de un recinto habitado por piezas arqueológicas invaluable, que además son medidas por su peso en toneladas.

Ahora vemos a las actrices en primer plano frente a la escultura, misma que se dispone entre ambas quienes se encuentran a punto de entablar una conversación en la que Mercedes dice:

–No sabes qué orgullosa estoy de que sepas tanto y seas la primera en el colegio.

Con entusiasmo, Beatriz le responde:

–La primera no, Mercedes. Somos 4 las que tenemos calificaciones de diez.

Una suerte de nostalgia y melancolía se asoma en la interpretación de Marga López mientras el encuadre simula que ambas actrices están siendo observadas por la deidad. Los personajes se apropian del espacio dotándolo de intimidad y orgullo. A través de un *over the shoulder*, después de un corte directo, vemos enunciar a Mercedes el orgullo que siente por su hermana por su gran desempeño escolar, única actividad que le permitirá una mejor calidad de vida a Beatriz:

–Me dan ganas de llorar de verte tan alta y tan llena de luz. Eso era lo que yo soñaba para ti, que llegaras muy alto. Allá donde no hay miserias, ni sombras, ni horrores.

Antes de salir del espacio, las actrices se detienen frente a la Piedra de Tízoc y frente a la diosa del agua y fertilidad teotihuacana, que algunos denominan Meztli, famosa por haber surgido a un lado de la Pirámide de la Luna. Se refuerza el tema del orgullo en el diálogo, lo cual resulta sugerente pues una vez más parece que son observadas por la diosa presente. Delante de estos dos monolitos, Mercedes aclara: “Quería decirte simplemente lo contenta que estoy de verte convertida ya casi en una bachillera.” Los diálogos que aquí suceden parecen a simple vista una interacción íntima entre las dos hermanas que encontraron el espacio perfecto para su conversación. No obstante, entre líneas se asoma el papel que desempeña este pasado dentro de la vida de la ciudadanía moderna mexicana. Una de las características de la construcción del pasado prehispánico fue la de instalarlo bajo una suerte de superioridad en torno al siguiente capítulo de la historia del país, el de la conquista y el virreinato. El personaje interpretado por Marga López hace constante referencia a una mejor vida, en la que no existe ni el horror ni la miseria, mientras es custodiada por una especie de compañía ancestral: la de los monolitos. A partir de este acto se establece una de las grandes líneas de la modernidad: la memoria es la respuesta para llegar a la promesa de un mejor futuro. Para finalizar esta segunda sección, se decidió el montaje de tal manera

que, a través de un picado desde los corredores superiores del museo, podemos observar a las dos hermanas saliendo del recinto. Mientras se marchan, vemos un Atlante de Tula, otro de los grandes mitos de los orígenes de la civilización precolombina.



Fig. 4. Emilio Fernández, Fotograma. *Salón México*. (1948), Acervo Fundación Televisa.



Fig.5. Emilio Fernández, Fotograma, *Salón México* (1948).

Después de un penetrante paseo por los símbolos nacionales Fernández y Magdaleno decidieron rematar la última sección de la secuencia con la conmemoración de la Independencia como cada 15 de septiembre bajo el balcón del Palacio Nacional. A pesar de que Miguel Alemán Valdés era el presidente en turno cuando la película fue filmada, se retomó material de archivo y se montó una escena con las celebraciones realizadas por Manuel Ávila Camacho acompañado por su esposa,<sup>20</sup> probablemente, buscando veracidad en el filme. Sin embargo, también se llenó una plaza con extras filmados a través de lo que parece ser una grúa que registra en un ángulo picado el furor por la celebración de otro de los grandes símbolos nacionales. El segmento de la secuencia nos muestra que, en realidad, cualquiera sin importar el contexto, puede ser partícipe de la nación y del goce de la ciudadanía. Pareciera que las posibilidades de crecer socialmente dentro de la vorágine del mundo moderno se consiguen a través de los valores nacionalistas.

<sup>20</sup> Carlos Martínez Assad, “La ciudad de México en el cine”, en *Miradas al Cine Mexicano*, Vol. 2, Coord. Aurelio de los Reyes, (México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016), 288.



### 3. 2 Deseada y la profecía del pasado

El 5 de abril de 1951, se estrenó *Deseada* en la sala del cine Chapultepec.<sup>21</sup> La realización estuvo a cargo del afamado director Roberto Gavaldón con un equipo de grandes estrellas: Alex Phillips como director de Fotografía, Manuel Álvarez Bravo en la fotografía fija y José Revueltas junto con Gavaldón, en la adaptación de la obra *La ermita, el Río y la Fuente* (1927) de Eduardo Marquina y en la elaboración del guion técnico. Antonio Mediz Bolio fue el encargado de la ambientación y de los diálogos. Los protagónicos de la película fueron interpretados por Dolores del Río como Deseada, Jorge Mistral como Manuel y Anabel Gutiérrez en el papel de Nicté. La casa productora *Sansón* fue la encargada de llevarla a cabo. De los trabajos del director, éste no fue el más popular, aunque obtuvo algunas nominaciones a los *Premios Ariel*, de las cuales Alex Phillips ganó el premio a mejor director de fotografía por *Deseada* en 1952.

Gavaldón, Revueltas y Phillips contaban ya con gran reconocimiento por su trabajo en conjunto. De esta relación salieron éxitos de la pantalla grande como: *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947) o *En la palma de tu mano* (1951) ésta última del mismo año en que se estrenó *Deseada*. Asimismo, José Revueltas y Manuel Álvarez Bravo habían trabajado juntos desde 1946, año en el que se conocieron en el rodaje de *Cantaclaro* (Bracho, 1946). De los personajes que integran el equipo de producción llama la atención la presencia de Antonio Mediz Bolio, quien es un referente del primer indigenismo literario en México.<sup>22</sup> Éste entró en el mundo del cine en 1939 asistiendo en el argumento y los diálogos a Chano

---

<sup>21</sup> Aurelio de los Reyes García Rojas, *Dolores del Río* (México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1996).

<sup>22</sup> Antonio Mediz Bolio fue uno de los personajes del gremio cultural-académico posrevolucionario que consideró que la cultura maya era poco valorada en comparación con otras culturas del centro del país que otros intelectuales de su época tenían en la mira. Es mayormente conocido por su obra "*La tierra del faisán y del venado*" y por su traducción del *Chilam*

Urueta para la *Noche de los Mayas*, una de las primeras películas mexicanas de ficción que incluyó dentro de su ambientación y en su narrativa a los vestigios mayas prehispánicos. El caso de *Deseada* resulta peculiar, pues, aunque se trata de un melodrama que sucede alejado de las cotidianidades ciudadanas y de la modernidad, se desarrolla en el sur del país, un referente poco común para las ficciones de aquellos años. La adaptación se encargó de que el escenario conviviera con el conflicto central de la película. Esto consistió en trasladar una historia de desamor dividida en tres actos en una tragedia completamente inmersa en los elementos de la cultura de la región maya yucateca. En ella, se presenta a Deseada (Del Río), mujer que se ha responsabilizado de la crianza y crecimiento de su hermana Nicté (Gutiérrez). Don Lorenzo (José Baviera) busca contraer matrimonio con Deseada, pero esta se aferra a su papel de protectora hasta que su pequeña hermana se case. Manuel (Mistral), quien es el prometido de Nicté a quien apenas conocerá, llega de España al pequeño pueblo en el que se encontrará con su fortuna. Una vez en su destino, conoce a Deseada, quien queda cautivada por él, como si un rayo la atravesara y quedara hechizada por su mirada, y él de ella, pensando primero que se trataba de su prometida.<sup>23</sup> Con ello, una serie de decisiones y situaciones desafortunadas interrumpen lo planeado. Mientras que el argumento central gira en torno al amor y al desamor, la adaptación no perdió de vista las particularidades culturales locales de Yucatán y aprovecharon para entretejer la historia con el

---

*Balam de Chumayel*. Antonio Mediz Bolio, *La tierra del faisán y del venado* (Buenos Aires: Contreras y Sanz, 1922). Consultado la última ocasión el 23 de octubre de 2020 en: <https://archive.org/details/latierradelfaisa00medi>. Para comprender un poco mejor sobre el contexto y trabajo de dicho autor, véase José Emilio Pacheco “La tierra del faisán y del venado” en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, No. 258-259, Julio-Diciembre, 2011 (Yucatán: Universidad Autónoma del Estado de Yucatán), 14-21.

<sup>23</sup> La manera en que ambos personajes quedan prendados recuerda a la leyenda de la X'tabay, rescatada por Antonio Mediz Bolio, y que habla sobre esta mujer que hechizaba con su belleza a los hombres en los caminos y de los que no se volvía a saber nada. En este sentido, es interesante que parece ser que originalmente se pensó titular la película X'tabay, aunque es un dato que no se ha podido corroborar. Llama la atención dicha intención pues habla de las relaciones que el equipo creativo de la película y Mediz Bolio quisieron establecer entre la historia y la adaptación. Antonio Mediz Bolio, *La tierra del ...* 186 y “Deseada”, modificado por última ocasión el 7 de diciembre de 2020, <https://es.wikipedia.org/wiki/Deseada>.

paisaje arqueológico de Chichén Itzá, convirtiéndolo así en un espacio ideal para lo estético, lo metafórico, lo histórico y lo político.<sup>24</sup>

La película fue filmada mayoritariamente en el sitio arqueológico de Chichén Itzá y en la hacienda Hotel Mayaland, aunque también ocurren otras secuencias en locaciones que no se repiten, pero que muestran el panorama yucateco. Ejemplos de lo anterior son un tren que recorre Cholul y su paisaje henequero, básico para comprender el desarrollo económico de la península hasta mediados del siglo veinte, o la Hacienda Chi Chi de Mérida a través de la cual se recalcó la vida mestiza y privilegiada del lugar. Asimismo, se aprovechó la ocasión para mostrar la estructura de una casa maya gracias a la presencia del personaje de Quiteria, interpretada por Enriqueta Reza, una suerte de especialista ritual que explica todo lo que sucederá a manera de augurio. La obra original, pensada para ser montada en teatro, se compone de tres actos (bajo los títulos de “la ermita”, “la fuente” y “el río” respectivamente) en los que se desarrolla el interés y relación entre Manuel y Deseada. Mientras que la adaptación mantuvo la presencia y los nombres de algunos de los personajes principales del relato, el espacio transforma la función del valor de las ruinas mayas y el contexto geográfico utilizándolas en un tono simbolista durante el desarrollo del argumento. Para los fines del presente ensayo, se rescatarán únicamente las primeras dos secuencias de la película. En ellas destaca la poca relación que mantienen con el argumento principal y el interés por retomar un discurso sobre el pasado prehispánico encapsulado en los vestigios arqueológicos.

La película comienza como una suerte de álbum fotográfico. A manera de prólogo, la primera secuencia se compone de 15 planos en los que se nos presentan varias de las estructuras que componen Chichén

---

<sup>24</sup> Eduardo Marquina. *La ermita, la fuente y el río drama en tres actos en verso*, Núm. 200 (Madrid: Prensa Moderna, 1929). Consultado en: <https://archive.org/details/laermitalafuente3357marq/mode/1up>

Itzá. El Cenote Sagrado o Cenote de los sacrificios, es el primero en aparecer en escena a través de un plano general, mostrando al fondo El Castillo, también conocido como el Templo de Kukulcán. Una disolvencia nos acerca a dicha estructura, capturada a través de un paneo vertical.

Desde los relatos del siglo XVI hasta las investigaciones llevadas a cabo en el siglo XX,<sup>25</sup> se concluyó que el Cenote Sagrado cumplió con una función ceremonial en el que se depositaban ofrendas y se realizaban sacrificios humanos. Por su parte, El Castillo fue una de las edificaciones del México prehispánico que más apariciones tuvo en los registros de los viajeros del S. XIX. El basamento del periodo Clásico logró impresionar a muchos por sus dimensiones y por su forma. Los primeros registros de éste y sus particularidades arquitectónicas y estilísticas se encuentran en el texto de fray Diego de Landa.<sup>26</sup> Personajes como Luciano Castañeda o Frederick Catherwood dedicaron parte de su trabajo a registrar el recinto a través de sus dibujos y con la llegada de la fotografía, Teoberto Maler, Alfred Maudsley o Desiré Charnay también retrataron para la posteridad a la icónica estructura.

La secuencia continúa yendo hacia las demás estructuras y conjuntos que componen el espacio arqueológico. Gavaldón y Phillips se encargaron de capturar el Conjunto de las Monjas (fig. 6) a través de un paneo lateral, mismo que permite que la mirada alcance El Caracol (fig. 7), estructura que se encuentra frente al conjunto. A través de los movimientos de cámara, el director permite que el espectador aprecie los detalles del conjunto, la dimensión espacial entre cada una de las edificaciones o el tamaño de cada una, demostrando así el significado de arquitectura monumental.

---

<sup>25</sup> Según el trabajo de Miguel Rivera Dorado en torno al texto de Diego de Landa, *Relación de la cosas de Yucatán* (España: Historia 16, 1995) 158, fue hasta el siglo XX cuando Edward Thompson comenzó las primeras investigaciones formales (1904-1911), seguido algunos años después por los trabajos dirigidos por Román Piña Chan (en la década de 1960). Estos investigadores encontraron depósitos de sacrificio y ofrenda dentro del cenote, confirmando las narraciones de Landa. Este tipo de aseveraciones, de corte mucho más científico, se convirtieron en referentes del sitio arqueológico.

<sup>26</sup> Diego de Landa. *Relación de las cosas de Yucatán* (España: Historia 16, 1995), 156.

Dentro del asentamiento de Chichén Itzá ha llamado la atención El Caracol, pues sus elementos decorativos, propios del estilo Puuc (celosías, mascarones y grecas),<sup>27</sup> lo hacen resaltar de entre los demás edificios que pertenecen a una época posterior. El paso de los planos, mayoritariamente en disolvencias, permite entrever la distribución de Chichén Itzá a través de las distintas estructuras que lo componen. Siendo que se tomó la decisión de dar ritmo a la secuencia con la repetición de cada una de las estructuras desde distintos ángulos o emplazamientos de cámara, los espectadores tenemos la oportunidad de reconstruir el sitio. (fig.8)



Fig. 6 Roberto Gavaldón, Fotograma, Fig.7 Roberto Gavaldón, Fotograma, Fig.8 Roberto Gavaldón, Fotograma, *Deseada*, (1950). *Deseada* (1950). *Deseada* (1950).

A continuación, Roberto Gavaldón y Alex Phillips se encargaron de capturar el Templo de los Jaguares a través de distintos emplazamientos de cámara. Gracias a la mirada cinematográfica que se construye podemos ver la profundidad de campo, la inmensidad del espacio, los templos que lo encapsulan (el Templo Sur y Templo Norte) y los grandes muros que delimitan el juego en el que se sostienen los grandes marcadores labrados. Otro de los basamentos que destaca en la secuencia es el Templo de los Guerreros, el cual aparece desde distintos ángulos y movimientos de cámara que nos

---

<sup>27</sup> Para el entendimiento de los distintos estilos arquitectónicos que componen la zona maya se recomienda revisar el texto de Gaspar Muñoz Cosme. *Introducción a la arquitectura maya* (Valencia, España: Biblioteca TC, General de Ediciones de Arquitectura, 2006).

permiten ver algunos de los elementos que lo componen: el Chac Mool y las serpientes que con sus fauces abiertas lo respaldan, el Grupo de las Mil Columnas y la Gran Plaza como parte de un conjunto arquitectónico.

La segunda secuencia de la película consta de 25 planos, en los cuales la apreciación de los monumentos no es lo central, ni tampoco el melodrama, sino que lo que se resalta es el valor de lo moderno. Con un cambio drástico en el sonido, a través de un arreglo musical extradiegético, se repite el plano donde se aprecian el Cenote Sagrado y el Templo de Kukulcán al fondo, con un halo místico. Durante la secuencia, el personaje de Deseada hace una serie de meditaciones en torno a la construcción del México prehispánico, tema sin relación con el argumento del filme.

La secuencia comienza con un plano general en el que se muestra el Cenote Sagrado de Chichén Itzá con el Templo de Kukulcán al fondo, teñido con un toque de misticismo gracias a la iluminación y la música. Un cambio de plano nos permite ver el mismo templo desde otra perspectiva junto con un paneo lateral de cámara que nos dirige al Templo de los Jaguares. Mientras podemos observar con detenimiento los monumentos arqueológicos, escuchamos la *voz en off* de Del Río, quien enuncia a manera de prólogo “Hay profecía de que la grandeza pasada habrá de renacer y ese día no está muy lejos”. La voz evoluciona y se convierte en Deseada. Antonio Mediz Bolio se encargó de que el lugar fuera contextualizado bajo ciertos estereotipos. En principio, el vestuario, como elemento del lenguaje cinematográfico, construye a Dolores del Río bajo el canon visual de la región. Además de portar un rebozo que cubre su cabeza y hombros, objeto que ha permanecido en el imaginario colectivo como un elemento típico mexicano, hace uso del huipil, prenda propia de contextos tradicionales mayas y nacionales.

A lo largo de los siguientes planos veremos a las alumnas de Deseada y a Nicté (su hermana), quienes se desplazan a lo largo del Juego de Pelota, momento en el que se hace un guiño al efecto acústico del recinto. Es a través de estos planos que podemos reparar en la magnitud de los vestigios en relación con los cuerpos que lo recorren, la amplitud del lugar y la naturaleza que les rodea. Por otro lado, observamos a Dolores del Río, que se encuentra en lo alto del Templo de los Jaguares, y desde ahí, casi intocable, podemos mirarla mirando a sus alumnas que corren a lo largo del Juego de Pelota a través de un *over the shoulder*. Momentos después, es filmada en primer plano, reconociéndola contemplativa desde un espacio mítico puesto que el basamento, además de otorgar altura, es conocido por sus atributos rituales y políticos. Llama la atención cuando la observamos desde dentro del templo porque la vemos de perfil tras una de las columnas que bajan con formas de serpientes que sostienen el techo del templo, como si se tratase de un ser que se hibrida.

La mayor parte de la secuencia transcurre sin que escuchemos su voz aunque sí logramos observar su pronunciada gestualidad, como si se tratase de un ser inmaculado. Cabe destacar que la actriz vuelve a enunciar palabra para señalar de manera específica lo que representa el pasado prehispánico. A través de un ligero contrapicado, ya debajo del templo, en el anexo del Templo de los Jaguares, alcanzamos a ver El Castillo al fondo engrandecido por la perspectiva de la lente y escuchamos a la protagonista explicarle a un artesano que el pasado prehispánico es algo que llevamos en la sangre, una suerte de esencia que poseemos desde antes de nacer, generando una suerte de reconocimiento con el espectador mexicano que termina envuelto en el tema de manera involuntaria, pues menciona que:

– esas cosas [la herencia maya] no se aprenden en los libros, se llevan por dentro, en la sangre, de forma natural, sin que nadie nos las explique.

Se puede percibir en el trabajo de Roberto Gavaldón como director, y como parte del equipo creativo, que tiene un gran interés por brindar al espectador dos tipos de miradas en torno al pasado prehispánico. Por una parte, la primera secuencia está construida de tal manera que, gracias a la falta de diálogo y de interacción de los personajes, se muestran cada una de las estructuras para ser contempladas, apreciadas por sus particularidades arquitectónicas y por su majestuosidad dentro del espacio en el que se encuentra; por otra parte, en la segunda secuencia existe una decisión de significar a través de conceptos como “grandeza” y “herencia” cuando el personaje de Deseada explica lo que debe comprenderse a través de sus líneas.

Utilizar un sitio de la envergadura arquitectónica y discursiva de Chichén Itzá no es una decisión azarosa. Parece que la propuesta de Roberto Gavaldón no recae únicamente en remarcar la existencia de un pasado glorioso manifestado en su arquitectura y sus herederos, sino también existe una propuesta que se inclina por la apreciación estética de la monumentalidad. Es decir, brinda al espectador la posibilidad de interpretar y contemplar los vestigios y aprovechar su valor discursivo nacionalista. Asimismo, la película también presenta la propuesta de que el sitio puede ser habitado desde el presente, reactivando y posibilitando que el lugar pertenezca a quienes han heredado ese pasado, mismo que puede ser transitado y vivido desde el presente a través de sus edificaciones.

#### 4. Los valores en los vestigios

Los significados que se construyeron en pantalla en la década de 1940, a propósito de la aparición de los vestigios arqueológicos (las piezas del Museo Nacional y el sitio arqueológico de Chichén Itzá) en el cine, requieren entenderse como el resultado de un tejido de pensamiento que comenzó desde el siglo XIX. Si bien, la intención de este texto no es la de hacer un estudio



historiográfico en torno al pensamiento que dio valor al pasado prehispánico, es importante considerar las posturas que dieron base a la construcción de imágenes del siglo XX. En *Orígenes de la Nación: pasado indígena e historia nacional*, Guy Rozat explica que para el siglo XIX es “fundamental la construcción de una nueva identidad, la aparición de un nuevo principio de identidad y legitimidad: la Nación Soberana.”<sup>28</sup> Después del proceso independentista mexicano (1810-1821), la historia antigua se convirtió en un arma de legitimación frente a Occidente, coincidiendo temporalmente con los primeros trabajos de los viajeros y exploradores extranjeros en el territorio mexicano.<sup>29</sup> La presencia de éstos y sus producciones, particularmente en dibujos y narrativas modernas, creó una manera de mirar a los restos arqueológicos que permaneció en las imágenes hasta el siglo XX. Bajo este contexto es posible reconocer, entonces, que el pasado prehispánico es parte de una línea histórico-nacionalista, cronológica, complementada por otros acontecimientos en la que los vestigios funcionan como una suerte de potencia en la línea discursiva de la modernidad en la que sucedió “la transformación de los objetos idólatricos en objetos de culto estético”<sup>30</sup> pero también como un agente activo en tiempo presente.

Se comenzó priorizando ciertos sitios arqueológicos por su complejidad arquitectónica (como el caso de Chichén Itzá) y ciertas esculturas por su estilo, generalmente piezas en las que se demostraba un alto nivel civilizatorio previo a la conquista del territorio.<sup>31</sup> El tema se discutió en los círculos

---

<sup>28</sup> Guy Rozat Dupeyron. *Los orígenes de la nación: pasado indígena e historia nacional* (México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2001), 12.

<sup>29</sup> Se puede revisar un pase cronológico en torno a la historiografía sobre las aproximaciones a los vestigios prehispánicos mexicanos en George Kubler, *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian art*, (New Heaven: Yale University Press, 1991).

<sup>30</sup> Morales Moreno, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional 1789-1940*, (México: Universidad Iberoamericana, 1994), 54.

<sup>31</sup> El concepto de lo civilizatorio se abordará desde la perspectiva que Norbert Elias, quien menciona que “El concepto de <<civilización>> se refiere a hechos muy diversos: tanto al grado alcanzado por la técnica como al tipo de modales reinantes, al desarrollo del conocimiento científico, a las ideas religiosas y a las costumbres [...] este concepto expresa la autoconsciencia de Occidente. También podría denominarse <<conciencia nacional>>. El concepto resume todo aquello que la sociedad occidental de los últimos dos o tres siglos cree llevar de ventaja a las sociedades anteriores o a las más

intelectuales estableciendo cánones dentro de las culturas precolombinas que comenzaban a investigarse. Así, los dibujos y, eventualmente la fotografía, demostraban lo anterior con el constante uso de esculturas como la Piedra del Sol, también conocida como Calendario Azteca.

Los exploradores de finales del siglo diecinueve hicieron uso de la cámara fotográfica para inmortalizar las esculturas y artefactos del mundo precolombino.<sup>32</sup> Mientras tanto, el nacionalismo de finales del siglo XIX utilizó al pasado precolombino como una de las llaves que le permitiría equipararse frente a las naciones occidentales. Mauricio Tenorio Trillo explica que “el desarrollo de una imagen nacional mexicana en los tiempos modernos incluyó una piedra angular histórica (el pasado indígena y una estructura fundacional épico-mítica),”<sup>33</sup> cuestión que provocó un entrelace del discurso con las imágenes de los vestigios del México precortesiano. Así, la divulgación de imágenes funcionó como una manera de conocer los espacios y los artefactos de las culturas precortesianas mexicanas, pero, a su vez, se logró dotarlas de valores que tenían sentido y utilidad en el presente: lo moderno.<sup>34</sup>

El cine llegó a México desde principios del siglo XX y, junto a él, muchos cambios en el país. La Revolución Mexicana (1910-1920) generó un ajeteo dentro del cual tambaleó el discurso moderno y nacional; sin embargo, la producción filmica no paró. Una vez finalizado el periodo de la revolución, el gobierno mexicano que comenzaba a estabilizarse destinó muchos de sus recursos, a través de la

---

contemporáneas”. En Norbert Elias. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, 1ª ed. Electrónica (México: Fondo de Cultura Económica, 2015), 118.

<sup>32</sup> De los trabajos que destacan en torno a la fotografía en los sitios arqueológicos se encuentran lo de Alfred Percival Maudley (1850-1931), explorador y arqueólogo británico que trabajó para el Peabody Museum de Arqueología y Etnología de la Universidad de Harvard. Por otra parte, también destacan las fotografías de Teoberto Maler (1842- 1917), arqueólogo y fotógrafo de ascendencia italiana, austriaca y alemana, que también dedicó sus recorridos al área maya, registrando el estado en el que se encontraban los sitios arqueológicos conocidos para la segunda mitad del siglo XIX.

<sup>33</sup> Mauricio Tenorio Trillo. *Artilugio de la nación moderna*, 321.

<sup>34</sup> Mauricio Tenorio Trillo explica que la modernidad es una “totalidad que progresa como realidad, como forma de conocimiento, pero que nunca se completa: el futuro nunca es identificable. La conciencia de esta totalidad en un espacio-tiempo determinado ha formado la que los historiadores llaman de manera habitual una era, una época”. En Tenorio Trillo. *Artilugio de la nación*, 8.

Secretaría de Educación Pública (SEP), al proyecto cultural del Estado que tenía como finalidad eliminar el problema de analfabetismo –desbordado en la mayoría del país– y de unificar el pensamiento en torno a lo nacional. Dentro del proyecto de la secretaría, se impulsaron las artes reflejando los intereses del Estado.<sup>35</sup> El pasado prehispánico, y el discurso construido en torno a él, fueron representados principalmente a través de imágenes.

En este sentido, un movimiento que se encargó de interpretarlo fue el muralismo mexicano, que, a su vez, tuvo eco en el lenguaje cinematográfico. Por otro lado, los juicios de valor en torno a las culturas y los vestigios resaltaron en la elección de los espacios y esculturas que se presentarían. Esto, que se proyectaba ya desde el siglo XIX, se reflejó hacia la década de 1920, cuando Antonio Caso dio mayor peso a los pueblos con un alto estatus de cultura, registrando “únicamente a los aztecas y mayas, los cuales, según las referencias de comparación que tomó de las civilizaciones antiguas, eran dignos de admiración por su composición social, su arquitectura, su potencial natural, sus manifestaciones artísticas.”<sup>36</sup> Los valores se reflejaban en la constancia de repetir ciertas esculturas o sitios, dado que en éstos se albergaba una prueba contundente de la grandeza de aquellas civilizaciones del México precortesiano. Basta con observar los murales del Palacio Nacional de la Ciudad de México que incluyen en su narrativa un glorioso pasado prehispánico, ilustrando la vida cotidiana en los ahora sitios arqueológicos. A partir del proyecto cultural posrevolucionario el pasado indígena se convirtió en un estandarte para posibilitar conceptos como el del mestizaje, tema tratado por autores como Roger Bartra,<sup>37</sup> Luis Villoro,<sup>38</sup> Angel Palou,<sup>39</sup> Rick A. López<sup>40</sup> o John Mraz,<sup>41</sup> en el que tanto el indígena como

---

<sup>35</sup> Luis Aboites y Engracia Loyo. “La construcción del nuevo Estado, 1920-1945”, en Erik Velázquez (coord.), *Nueva Historia General de México*, 3ª reimpr. (México D.F.: El Colegio de México, 2010), 609. El autor explica el apoyo económico del Estado a todo el sector cultural –pintura, literatura, educación– a lo largo la década de 1920. Asimismo, se muestra la relación entre de los distintos intelectuales que destacaron o figuraron en dicha década.

<sup>36</sup> Mónica Chávez González. “Antonio Caso y los paradigmas de la nación mexicana”, 9 y 10.

<sup>37</sup> Roger Bartra. *La jaula de la melancolía. Metamorfosis del mexicano* (México: Penguin Random House, 2015).

el mexicano moderno formaban parte de un mismo linaje. Joanne Hershfield menciona que “Una de las filosofías de largo alcance promovidas durante esta época fue el *indigenismo*, una red de ideas políticas e intelectuales que hacían un llamado a la unificación de la identidad nacional con la bandera de un legado indígena común. Quienes impulsaron el concepto argumentaron que la raíces de la identidad mexicana moderna –lo mexicano– recae en el legado de las culturas indígenas precolombinas”<sup>42</sup> Así, el papel de la investigación arqueológica fue indispensable para generar las imágenes de lo nacional. Los hallazgos funcionaron para encarnar los valores que la modernidad había otorgado al México precolombino, pues actuaban como una prueba irrefutable y tangible de la grandeza de las civilizaciones de un pasado lejano, dando vida a lo abstracto de los conceptos.

Las discusiones y conclusiones a las que llegaron los intelectuales de aquella época, se vieron reflejadas en distintos tipos de artes – la fotografía, la pintura, la literatura –, generando una mayor producción de imágenes sobre el pasado prehispánico, cargadas de este proceso académico-político. Debido a que existe gran aceptación popular hacia las imágenes, mucho más que al texto escrito, la transmisión de valores se logró exitosamente. A propósito de ello, y retomando el concepto del *habitus* de Bordieu, vale la pena mencionar el trabajo de Pedro Ángel Palou, quien retomó el concepto en su texto *El fracaso del mestizo*, en el que hace una profunda reflexión sobre la construcción del concepto del/ de lo “mestizo” manifiesto en distintas de las producciones cinematográficas mexicanas. En torno a ello, explica que “el *habitus* no solo es un sentido del juego, o un sentido práctico, sino una serie de

---

<sup>38</sup> Luis Villoro, Los grandes momentos del indigenismo en México, (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2013).

<sup>39</sup> Pedro Ángel Palou. *El fracaso del mestizo* (México: Paidós, 2014).

<sup>40</sup> Rick A. López. *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*, (North Carolina: Duke University Press, 2010).

<sup>41</sup> John Mraz, *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity* (North Carolina: Duke University Press, 2009).

<sup>42</sup> Joanne Hershfield. *The invention of Dolores del Río* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 60. La traducción es de la autora de este ensayo.

disposiciones que generan prácticas y percepciones, incorporando las propias condiciones sociales, objetivas, de su inculcación o reproducción. No hay *habitus* sin reproducción.”<sup>43</sup>

En la relación del discurso nacionalista y los hallazgos arqueológicos del México prehispánico fue el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía<sup>44</sup> la institución que contribuyó a la formación, resguardo y diseminación de gran parte del imaginario nacionalista mexicano. La idea de generar un museo, recinto de la modernidad, en el que se protejan y exhiban los restos de las culturas que habitaron un territorio implicó que se construyera un sentido en torno a los mismos discursos con los que son creados estos espacios, como un perro que muerde su propia cola. Roger Barta menciona en *La jaula de la melancolía* que “la cultura del hombre moderno requiere de mitos: los hereda, los recrea, los inventa. Uno de ellos es el mito del hombre primigenio, que fecunda la cultura nacional y al mismo tiempo sirve de contraste para estimular la conciencia de la modernidad y el progreso nacionales.”<sup>45</sup> El espacio, estaba inserto en una línea que presentaba a México “como una nación de antigua cultura que, sin rupturas, se había enriquecido en cada periodo histórico hasta llegar triunfante a la ‘modernidad’”.<sup>46</sup> En él, se marcó una línea temporal que mostraba el inicio de la historia de México, a través de su colección de piezas de las culturas precolombinas, seguida por la conquista, el México virreinal, la independencia y la guerra contra Estados Unidos. Luis Gerardo Morales comenta que “el Museo Nacional contribuyó con eficacia a un doble proceso ideológico: al de la sacralización secular de la

---

<sup>43</sup> Palou. *El fracaso del*, 20.

<sup>44</sup> El Museo Nacional estaba constituido por una sección de arqueología, otra dedicada a la Historia de México y una tercera enfocada en la Historia Natural. Asimismo, el museo contó con dos secciones, menos ostentosas para las colecciones de antropología y etnografía. Susana Colín Moya. “El museo que antecedió al INAH”, *El Universal*, Febrero 3, 2019, <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/el-museo-que-antecedio-al-inah> Posteriormente, las colecciones que lo integraron fueron divididas en distintos museos como en el Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Historia y el Museo de Historia Natural, todos ellos en la Ciudad de México.

<sup>45</sup> Roger Barta. *La jaula de la melancolía*, 78.

<sup>46</sup> Ana Garduño. “Antecedentes para la profesionalización de la conservación en México: diplomacia cultural y políticas patrimonialistas.” en *Intervención, Revista internacional de conservación, restauración y museología*, Vol.1, Núm, 21 (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, enero-junio 2020):73 y 74. <https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/6328>.

historia patria y, sobre todo, al de la refundación de la identidad nacional a partir de la recuperación del pasado prehispánico”.<sup>47</sup>

## 5. Las capas de los filmes

De las secuencias de *Salón México* y de *Deseada* resalta que una de las grandes complejidades de analizar la función de las esculturas precolombinas y de un sitio arqueológico reside en la gran cantidad de lecturas que se pueden realizar en cada una de las capas dentro de cada filme entrelazado a su vez con las intenciones propias del contexto en el que fueron realizados. Es decir, existe un entrelace del lenguaje cinematográfico con los discursos por los que los elementos precortesianos estaban permeado que permite que ambas historias se construyan.

Como se ha mencionado, los años previos a la filmación de estas películas, el campo de la arqueología se encargó de construir el valor de las culturas precortesianas de México. Personajes como Manuel Gamio, Alfonso Caso o Wigberto Jiménez Moreno, trabajaron en dar coherencia a la historia de las raíces del pueblo mexicano. Sin embargo, no fue hasta la década de 1940 que se estableció el orden en que debía de aprenderse y entenderse el pasado prehispánico: lo Olmeca como la cultura madre, lo Tolteca, lo Teotihuacano, lo Maya y lo Mexica como las puntas de las civilizaciones<sup>48</sup> de las que derivaba “una ‘esencia histórica’ – ilustrada por una arqueología y una etnografía- que tenía que encarnarse en un ‘pueblo’ concebido como una entidad singular, homogénea y pura.”<sup>49</sup> El discurso temporal y civilizatorio funcionó como una línea estética del pasado de la nación moderna que se repitió

---

<sup>47</sup> Luis Gerardo Morales Moreno, *Orígenes de la museología*, 41.

<sup>48</sup> Haydee López Hernández, *En busca del alma nacional: La arqueología y la construcción del origen de la historia nacional en México*, (México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2019).

<sup>49</sup> Paula López caballero. “De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos”, en *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, Tomo II, Cood. Pablo Escalante Gonzalbo (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011), 140.

en distintos soportes a lo largo de los años. El uso de los vestigios, por lo tanto, no se excluye de su propia tradición académica y tampoco de los distintos soportes que a lo largo de los años se habían encargado de difundirlos.

En el caso de *Salón México*, nos encontramos frente a una secuencia construida por tres secciones que muestran tres de los elementos básicos que se instalan en la cultura mexicana como pilares de la nación moderna y tanto el Museo Nacional como las piezas arqueológicas son parte de la ecuación. Por una parte, los movimientos de cámara y el montaje llevan al espectador a mirar lo que debe ser mirado: las esculturas. No obstante, este mirar también se encuentra condicionado por una serie de convenciones con respecto a los vestigios en las que el poder político y el nacionalismo estaban inmersos<sup>50</sup> (fig. 9a, 9b y 9c). Por otra parte, en *Deseada* nos encontramos sumergidos en la antigua ciudad de Chichén Itzá que había sido representada reiteradamente en litografías y fotografías desde el siglo XIX. Aunque en este caso no se presentó ningún personaje del mundo político mexicano posando junto a las edificaciones, la misma línea civilizatoria trazada desde el mundo académico, se adaptó al conjunto arquitectónico que exaltaba al pasado prehispánico como parte de un glorioso pasado común (figs. 10a, 10b y 10c).

---

<sup>50</sup> De ello, resaltan las fotografías y litografías del siglo XIX y XX. Miruna Achim nos recuerda que de las esculturas que habitaron la galería, la Piedra del Sol fue, sin duda, una de las que más fama y reproducciones obtuvo, tanto en litografías como en fotografías. Esta autora destaca que “a fines del siglo XIX sirvió como telón de fondo de varias fotografías célebres de Porfirio Díaz junto a invitados extranjeros, y a lo largo del siglo XX se convirtió en insignia de las instituciones nacionales” Miruna Achim, “La piedra del Sol”, *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, Tomo II, Coord. Pablo Escalante Gonzalbo (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011): 185.186.



Fig. 9a Anónimo, Fotografía, *Venustiano Carranza al pie del calendario azteca* (1917).

<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia:364726>

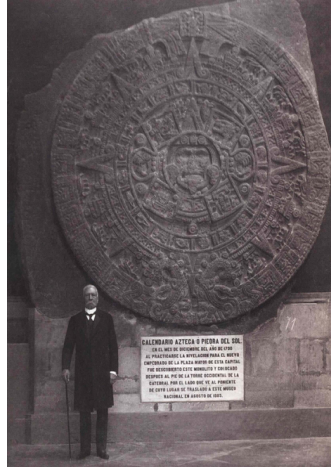


Fig. 9b A. Carrillo, Fotografía, *Porfirio Díaz y la Piedra del Sol*. (ca. 1910).

<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:15655>



Fig.9c Emilio Fernández, Fotograma, *Salón México* (1948).



Fig. 10a . Frederick Catherwood, *Teocallis en Chichén Itzá, El Castillo*, 1884, consultado el 10 de mayo de 2021,

<https://www.smith.edu/libraries/libs/rarebook/exhibitions/catherwood/plate22.htm>



Fig.10b Claude Desiré Charnay, *Vista del Castillo en Chichén Itzá*, 1882, consultado el 8 de mayo de 2021,

<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A361123>



Fig.10c Roberto Gavaldón, fotograma, *Deseada*, (1950).

En ambas películas, resalta que los encuadres y los vestigios que se capturan se repiten pero bajo las posibilidades de la imagen en movimiento. Es decir, los monumentos que se habían reiterado en distintas ocasiones – visual y discursivamente – también se complementan con los elementos del



lenguaje cinematográfico. Los movimientos de cámara, los emplazamientos y la iluminación nos permiten apreciar las esculturas en *Salón México* y la arquitectura monumental de Chichén Itzá en *Deseada*. Además de que permite al espectador reconstruir los espacios, el uso de la cámara ayuda a reparar en la envergadura y el detalle que caracteriza a los restos prehispánicos resaltados a través del uso del sonido con tonos graves en la musicalización en ambos casos. Estos elementos permiten que la interacción con la imagen funcione como una invitación para apreciar las formas, los estilos y los tamaños a través de los sentidos. Cualquier significado que puedan tener los elementos precortesianos se deja a un lado por unos momentos y se apuesta por una interacción sensorial.

El uso de los elementos cinematográficos compone un complejo entrelazado en la imagen en movimiento. Los posicionamientos de la cámara en *Salón México* permiten que veamos a las actrices (López y Derbez) en planos medios o primeros planos, pero Figueroa y Fernández nunca dejaron escapar la relación visual entre las esculturas, las actrices y el museo. De una manera muy parecida, Phillips y Gavaldón se encargaron de que la cámara capturara a *Deseada* (Del Río) casi siempre en primer plano o plano medio. Sin embargo, tampoco ellos olvidan la relación entre la actriz y, en este caso, el espacio arquitectónico envuelto por la selva baja yucateca. El resultado de estas construcciones visuales devino en una interacción que determina cómo deben ser usados y habitados estos espacios en los que se presentan los vestigios arqueológicos.

Algunos personajes de la industria cinematográfica de aquellos años aprovecharon la veta del nacionalismo en pantalla que comenzó desde los años del cine de propaganda en México y que intentó construir una versión elaborada del mexicano que convivía entre sus tradiciones y la modernidad.<sup>51</sup> La

---

<sup>51</sup> El esfuerzo de demostrar con el cine la modernidad del mexicano se había intentado desde la década de 1930. Asimismo, el Estado Mexicano hizo uso del cine como un aparato de propaganda que aunque no funcionó bien en aquellos años, dejó

producción artística del siglo XX estuvo mediada por una “urgencia a integrarse en la modernidad, generalmente medida conforme a patrones externos, internacionales, y el anhelo de contribuir a afirmar la identidad nacional, de explicitar enfáticamente lo distintivo y particular, parecieran orientar sucesivamente nuestra cultura artística.”<sup>52</sup>

Si bien, las formas de uso de la cámara son indispensables para la comprensión del lenguaje cinematográfico, también es necesario reparar en el papel que desempeñan los personajes y sus diálogos, pues en esto podemos encontrar otra de las capas que dan significado a los vestigios arqueológicos. En el acervo bibliográfico de la Cineteca Nacional existe una copia del guion de *Salón México* previo al del corte final. En dicha copia, la secuencia en cuestión difiere de la versión que se llevó a la pantalla pues, en principio, el personaje interpretado por Silvia Derbez explica a su hermana el significado histórico de cada una de las esculturas que se presentan en la película y su valor cultural. Asimismo, el final de la secuencia se planeaba en los canales de Xochimilco, como una suerte de guía turística sin el toque extremo nacionalista del festejo de la Independencia mexicana. En la copia se observa que de manera explícita se pidió que dicha sección fuera reformulada. La decisión final se inclinó hacia lo simbólico olvidándose de la cátedra en torno a los monumentos, preferencia que se presenta en ambos filmes. Esto no debe ser tomado a la ligera, ya que, en palabras de Bordwell y Thompson, “este hecho sugiere que la forma estética no es una simple actividad aislada de otras experiencias. La idea de que nuestra percepción de la forma se basa en la experiencia previa tiene importantes consecuencias tanto para el artista como para el espectador.”<sup>53</sup>

---

una marca en los temas que se trataron durante los siguientes años. Para ahondar más en el tema se recomienda: Tania Celina Ruíz Ojeda, “Representaciones del México post revolucionario. El cine de propaganda en el Cardenismo y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad” en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* Núm. 73 (Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, enero-junio, 2021).

<sup>52</sup> Fausto Ramírez. “Dos momentos del simbolismo en México: Julio Ruelas y Saturnino Herrán” en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, Vol. 17, Núm. 1 (Ciudad de México: El Colegio de México, enero-febrero 1981): 16.

<sup>53</sup> Bordwell y Thompson. *El arte cinematográfico*, 46.

Por otra parte, la elección del elenco para los personajes principales, que no está por demás mencionar que son femeninos, también desempeñan un papel eminente en relación con los vestigios, pues son quienes manifiestan de forma explícita una de las posibles lecturas sobre ellos. Cada una, en su propio contexto, enuncian el valor trascendente de la vida moderna y el pasado representado en los vestigios. Ambas actrices fueron parte del *star system* de la industria cinematográfica de la época de oro del cine mexicano, en el que se resaltaron los valores del Estado. Sobre esto, Joanne Hershfield comenta en su texto *The Invention of Dolores del Río*, que las estrellas de cine son uno de los signos que mejor permiten la significación pues

Además de simbolizar características físicas obvias como raza o género, el cuerpo de la estrella de cine denota conceptos abstractos, tales como: clase, belleza, características morales y cualidades idiosincráticas particulares que marcan a un personaje como un individuo. Aunque este cuerpo no es el de un individuo “real” en el sentido social, o personaje material, sino que se trata de un fenómeno social [...] Las lecturas sobre el signo de la estrella y su imagen no están abiertas a cualquier interpretación, sino que están limitadas por un rango de posibles significados.<sup>54</sup>

Así, los personajes de Deseada y Mercedes se construyen más allá de sus diálogos. Ambas encarnan el presente cosmopolita y tradicional, dos mujeres blancas que promueven a través de sus cualidades el valor del pasado en el presente. En el caso de Mercedes, se trata de una mujer que a la usanza citadina y moderna, asiste al museo, recinto que por sí mismo es uno de los artilugios de la nación moderna. Asimismo, Deseada resalta el valor del pasado usando como vestuario el huipil típico de la región yucateca.

---

<sup>54</sup> Joanne Hershfield, *The invention of Dolores del Río*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), XI.

En los dos casos se asumen parte la grandeza del pasado indígena manifestado en sus restos materiales. Por una parte, el personaje de Mercedes se muestra en un espacio delimitado en el que se proyectan los deseos de futuro para su hermana revelados a través del diálogo. Bajo el contexto de la secuencia analizada de *Salón México*, también se puede utilizar el mensaje para el resto de la población del país que ha sido alejada de sus raíces en una suerte de decadencia que terminará pues existe un pasado – glorioso – en el que no existían miserias. Por otra parte, el caso de *Deseada* destaca el valor del pasado prehispánico maya, mismo que promete un mejor futuro, pues en el pasado existió grandeza que volverá como un ciclo, como una profecía.<sup>55</sup> Las pruebas de los personajes son irrefutables una vez que se entrecruza el diálogo con la imagen, pues el uso del sitio arqueológico funciona como una aseveración del discurso.

Uno de los puntos que se repiten en estas películas es que en ambos casos no se trata únicamente de piezas o lugares en los que las actrices interpretan diálogos y personajes que les fueron asignados. En estas secuencias, los contextos precolombinos funcionan para entender al sujeto en pantalla, dotando a su vez a los personajes de estas secuencias con una función alegórica. Al momento en el que entramos al Museo Nacional, Mercedes deja de ser la mujer que vende sus servicios por las noches en el Salón México. Ella se convierte en una ciudadana del México moderno que transita los pasillos del museo y lo utiliza para entenderse dentro su propio contexto. Bajo la mirada de la diosa teotihuacana (fig. 11) se

---

<sup>55</sup> La concepción del tiempo, las profecías y los augurios son parte imprescindible para el estudio y cosmovisión de los antiguos mayas. Si bien, en la película no se hace uso de conceptos complejos, sí se hace referencia a las profecías dentro de los diálogos. Sobre éstas, Erik Velásquez García y María Elena Vega Villalobos hacen hincapié en que este concepto se refiere a la revelación de algún mensaje divino a individuos elegidos. Esta concepción hace pensar que el personaje de Deseada fue construido de tal manera que ella es la poseedora de un mensaje irrevocable, pues, a través de la profecía, el personaje está implícitamente cargado de verdad y sabiduría, la cual le fue otorgada por las deidades mayas. María Elena Vega Villalobos y Erik Velásquez García, “Profecías y augurios” en *Los mayas: voces de piedra*, 2ª Ed. (México: Turner, Ambar Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015) 202.

apropia del valor de los monolitos (recordemos que mientras conversa con su hermana, Mercedes habla sobre llegar alto, en donde no hay miserias), lo transmite y lo utiliza para sus propios afectos.



Fig. 11. Emilio Fernández, Fotograma, *Salón México* (1948).



Fig.12. Roberto Gavaldón, Fotograma, *Deseada* (1950).

De la misma manera, *Deseada* se convierte en otro tipo de mujer mientras suceden las secuencias analizadas. Aquí no se trata de la mujer soltera que vela por los intereses de su hermana anteponiéndola a su propia felicidad en medio de un melodrama cuasi rural. Ella se transforma en un ser que, a la manera de las musas, se conecta con el recinto y expone los valores de éste (fig. 12); mismo que es parte del legado de la antigua cultura maya. No obstante, no se trata únicamente de la representación de un pasado immaculado, sino de los valores que la misma modernidad creó en torno a los pasados nacionales convirtiéndolos en un agente activo de legitimación. El monólogo nos es útil para explicitar la anterior idea, pues mientras el personaje emerge del interior del Templo de los Jaguares junto con sus aprendices, menciona:

—Hay profecía de que la grandeza pasada habrá de renacer y ese día no está muy lejos.

La enunciación sobre una profecía que anuncia el retorno de la grandeza puede referirnos a la presencia de Antonio Mediz Bolio en la adaptación. Unos años antes de que se llevara a cabo esta producción, el escritor publicó la primera traducción del *Chilam Balam de Chumayel*<sup>56</sup> texto maya que incluye varias secciones proféticas. Si bien, no podemos dar cuenta de las primeras intenciones de éste al adaptar los diálogos, es pertinente dar cuenta de que los textos de Mediz Bolio “recuperan la grandeza de la antigua cultura maya y la re-crean en el presente [...] la actualizan”.<sup>57</sup> Esto último nos deja una pista de que dentro de sus intenciones estuvo presente el resignificar y activar en la memoria de la cultura maya.

La mirada hacia el pasado que ambas actrices realizan no se lleva a cabo de manera explícita. Ambas actrices demuestran lo que Antonio Caso había entendido en cuanto a los supuestos del nacionalismo, ya que “para este intelectual la lengua, la religión y las costumbres, están definidos como el vínculo cultural a la par de la existencia de un pasado común y de un interés compartido por los más altos valores morales, que conforman la identidad que proporcionó la individualidad del ser nacional.”<sup>58</sup>

Sin duda, las propuestas de las películas fueron elaboradas a través de su gran sensibilidad para encuadrar y montar los cuadros en los que aparecen los vestigios precolombinos. Sin embargo, las piezas arqueológicas también llevan detrás un *habitus* de cómo ser representadas. Las disposiciones de la arqueología y su estudio determinaron en gran medida un juicio de valor que atravesó las maneras de elaborar imágenes de los restos arquitectónicos y escultóricos del México prehispánico. La presencia de la Piedra del Sol o de El Castillo de Chichén Itzá no significa lo mismo que cualquier *prop* insertado en el espacio de producción de una película, como lo pueden ser un

---

<sup>56</sup> Antonio Mediz Bolio (trad.), *Chilam Balam de Chumayel*, 1ª ed. (San José de Costa Rica: Ediciones del Repertorio Americano, 1930).

<sup>57</sup> Luz María Góngora Alfaro. “El significado social de la poesía de Antonio Mediz Bolio”, en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, Núm. 234, Tercer trimestre, (Yucatán: Universidad Autónoma de Yucatán, 2005): 95.

<sup>58</sup> Mónica Chávez González, “Antonio Caso y los paradigmas de la nación mexicana”, 6.

cuchillo de pedernal o un tepalcate sin contexto. La modernidad, el nacionalismo, el estudio de la historia y la profesionalización de la arqueología fueron construyendo con el paso del tiempo el significado de cada objeto o edificación que iba emergiendo de la tierra. Así, la investigación y la producción de imágenes fueron ligándose poco a poco con varios significados. Si bien la arqueología se ha encargado de intentar entender históricamente cada pieza, cada contexto o cada basamento, el proceso ha estado cargado de ciertos valores que han sido parte de sus propios horizontes políticos y que han logrado conjugarse con la imagen.

## Conclusiones

### I

A lo largo de las páginas anteriores se han expuesto los elementos que giran alrededor de la construcción de las secuencias elegidas de *Salón México* y *Deseada*. En ellas, existe una primera relación que el ensayo busca rescatar: el cine y la arqueología, o los restos arqueológicos captados por la cámara cinematográfica. El acto de capturar espacios arqueológicos nos devuelve a la pregunta sobre las intencionalidades detrás de esta decisión. Es decir, ¿Qué hay detrás de la imagen de cada monumento o escultura capturada? Para el final de la década de 1940 e inicio de 1950, las producciones filmicas se valen de un mundo material e intelectual existente para reflejar una serie de significados y relaciones que se encuentran en las distintas piedras esculpidas en forma de deidades o en construcciones monumentales.

Entre el gran éxito de *Salón México* como uno de los melodramas de cabaret por excelencia y la poca atención que recibe *Deseada* a comparación de los otros trabajos de Roberto Gavaldón, la relación entre la pantalla y la presencia de los vestigios precolombinos mexicanos ha quedado ligeramente olvidada y es por ello que es importante dar cuenta de las relaciones que permiten que se

entiendan ciertos significados, independientemente del éxito en taquilla del que hayan gozado. Los años en los que ambas películas fueron filmadas nos dan la pauta para entender el tipo de convenciones, sus continuidades y rupturas por las que estos ejemplos son atravesados: los emplazamientos de cámara que a manera de *habitus* representan en la imagen una carga de significados políticos, la elección de ciertos vestigios y no otros que demuestran un juicio de valor otorgado por los supuestos de la modernidad o la imagen en movimiento que se vale de representaciones anteriores con una propuesta mediante los usos del lenguaje cinematográfico.

En la época de oro también se realizaron filmes de corte histórico con argumentos en los que predominó el interés por recrear una época o fecha histórica, pero con una pretensión de ficción. Sin embargo, es clave entender que esta no es la intención de los directores en las películas aquí analizadas. El uso de estos contextos es distinto, pues en la construcción del argumento y de los filmes se da cuenta de la función que tienen los restos arqueológicos en el tiempo presente en el que las películas fueron filmadas y no de cómo pudieron funcionar en tiempos anteriores a la Conquista. Tanto lo arqueológico, como una rama que posibilita la historización de los pueblos mediante los restos materiales, como lo filmico, conviven dentro de las secuencias anteriormente presentadas, demostrando un minucioso entretreído de ambas disciplinas que permite al espectador construir distintos tipos de lectura a través de los usos de los elementos que componen lo filmico y de los valores alrededor de los objetos del México prehispánico.

Sin duda, las propuestas de las películas fueron elaboradas a través de su gran sensibilidad para encuadrar y montar los cuadros en los que aparecen los vestigios precolombinos. Sin embargo, las piezas arqueológicas también llevan detrás un cómo ser representadas. Las disposiciones de la arqueología y su estudio determinaron en gran medida un juicio de valor que atravesó las maneras de



elaborar imágenes de los restos arquitectónicos y escultóricos del México prehispánico. La modernidad, el nacionalismo, el estudio de la historia y la profesionalización de la arqueología fueron construyendo con el paso del tiempo el significado de cada objeto o edificación que iba emergiendo de la tierra. Así, la investigación y la producción de imágenes fueron ligándose poco a poco con varios significados. Es decir, si bien, la profesionalización de la arqueología se ha encargado de intentar entender históricamente cada pieza, cada contexto o cada basamento, el proceso también ha estado cargado de ciertos valores que han sido parte de sus propios horizontes políticos y que se han conjugado con la imagen.

El principio del siglo XX quedó marcado como un momento caótico en el que las instituciones se vieron seriamente afectadas por la inestabilidad política que generó la Revolución Mexicana. Con el paso de los años, la idea alrededor de los restos de las culturas precolombinas se mantuvo, pero con el fin de la revolución y con la formación de ciertas instituciones, las ideas en torno a lo prehispánico se fueron complejizando. A su vez, se puede aplicar aquí lo que Jesse Lerner dice en *Los Mayas del Modernismo*<sup>59</sup> “para el estado mexicano posrevolucionario, los antiguos mayas y sus logros son un pasado que puede utilizarse – uno que puede efectivamente desplegarse para expresar un imperativo político y social vehemente –.”<sup>60</sup>

El paso del tiempo fue dando forma a convenciones visuales en torno al pasado precortesiano de la nación mexicana, gracias a estos ojos viajeros que retrataron el mundo que había quedado encapsulado entre maleza y faunas variadas. Estos escenarios pasaron del dibujo a la fotografía para terminar siendo también captadas por la lente de la cámara cinematográfica. Las formas en las que Alex

---

<sup>59</sup> Jesse Lerner, *Los Mayas del Modernismo* (Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas: Siglo XXI, Editores, 2019).

<sup>60</sup> Lerner, *Los Mayas del Modernismo*, 25 y 26.

Phillips y Gabriel Figueroa encuadran a los monolitos y a los basamentos de Chichén Itzá están atravesadas por estas repeticiones o estos *habitus* que conforman una manera de mirar y entender los restos de un pasado fragmentado. La comprensión en torno a los vestigios capturados por los distintos soportes se cargó de diversos significados. En primera instancia, estas imágenes funcionaron como una suerte de presentación para la aprobación ante occidente. Entre el exotismo y la monumentalidad, las imágenes fueron la prueba fehaciente de una soberanía nacional que se sostenía, entre otras cosas, en su pasado autóctono. Los vestigios, que tanto se repitieron a lo largo de los años en distintos soportes, se presentan en las películas en una suerte de diálogo conformado por el montaje, los emplazamientos de cámara, los movimientos, las transiciones y la dirección de personajes. Cada director, por su parte, intenta dar cuenta de lo arqueológico como parte de un contexto espacial, mismo que se construye de tal manera que puede generar afectos en quien experimenta las transiciones dentro de los recintos. Cada uno lo hace a su manera y adaptándose a las problemáticas que cada uno de estos lugares implicó. La cámara de *Salón México* transita los pasillos del antiguo Museo Nacional, tarea que no debió haber sido sencilla, permitiéndonos adentrarnos en un trance mítico. Así como el cine de la época había comprendido las posibilidades que permite la sonorización, Emilio Fernández y Roberto Gavaldón explotaron la musicalización convirtiéndola en otra puerta para entrar en la cápsula espaciotemporal que nos conecta con el México prehispánico. Los personajes, por otro lado, se encuentran atravesados por los propios valores que representan. Así como Julia Tuñón explica, estos funcionan como estereotipos, “signos que remiten a un tema determinado, por complejo que éste sea, y las audiencias los comprenden gracias a una información previa.”<sup>61</sup>

Estas reminiscencias materiales lograron encontrar en el cine una nueva forma de representación, un sistema que permite nuevas maneras de que los vestigios sean aprehendidos, contemplados y que

---

<sup>61</sup> Tuñón Pablos, “Una escuela en celuloide,” 448.

funcionen como un transmisor de discursos, como el nacionalista. El estilo de cada uno de los directores y argumentistas lleva el significado a nuevos horizontes a través de las posibilidades filmicas. Es decir, si bien no se intentó dar un significado histórico, sí se procura utilizar cada uno de los elementos en una relación entre la cámara, las actrices y el entorno (el museo o la zona arqueológica) para entender ese pasado en el tiempo presente en el que las películas fueron filmadas.

## II

Durante las últimas páginas se ha dado cuenta de cómo funcionan los entrelaces cinematográficos, cómo conviven sus sistemas narrativos y estilísticos, cómo las continuidades discursivas y visuales del pasado precolombino se mezclan con una vida cotidiana idealizada por los argumentistas y directores. En ello podemos distinguir cómo las convenciones son aprovechadas para construir significados paralelos del pasado precortesiano a través de su materialidad: sus restos. Sin embargo, en la lectura aquí presentada, vemos a los restos arqueológicos como el fruto de una cultura antigua que se contempla y se habita.<sup>62</sup> La complejidad del lenguaje técnico y académico de la arqueología y la borrosidad que representa un pasado del que poco entendemos, permite que distintos aparatos y medios aprovechen para crear significados paralelos en función de las necesidades discursivas de los creadores. En muchas de estas ocasiones, como es el caso del cine, con mayor éxito que la academia frente a las masas.

Si bien es cierto que la construcción de los argumentos no gira en torno al pasado prehispánico, éste se presenta en los vestigios que funcionan como cápsulas con contenidos inmaculados que se han preservado tras el paso del tiempo como un hábito. Con ello, ambas películas aprovechan la ocasión

---

<sup>62</sup> Luis Villoro, *Grandes momentos del...* 240.

para que sus personajes, habitantes del tiempo presente, moderno y nacionalista, interactúen con ese pasado y, además, funcionen como un significante del tiempo en el que viven,<sup>63</sup> demostrando que el valor de los restos del pasado precortesiano no es únicamente lo que su historia nos indica a través de la investigación. Las esculturas y los sitios de las culturas precolombinas también tienen un uso contemplativo y simbólico pues son parte del presente y es en él en donde los experimentamos, así “el sujeto establece, o por lo menos intenta, un diálogo, una relación con el objeto, pero sin abandonar su propia posición histórica y la relación que se establece es tanto más valiosa cuanto que es algo que se da como una experiencia inmediata en la consciencia del sujeto.”<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> En cuanto a las relaciones y a las experiencias del tiempo, Francois Hartog explica el paso y la experiencia de la modernidad nacional y de la experiencia del presentismo. Aunque este trabajo centra su atención en dar cuenta sobre estas formas en occidente, nos ayuda a comprender que la experiencia del tiempo con respecto al pasado – historizado – determina nuestras maneras de habitar y comprender el mundo. Francois Hartog, *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*, 1ª. Ed. en español (México: Universidad Iberoamericana, 2007).

<sup>64</sup> Edmundo O’Gorman, “El arte o de la monstruosidad” en *Seis estudios históricos de tema mexicano* (Jalapa: Universidad Veracruzana, 1960), 473.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, tercera edición, séptima reimpresión, México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2020.
- Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*, 2ª reimpresión, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin. *El arte cinematográfico*, trad. Yolando Fontal Rueda. Barcelona: Paidós, 1995.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, primera edición electrónica, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Escalante Gonzalbo, Pablo (Coord.). *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, Tomo II, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
- Riera García, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, tomo IV, 2ª Ed., México: Era, 1969.
- Hartog, Francois. *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*, primera edición en español, México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Hershfield, Joanne. *The invention of Dolores del Río*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Irwin, Robert McKee, Maricruz Castro, Mónica Szurmuk, Inmaculada Gordillo Alvarez y Dubravka Suznjevic. *Global Mexican Cinema: It's Golden Age. "El Cine Mexicano se Impone"*. Cultural Histories of Cinema. Londres: Palgrave Macmillan y British Film Institute, 2013.
- Landa, Diego de. *Relación de las cosas de Yucatán*, Ed. Miguel Rivera Dorado, España: Historia 16, 1985.
- Lerner, Jesse. *Los mayas del modernismo*, Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas: Siglo XIX Editores, 2019.
- López Hernández, Haydee. *En busca del alma nacional: La arqueología y la construcción del origen de la historia nacional en México*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2019.
- Máas Collí, Hilaria (Comp.). *Leyendas yucatecas*, Yucatán: Universidad Autónoma de Yucatán, 1993.
- Martínez de Velasco, Alejandra y María Elena Vega Villalobos. *Los mayas: voces de piedra*, 2ª Ed., México: Turner, Ámbar Diseño y Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Morales Moreno, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional 1789-1940*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1994.
- O' Gorman, Edmundo. *Seis capítulos históricos de tema mexicano*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960.

- Palou, Pedro Ángel. *El fracaso del Mestizo*, México: Paidós, 2014.
- Reyes García Rojas, Aurelio de los. *Dolores del Río*, Ciudad de México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1996.
- Reyes, Aurelio de los. *Manuel Gamio y el Cine*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- Reyes, Aurelio de los (coord.). *Miradas al Cine Mexicano*, Vol. 2, Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016.
- Rozat Dupeyron, Guy. *Los orígenes de la nación: pasado indígena e historia nacional*, México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2001.
- Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la reconstrucción de una imagen, 1939-1952*, México: El Colegio de México, IMCINE, 1998.
- Vega Alfaro, Eduardo de la. *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México: IMCINE, 1997.
- Velazquez, Erik (ed.). *Nueva historia general de México*, primera edición, México D.F.: El Colegio de México, 2010.
- Villa Rojas, Alfonso. *Estudios etnológicos: los mayas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2013.

## HEMEROGRAFÍA

- Chávez González, Mónica. “Antonio Caso y los paradigmas de la nación mexicana,” en *Cuicuilco Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia: Las disciplinas históricas y antropológicas: vertientes y estudios de caso*, No. 30, Vol. 1, México: Instituto de Antropología e Historia, 2004.
- Góngora Alfaro, Luz María. “El significado social de la poesía de Antonio Mediz Bolio,” en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, Núm. 234, Tercer trimestre, Yucatán: Universidad Autónoma de Yucatán, 2005.

## FILMOGRAFÍA

Fernández, Emilio. *Salón México*, 1948.

Gavaldón, Roberto. *Deseada*, 1951.

## RECURSOS DIGITALES

Garduño, Ana. "Antecedentes para la profesionalización de la conservación en México: diplomacia cultural y políticas patrimonialistas", en *Intervención, Revista internacional de conservación, restauración y museología*, Vol.1, Núm, 21, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, enero-junio 2020. <https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/6328>.

Marquina, Eduardo. *La ermita, la fuente y el río drama en tres actos en verso*, Núm. 200 (Madrid: Prensa Moderna, 1929). <https://archive.org/details/laermitalafuente3357marq/mode/1up>

Pablos, Julia Tuñón. "Una Escuela En Celuloide. El Cine De Emilio "Indio" Fernández O La Obsesión Por La Educación." *Historia Mexicana* 48, no. 2 (1998): 437-70. <http://www.jstor.org/stable/25139229>.

Ramírez, Fausto. "Dos Momentos Del Simbolismo En México: Julio Ruelas Y Saturnino Herrán." *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas* 17, no. 1 (97) (1981): 14-20. <http://www.jstor.org/stable/27934456>.

## GUIONES CONSULTADOS

Magdaleno, Mauricio. *Salón México*, penúltima versión del guion, productor , CLASA Films Mundiales, 1948. Español. Archivo de la Cineteca Nacional de México, consultado por última ocasión el 10 de junio del 2019.

