

El signo de la muerte: el museo como recurso y discurso fílmico

Juan Solís*



CINEMATOGRAFICA
INTERNACIONAL S. A.
PRESENTA A

CANTINFLAS en **"EL SIGNO DE LA MUERTE"**
con MEDEL, CARLOS ORELLANA, ELENA D'ORGAZ y TOMAS PERRIN • Distribucion: AZTECA FILMS, Inc.
PRINTED IN U. S. A.

[...] Puede que las cosas no hayan pasado exactamente como vamos a representarlas. Pero también es posible que no hayan sucedido como las cuentan los historiadores. A lo mejor fueron como nos gustaría que hubieran sido.

SALVADOR NOVO, "Joven indígena", en *Cuauhtémoc*

La noche del 23 de diciembre de 1939, el actor Mario

Moreno, *Cantinflas*, demostró que además de talento poseía el don de la ubicuidad. Su nombre se anunciaba en la marquesina del Cine Rialto, un bello foro inaugurado en el centro histórico de la ciudad de México, con la presencia de Agustín Lara, *Toña la Negra*, los hermanos Martínez Gil y *Cantinflas*, "el genial intérprete del alma mexicana" (*El Universal*, 1939: 12). El actor, famoso por su particular modo de hablar, también pisó esa noche el escenario del Teatro Follies Bergeré, en Garibaldi, para estrenar dos tandas: *Cantinflas camionero* y *Entren santos peregrinos*. Sin embargo, su nombre también ocupó esa noche otra marquesina: la del Cine Alameda, donde se estrenaba la película *El signo de la muerte*.

Filmada en la ciudad de México en 1939, se trataba de la décima cinta del experimentado y prolífico director chihuahuense Chano Urueta (1895-1979), donde se cuenta la historia de un famoso arqueólogo, el doctor Gallardo, que pretende restituir el dominio de la raza indígena a partir del sacrificio de cuatro doncellas, tal como lo marca un códice. El periodista Carlos Manzano y su novia, Lola Ponce, con la ayuda de *Cantinflas*, se encargan de echar a perder sus planes. Producida por Cinematográfica Internacional S.A. (CISA), con locaciones en el Museo Nacional, la película tenía en su elenco a *Cantinflas* y Medel, así como a Carlos Orellana, Elena D'Orgaz, Tomás Perrín y Matilde Corell. Contaba con la participación de Salvador Novo en la producción, la dirección artística y el guión; el compositor Silvestre Revueltas en la música, y el pintor Roberto Montenegro en la subdirección artística.

El objetivo de este artículo es destacar la presencia del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía en *El signo de la muerte* no sólo como espacio escenográfico, sino sobre todo como generador de un discurso filmico. Se analizará la manera en que Novo, mediante el guión, destacó el papel de ese recinto como repositorio de una memoria viva, lo cual coincidía con las ideas sobre el pasado prehispánico latentes en algunas de sus obras de teatro.

ENTRE CRÍMENES Y MOSQUETEROS

En su artículo "*Cantinflas al set*", Novo cuenta que en 1938 el productor Felipe Mier, quien estaba en Nueva York, se comunicó con él para pedirle que escribiera una película de misterio en la que participaran *Cantinflas* y Medel, cuyo título fuera "Los dos mosqueteros". Novo sería el productor

asociado, así que acató la solicitud con la experiencia que le habían dado sus dos incursiones cinematográficas previas: *Perjura* (Raphael J. Sevilla, 1938) y *El capitán aventurero* (Arcady Boytler, 1938). Al escritor le disgustaba el título sugerido por Mier, de modo que escribió el guión de una película que se llamaría "El crimen del museo", la cual, si bien buscaba romper la dupla creada por *Cantinflas* y Medel en *Águila o sol*, de Arcady Boytler (Novo, 1939: 100), terminaba por conservarla en una pareja de detectives especializados en disfrazarse, encargados de una agencia de "detectivismo, criminalismo, turismo y sonambulismo".

En la trama, ambos guían a un grupo de turistas por diversos sitios, incluido el Museo Nacional, de donde han sido robados unos códices. Al estar en la Sala de Monolitos, una turista descubre a una mujer muerta sobre una piedra de sacrificios. El asesinato, a decir del doctor Gallardo, director del museo, debe de haber sido perpetrado por un fanático obsesionado con la "Leyenda de Taxco", según la cual tres doncellas deben ser sacrificadas para secar el corazón de los hombres blancos y que vuelva a reinar la raza oprimida. El periodista Carlos Gallardo se encarga de investigar el crimen, en el que se verá involucrada su novia, la reportera cinematográfica Lola Ponce, quien porta una marca en la mano que la señala como la última doncella a sacrificar (Novo, 1938a: 1-8).

Pese a que se quedó en papel, "El crimen del museo" era una historia más moderna y ágil que *El signo de la muerte*, ya que mostraba a Lola Ponce como una mujer independiente –distinta a las mujeres sumisas que poblaban las películas de la época–: una reportera cinematográfica del periódico oficial *El Nacional* que competía profesionalmente con su novio. Luego de ganarle la primera plana, le dice a Carlos: "Te he demostrado que sé hacer algo más que describir la voz angelical de Greta Garbo y las medias de golf de George Cooper. He invadido tus dominios sagrados. ¡La primera plana! ¿Eres capaz de guardarme rencor por ello?" (Novo, 1938b: 29).

Una segunda versión fue la titulada "Los dos mosqueteros", en cuyo guión, firmado por Novo y Salvador Martínez de la Vega, el poeta se acerca a lo que sería *El signo de la muerte* (Novo, 1938c: 1-51). En el archivo de Novo, a este guión lo preceden dos sinopsis distintas: una con el nombre de "El signo de la muerte", que paradójicamente es una versión distinta a la cinta final, y otra sin título, pero que responde a lo expuesto en el guión de "Los dos mosqueteros", título que al parecer se empeñaba en mantener el productor. La historia tuvo variantes en todas sus versiones, pero en general se conserva el argumento: un documento de carácter prehispánico alude a una leyenda en la que hay que sacrificar doncellas para que la raza mexicana reine de nuevo; un mago identifica a las víctimas; un arqueólogo realiza los sacrificios, y un periodista lo descubre, mientras su novia es una de las mujeres a

punto de ser asesinadas. Y todo sucede alrededor del Museo Nacional y sus colecciones.

CON LOS CÓDICES YA CAMBIA, PORQUE ES UNA COSA CODICIADA...

En el guión de “El crimen del museo”, el documento que desata la trama es el Códice de Taxco, pieza robada del museo pero que en realidad posee su director. En una de las sinopsis de *El signo de la muerte*, los asesinatos surgen de la tradición oral: la “Leyenda de los siete corazones”, en la que supuestamente cree un pueblo indígena que habita en el pueblo de Tizoc, en la sierra de Hidalgo (Novo, 1938d: 1), mientras que tanto en el guión de *Los dos mosqueteros* como en la sinopsis definitiva y enviada a los exhibidores de *El signo de la muerte* se alude al Códice Xilitla, en el cual, de acuerdo con la trama, se asienta que “[...] el día en que el último descendiente de Quetzalcóatl logre bañar con la sangre de cuatro doncellas predestinadas a la piedra de los sacrificios, los corazones de los hombres blancos se secarán y el hijo de Quetzalcóatl volverá a reinar sobre todos sus súbditos” (Novo, 1938e: 1).

Ambos documentos y la leyenda son apócrifos, si bien el Códice Xilitla, al menos nominalmente, constituye una intersección de dos prácticas religiosas: una ficticia y otra real. En la película es el código que ordena los sacrificios de las doncellas, mientras que, en el plano real, un documento –o fragmento– del mismo nombre forma parte de una doctrina religiosa surgida en la ciudad de México a mediados del siglo XIX, conocida como espiritualismo. Esta doctrina fue fundada por Roque Rojas, quien de acuerdo con los archivos de la Iglesia Mexicana Patriarcal de Elías “desciende, por el lado materno, del sacerdote otomí Xólotl, quien oficiaba en el Templo del Sol durante la Conquista española. A Xólotl se le reveló que de su stirpe nacería el Verdadero Hijo del Sol, cuya misión en



El signo de la muerte, 1939 Fotografía © Colección Filmoteca UNAM, carpeta 110, foto 3



El signo de la muerte, 1939 Fotografía © Colección Filmoteca UNAM, carpeta 110, foto 10

la Tierra sería salvar a los indios oprimidos. Tal profecía quedó grabada, por puño de Xólotl, en un documento conocido como el Códice Xilitla (“Espiritualismo”, 2009; véanse Ortiz, 1990; Lagarriga, 1974).

Más que la veracidad histórica, lo que buscaba la película era llamar la atención sobre la importancia de los códices como testimonios del pasado prehispánico y los utilizó para revitalizarlos a través de una ficción cinematográfica.

ESA PIEDRA PESA... PUES SEGÚN COMO LA CARGUE USTED...

En la cinta, el Museo Nacional es algo más que una locación; conserva su carácter de institución que responde a los fines plasmados en el artículo I de su *Reglamento* de 1922: “La adquisición, clasificación, conservación, exhibición y estudio de objetos relativos a la antropología física o somatológica, la etnología, la arqueología y la historia de México” (*Reglamento...*, 1990: 8). Además de la investigación, la función del museo que más destaca en la película es la exhibición. En la secuencia inicial se aprecian objetos de suma importancia, como la Chalchiutlicue, la Piedra del Sol, la Coatlicue y la Piedra de Tizoc.¹ Un cuchillo de obsidiana pasa de ser una pieza de exhibición a un arma homicida o un instrumento ritual. En todo caso recupera su función primigenia, y lo hace en su calidad de objeto sagrado y útil, evadiendo precisiones históricas. Las colecciones del Museo Nacional funcionan así como caja de herramientas al servicio del relato filmico.

Si bien en la película se observan imágenes en las que luce la Sala de Arqueología del antiguo museo, el patio, así como la Sala de Historia, lo más probable es que la única sala filmada *in situ* haya sido la de Monolitos, mientras que las demás debieron de ser recreadas en el *set*. Según un documento que contiene las órdenes de trabajo del equipo, sólo se usaron dos locaciones para las escenas de ese recinto: la Sala de Monolitos y la calle. En estudio se reconstruirían la sala de conferencias, la Histórica, la de Alfarería y la de Antropología (“Órdenes...”, 1938: 1-3).² De ser así, se entendería por qué Novo, en un texto posterior sobre la cinta, al referirse al museo, sólo aludió al Salón de Monolitos (Novo, 1939: 104). Por otro lado, se comprendería por qué la Sala Histórica sirvió como escenario para *sketches* irreverentes, donde los actores interactúan con maniqués de personajes históricos o con piezas, como aquella singular secuencia en que, ya ebrios, Medel y *Cantinflas* comienzan a alucinar que el primero es Maximiliano y el segundo, Carlota. Suben a la carroza y se duermen en el interior de la misma.³

A quien se le habrían encargado los detalles de la decoración de las salas reconstruidas en el *set* fue al pintor Roberto Montenegro, quien fungió como subdirector artístico,⁴ cuya presencia se percibe en la decoración del templo mexica,⁵ con símbolos que aluden a la Luna –similares a la imagen del astro con conejo que aparece en el Códice Borgia–, o una

deidad con cabeza de cráneo, pintada en la pared, que parece inspirada en la imagen de Mictlantecuhtli, dios mexica del inframundo, reproducida en el Códice Borbónico.⁶ Destacan las serpientes emplumadas que rematan los extremos de las escaleras, así como las reproducciones de la Coatlicue y del Quetzalcóatl antropomorfo. El acervo del Museo Nacional proporciona a la cinta una valiosa fuente iconográfica. Urueta, su director, aportó a este discurso rasgos que buscaban imitar o aprovechar lo aprendido con Serguéi Eisenstein,⁷ sobre todo en las secuencias del templo mexica o en la de montaje que fungió a manera de introducción.

Al servicio del relato se puso el talento del gran compositor Silvestre Revueltas, quien para 1939 ya había trabajado en la musicalización de *Vámonos con Pancho Villa*, de Fernando de Fuentes (1936), y *La noche de los mayas*, también de Urueta (1939). La elección de Revueltas no fue casual.⁸ Novo tenía claro que la música debía ser descriptiva, con teponaxtes, huéhuetls y caracoles. Pensó en Revueltas, quien “por muchos modos, es a Carlos Chávez como José Clemente Orozco es a Diego Rivera” (Novo, 1939: 104). Novo conservó en su archivo una tabla con las indicaciones para la música, donde se anota el número de rollo y secuencia, la descripción, la ubicación de la misma y la duración (“Indicaciones...”, 1938: 1). A decir de Eduardo Contreras Soto (1996: 165), a partir de la cinta filmada Revueltas creó al menos cinco temas básicos: para las presencias de Medel y Matlaltzin, para las escenas de procesiones y sacrificios, y para escenas violentas, mientras que *Cantinflas* no tiene tema.

RECURSO Y DISCURSO

Aunque la película fue un fracaso en taquilla, aunque la crítica de su tiempo prácticamente la ignoró⁹ y a pesar de que aún se le sigue tomando como una farsa sin ritmo, Novo estaba orgulloso de la obra que produjo y escribió, a la que consideraba “un nuevo ángulo de auténtico mexicanismo cinematográfico y una película de gusto universal” (1939: 105). A pesar de que participó en proyectos imprescindibles de actualización del teatro nacional, como el Teatro de Ulises,¹⁰ Novo siempre tuvo en cuenta en su obra dramática a la historia prehispánica. Como explica Frank Dauster (1974-1975: 17): “No hay en la obra de Novo alabanzas a la Revolución, ni cantos a sus líderes; lo que sí hay es un mexicanismo mucho más profundo, mucho más raigal y hondo”. Así lo demuestran sus diálogos *La Malinche* y *Carlota*, *Cauhtémoc* y *Eulalia*, la ópera cómica *El espejo encantado* y la obra *In pipiltzintzin o La guerra de las gordas*, en las que revisó con humor hechos históricos o leyendas prehispánicas.

Novo no hacía chistes a expensas del pasado; por el contrario, “ataca a los que han creado un pasado nacional a base de *slogans* y lemas”. De acuerdo con Dauster (*ibidem*: 20), “para Novo, de algún modo milagroso, Tezcatlipoca, Coatlicue o



El signo de la muerte, 1939 Fotografía © Colección FilMOTECA UNAM, carpeta 110, foto 8

Quetzalcóatl no son nada más nombres algo raros para embaucar a turistas, ni representaciones mitológicas de fuerzas naturales. Viven, son fuerzas que repercuten todavía en las actitudes vitales del pueblo mexicano, aunque vistas desde el lado cómico”. El escritor estaba convencido de que la historia era vista con solemnidad y que entre Quetzalcóatl y Cuauhtémoc había personajes, episodios y situaciones que el teatro mexicano no había aprovechado. En esa premisa se inscribe *El signo de la muerte*: en el aprovechamiento del pasado prehispánico para hacer un cine a la vez mexicano y universal. Dicho pasado tiene una fuente, que es el lugar donde se origina, desarrolla y se resuelve el drama: el Museo Nacional, al que se despoja un momento de su solemnidad estática para dotarlo de una vivacidad dinámica. Como bien lo expresó el autor:

Aunque no aparece un solo charro en *El signo de la muerte*, se trata sin embargo de una película mexicana por todos lados.

Pero presenta un mexicanismo inédito en el cine nacional: el fundamental, precortesiano mexicanismo de las leyendas contenidas en los códices y en los monumentos arqueológicos. Vemos en ella, por primera vez, ídolos, pirámides –todo el rico salón de monolitos del Museo Nacional–, y nos asomamos después a los ritos aztecas que un arqueólogo raro quiere resucitar en pleno 1939 (Novo, 1939: 105).

Ése es el valor de *El signo de la muerte*: recuperar el pasado albergado en el museo e incluirlo en una historia que no es –ni pretende ser– la oficial, y que sólo se jacta de constituir relato satírico. Tal es su eficacia: sacar al Museo Nacional y su valioso acervo de los discursos políticos para, por medio del humor, exorcizarlo de demagogia, y mediante el cine, volverlo recurso y discurso de una historia latente, de una idea más profunda de México ❖

* Investigador independiente

Notas

¹ No es casual que *Cantinflas*, en su calidad de guía, cuente a los turistas extranjeros la versión falsa, pero más popular, de la piedra de Tizoc: que se usó para sacrificar y que la canaleta —agregada en el siglo XVIII— era para que corriera la sangre de la víctima.

² Según este plan, la filmación en el museo se llevó a cabo el jueves 12 de enero, y la de la calle, el lunes 23. En total se habrían hecho 21 secuencias en set y 10 en locaciones: unas 438 escenas en 20 días de trabajo (cuatro semanas). Se comenzaba a filmar a la 8:00 a.m. y se terminaba antes de las siete de la noche, hora en que *Cantinflas* y Medel debían estar en el Teatro Follies para ofrecer sus funciones.

³ Esta secuencia, con un leve matiz homosexual, aparece sumamente detallada en la sinopsis sin nombre que suponemos que se trata de *Los dos mosqueteros*. Cuando ambos están en la carroza, se lleva a cabo una acción que frisa en lo surreal —justificado porque se trata de un sueño—: *Cantinflas* le pide a “Max” que encienda la radio y se oye el balido de una oveja. Por otro lado, es una constante en todas las versiones de la película que *Cantinflas* se disfraza de mujer y que en cierto sentido lo disfrute.

⁴ Un año después, Montenegro estuvo a cargo de la sección de arte popular de la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*, en el MOMA de Nueva York. Antonio Caso, de la sección prehispánica; Manuel Toussaint, de la de arte colonial, y Miguel Covarrubias, de la de arte moderno. Además, Montenegro formó parte del Patronato de las Artes e Industrias Populares que se encargó de crear, en 1950, el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares en el ex templo de Corpus Christi (Rubín, 1951: 121).

⁵ El templo mexica está reproducido en un plano a lápiz donde se detallan los lugares en que se llevarían a cabo los sacrificios, así como las escaleras y los sitios desde los cuales se realizarían los emplazamientos de cámara. En el guión se describieron las escenas y los movimientos de los actores, siguiendo la numeración contenida en este plano (“Plano...”, 1938: 1).

⁶ Ambas imágenes fueron reproducidas por Miguel Covarrubias en *El pueblo el Sol*, de Alfonso Caso (1993).

⁷ Para Chano Urueta hubo dos personas que lo influyeron: José Vasconcelos, en cuya campaña presidencial de 1929 participó activamente, y Serguéi Eisenstein, con quien convivió durante el rodaje de *¡Que viva México!*, en 1931. El director aseguraba que esta influencia era más latente en *La noche de los mayas*, *Los de abajo* y *El signo de la muerte*, filmadas en 1939 (Ciuk, 2000: 614).

⁸ Si bien en un documento que expone los créditos de la cinta se pone a Gonzalo Curiel como el encargado de la música, el elegido fue Silvestre Revueltas, tal como se hacía notar en la publicidad.

⁹ *Excélsior*, el diario aludido en la cinta, sólo publicó un comentario sin firma donde se alababa la historia, la dirección y la actuación de *Cantinflas* (“La película...”, 1939).

¹⁰ En 1928, Novo trabajó con un grupo de artistas que creó el Teatro de Ulises. El foro, ubicado en la calle de Mesones, en el centro histórico de la capital, constituyó un parteaguas en la historia del teatro nacional. Ahí Novo, Celestino y José Gorostiza, Gilberto Owen y Rafael Nieto, entre otros, tradujeron y montaron obras de Cocteau, O'Neill y Vildrac, con escenografías de Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos (Trifilo, 1962: 153).

Bibliografía

- Bitrán, Y. y R. Miranda (eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, 2002.
- Caso, A., *El pueblo del Sol*, México, FCE, 1993.
- Ciuk, P., *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Conaculta, 2000.
- Contreras Soto E., “El signo de la muerte: Novo y Revueltas”, en *Un recorrido por los museos y archivos privados*, México, Asociación Mexicana de Archivos y Bibliotecas Privados, 1996.
- Dauster, F., “Lo prehispánico en el teatro de Salvador Novo”, en *Reflexión. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2ª época, vols. 3-4, 1974-1975.
- “Espiritualismo”, en *Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional mexicana*, México, Facultad de Medicina-UNAM, 2009, en línea [http://www.medicinatradicional.unam.mx/termino.php?l=1&id=3132], consultado el 2 de junio del 2015.



El signo de la muerte, 1939 Fotografías © Colección Filmoteca UNAM, carpeta 110, fotos 16 (arriba) y 11 (páginas 56-57)

El Universal, 23 de diciembre de 1939.

Indicaciones para la música de El signo de la muerte, México, Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.10 (9/20), 1938.

Lagarriga Attias, I., *Magia y religión entre los espiritualistas trinitarios marianos*, México, INAH, 1974.

Novo, Salvador, “*Cantinflas a la set*”, en *Hoy*, 23 de diciembre de 1939, *apud* D. Maciel y G. García (comps.), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM, 2001.

_____, “Sinopsis de ‘El crimen del museo’”, México, CEHM, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.16 (1/2), 1938a.

_____, “Guión de ‘El crimen del museo’”, México, CEHM, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.16 (2/2), 1938b.

_____, “Guión de ‘Los dos mosqueteros’”, México, CEHM, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.9 (3/3), 1938c.

_____, “Sinopsis de *El signo de la muerte*”, México, CEHM, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.9 (1/3), 1938d.

_____, “Sinopsis para exhibidores de *El signo de la muerte*”, México, CEHM, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.10 (2/20), 1938e.

“Órdenes de trabajo para la filmación de *El signo de la muerte*”, México, CEHM, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.10 (6/20), 1938.

Ortiz Echániz, S., *Una religiosidad popular: el espiritualismo trinitario mariano*, México, INAH (Científica, 220), 1990.

“La película nacional *El signo de la muerte* es una divertida farsa mezclándose el ambiente azteca y el moderno”, en *Excélsior*, 28 de diciembre de 1939.

“Plano del templo mexica en *El signo de la muerte*”, México, CEHM, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.10 (1/20), 1938.

Reglamento del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, INAH, 1990.

Rubín de la Borbolla, D. F., “El Museo Nacional de Artes e Industrias Populares”, en *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, vol. 14, núm. 1, 1951.

Trifilo, S., “The Contemporary Theater in Mexico”, en *The Modern Language Journal*, vol. 46, núm. 4, 1962.



