

Cine y vanguardia literaria en México

Escrito por :Katharina Niemeyer



RESUMEN

Este trabajo pretende aclarar contenidos, modos y finalidades de la apropiación del cine en las obras de los Contemporáneos, con atención especial para las modalidades y finalidades de su ficcionalización del mundo del cine. Dentro del corpus de su narrativa, destacan dos novelas – de Gilberto Owen y Jaime Torres Bodet, respectivamente–, que integran el cine en sus universos ficcionales. Para poder entender las particularidades de estas apropiaciones hay que enfocarlas en el contexto del momento, es decir, en relación con el desarrollo tanto del cine mismo como del discurso público en torno a éste. Por otra parte, quiero contribuir a entender “lo vanguardista” de sus apropiaciones. Para ello me apoyo en una noción de las vanguardias latinoamericanas que no cifra lo vanguardista en determinados contenidos o procedimientos, sino en el efecto de crítica cultural –y moderna dentro de la misma modernidad– que una obra intenta desplegar en el contexto en el que se enfoca. Es decir, en el caso de la novela vanguardista se han de tener en cuenta no sólo sus rasgos de ruptura, como la renovación de la relación entre ficción y realidad, la problematización del sujeto, el *discursive turn*, la apropiación y remodelización de la modernidad y la orientación americana; sino también su búsqueda de una experiencia estética autónoma y a la vez performativo-crítica.^[1]

Palabras claves: literatura, México, Siglo XX, vanguardia, cine, intermedialidad.

I

Crecimos con los medios. Apenas podemos imaginarnos la vida cuando el cine y la radio fueron nuevos, cuando su difusión significó un cambio sustancial –tanto en la percepción del mundo como en la vida cotidiana de Occidente– y cuando la literatura, de alguna manera, tuvo que posicionarse frente a estos medios, si no quería perder la correspondencia con los tiempos modernos.

Pero es justamente esto lo que quiero intentar a continuación. Propongo ponerse al lado de un joven mexicano (capitalino, por más señas) a principios de los años 20 del siglo pasado. Es la época cuando el cine mudo llega a su apogeo y se acaban de establecer las primeras estaciones de radio. Es la época de los *good years* de la Revolución Mexicana, como solía decir Daniel Cosío Villegas. La ciudad de México se amplía y masifica, se electrifica y motoriza, se abren nuevas calles y nuevos edificios públicos, quien puede cena en Sanborn’s, se viste

en *High Life* y se compra una Kodak para documentar las excursiones dominicales en el flamante Ford.^[2] Desde la Secretaría de Educación Pública, José Vasconcelos inicia las campañas de alfabetización y promueve la nacionalización de la cultura a través, entre otras cosas, de los murales encargados al joven Diego Rivera. José Juan Tablada reporta cada semana en las páginas de *Excélsior* las últimas novedades de Nueva York, y en *El Universal Ilustrado* se publican los textos bastante raros de unos jovencísimos que se autodenominan estridentistas. Sus manifiestos, obras y *happenings* escandalizan a los buenos burgueses tanto como a los nuevos funcionarios de la cultura. Otros jóvenes, menos agresivos y más intelectuales, empiezan a reunirse en un “grupo sin grupo”, decididos a revolucionar la literatura mexicana desde otras perspectivas y con otros fines. Pronto sus obras van a ser atacadas por representar una “literatura no viril”, reacia a encarnar los ideales de la Revolución Mexicana proclamados *post hoc* por la política cultural oficialista.^[3] Sin embargo, serán sus obras –y las posturas que tomen con ellas– las que ejercerán una influencia apenas sobrevalorable, si bien no siempre reconocida en su momento, sobre el transcurso de la literatura y cultura mexicana de la primera mitad del siglo XX.

En fin, estamos en los *roaring twenties*, la época de las vanguardias en literatura, artes y música, pero también en los movimientos sociales y el estilo de vida. El cine y la radio configuraron factores claves para todo este desarrollo, que ya los coetáneos mismos consideraban excepcional, aventurero y vertiginoso. En particular, fue el cine lo que les fascinaba a los vanguardistas, y, entre ellos, de sobremanera a los llamados Contemporáneos. Tal fue así que de su pluma salieron no solamente numerosas críticas cinematográficas, sino también proyectos y guiones para películas (incluso llegaron a participar en la dirección de varias de ellas), así como una serie de narraciones ficcionales que, de una u otra manera, y en proporciones muy variadas, se apropiaron del mundo del cine y/o del lenguaje filmico^[4]. Los estridentistas, en cambio, sólo se acercaron al tema y a determinados procedimientos e imágenes típicos del cine en medida que formaban parte del mundo moderno junto otros fenómenos representativos del desarrollo técnico, como la urbanización y masificación de la capital y los cambios en el imaginario y los hábitos colectivos. Es decir, en sus textos sí aluden al ámbito del cine, tanto en el plano del contenido como en el de la expresión, pero nunca hacen del cine el tema central o la “dominante estética”.^[5] Muy distinto, pues, es el caso de los Contemporáneos. Y no sólo en el contexto mexicano, sino también en el panorama de las vanguardias latinoamericanas. Todas ellas estaban propensas, como parte del proyecto vanguardista, a un nuevo e intenso diálogo entre las artes. Todas estaban conscientes, aunque en grados diferentes, de los cambios ocasionados por los nuevos medios, pero ninguna estaba tan interesada en el cine como este grupo sin grupo.^[6] Su interés tenía razones tanto extrínsecas –entre ellas las posibilidades económicas que ofrecían la crítica de cine y la colaboración con la industria cinematográfica– como intrínsecas –relacionadas con sus conceptos de la literatura–. En particular, el cine significaba un reto para su concepción de la relación entre ficción y realidad, entre imaginación y memoria, entre texto e imagen y, también, entre lo nacional y lo universal. Es consabido el papel fundamental que estos temas desempeñaron para sus reflexiones y actividades literarias,^[7] pero queda todavía sin aclarar cómo marcaban su apropiación del cine.

A esto se dedican precisamente las páginas siguientes. Quiero aclarar contenidos, modos y finalidades de la apropiación de este nuevo medio en las obras de los Contemporáneos, con atención especial para las modalidades y finalidades de su ficcionalización del mundo del cine. Dentro del corpus de su narrativa, destacan dos novelas – de Gilberto Owen y Jaime Torres Bodet, respectivamente–, que integran el cine en sus universos ficcionales. Para poder entender



Jaime Torres Bodet
(biografiasyvidas.com)



Gilberto Owen (quailcreekeditions.com)

las particularidades de estas apropiaciones hay que enfocarla en el contexto del momento, es decir, en relación con el desarrollo tanto del cine mismo como del discurso público en torno a éste. Por otra parte, quiero contribuir a entender “lo vanguardista” de sus apropiaciones. Para ello me apoyo en una noción de las vanguardias latinoamericanas que no cifra lo vanguardista en determinados contenidos o procedimientos, sino en el efecto de crítica cultural –y moderna dentro de la misma modernidad– que una obra intenta desplegar en el contexto en el que se enfoca. Es decir, en el caso de la novela vanguardista se han de tener en cuenta no sólo sus rasgos de ruptura, como la renovación de la relación entre ficción y realidad, la problematización del sujeto, el *discursive turn*, la apropiación y remodelización de la modernidad y la orientación americana; sino también su búsqueda de una experiencia estética autónoma y a la vez performativo-crítica.[8]

II

Al emplear el término “apropiación”, desarrollado y diferenciado por una tradición filosófica que va desde Locke, Hegel y Marx hasta Adorno[9], propongo, primero, un enfoque atento a las reconfiguraciones y recontextualizaciones que el apoderarse de una cosa significa para ésta, sobre todo si no consiste en una entidad física fija, sino en modos de comunicación, de producción de significado. Con ello, la apropiación se parece a lo que Ludwig Jäger llama “transcripción”, [10] entendido como proceso generador de sentidos culturales a través de referencias y re-elaboraciones en y entre los medios. La transcripción convierte, a través de procedimientos de traducción y/o explicación intra e intermediales, recortes de un sistema simbólico (“pretexto”) en significados legibles, generando recién en este mismo proceso las entidades discretas (“scripturas”) cuya legibilidad o semántica produce (“transcriptura”). Sin embargo, la relación entre pretexto/scriptura y transcriptura no es una de copia ni de derivación, sino una en la cual la scriptura adquiere cierta autonomía respecto de la transcriptura. Es así como la transcripción abre un horizonte también para lecturas alternativas

a la que ella misma postula, relativizando la reivindicación de poder inherente a toda apropiación.

En otro contexto, el concepto de apropiación implica la dialéctica entre lo propio y lo ajeno y, por consiguiente, el problema de la legitimidad o ilegitimidad del apoderamiento y de los criterios respectivos. En el caso de los textos mexicanos, ello está conectado de manera inevitable con la relación entre centro y periferia o, mejor dicho, con la negociación entre estos dos polos.

III

Cuando en agosto de 1896 se estableció el primer cinematógrafo en la capital de México, entre los primeros en comentar este “espectáculo de moda”^[11] estuvieron poetas y periodistas como Luis G. Urbina, José Juan Tablada y Amado Nervo. Estos, al igual que el público capitalino, estuvieron fascinados con el invento. El entusiasmo popular por las “vistas” – cortometrajes documentales, interrumpidos a menudo por láminas – y las primeras ficciones fílmicas cundió rápidamente, de modo que ya en 1900 la capital contaba con 39 salas de cine. En 1911, cuando Madero hizo su entrada triunfante en la ciudad de México, existían unas 47 salas.^[12] Y si ya en 1896 los espectadores podían ver, aparte de cortometrajes franceses, unas vistas de asuntos mexicanos^[13], a partir de 1910 la presencia de temas locales iba a incrementar al ritmo vertiginoso de los acontecimientos históricos. Las películas sobre la Revolución, entre ellas varias de larga duración, llenaron las sesiones concurridas por un público masivo. Buena parte de los líderes habían reconocido el impacto del nuevo medio de comunicación y lo aprovecharon para sus fines propagandísticos.^[14]

Tampoco puede sorprender, por tanto, que la apropiación literaria-ficcional del nuevo medio de comunicación se iniciara precisamente en estos años. Además de alguna que otra crónica dedicada al tema, en los periódicos aparecieron también poemas humorísticos que tematizaron, ante todo, la influencia del nuevo medio en los hábitos cotidianos: vivencias en las salas de cine, las jóvenes comportándose como si estuvieran delante de la cámara. *Los de abajo* de Mariano Azuela, publicada en 1915, fue la primera novela mexicana que transcribió técnicas fílmicas, concretamente las tomas a distancia de las luchas revolucionarias.^[15] A principios de la década de los 20 el cine se convirtió en objeto de secciones periodísticas regulares de la misma forma en que las crónicas teatrales, desde finales del siglo XIX, se publicaban cada semana en los grandes periódicos. Los hechos decisivos para esta incorporación del tema en el canon del periodismo cultural fueron, empero, factores cinematográficos más que históricos: la invención del largometraje, la creciente producción de películas ficcionales y la implementación del sistema de estrellas. Las primeras cintas ficcionales mexicanas se produjeron en 1917, pero los escritos sobre cine en absoluto se ciñeron a las películas nacionales, sino que hicieron referencia a prácticamente todas las “grandes” películas internacionales, desde *El gabinete del Dr. Caligari* (1919) y *The Kid* (1921), hasta *Metrópolis* (1928) y *The Last Command* (1928). Pronto se publicaron también reportajes y entrevistas sobre la fábrica de sueños de Hollywood, como las que se recopilaron en *El mundo de las sombras. El cine por fuera y por dentro* (1920), de Carlos Noriega Hope, quien fue enviado a Los Ángeles para reportear el mundo del cine hollywoodense.



Lupe Vélez y Gary Cooper (1928)

En la primera época los escritos sobre cine se centraron, ante todo, en tres aspectos. Por una parte destacaron la novedad y modernidad de la técnica y especularon sobre sus posibles usos didácticos y conmemorativos. En segundo lugar, celebraron los rasgos característicos del medio, como la representación del movimiento, el presunto carácter documental o verídico de las representaciones y la variedad de perspectivas visuales. Ya en las primeras crónicas se preveía la posibilidad de agregar la reproducción de la voz. Por último, se tematizaron sus influencias sobre la vida social y cultural: el cine como espectáculo reemplazaría a otras formas de diversión como las tandas y el teatro, el horario de las sesiones empezaría a marcar el ritmo cotidiano, y en las salas de cine se reunirían espectadores de todas las capas sociales.

A partir de 1917 los contenidos de las críticas cambiaron. Insistieron cada vez más en el status del cine como un nuevo arte y evaluaron la calidad de las historias y la actuación de los actores en las cintas ficcionales. A ello se agregaron los temas del mundo de Hollywood y de la vida de las estrellas – entre ellas las de origen mexicano, como Dolores del Río y Lupe Vélez –, así como las quejas sobre el creciente predominio del cine estadounidense. Si en los comienzos del cine en México (que apenas se distinguían estructuralmente de lo que pasó en la gran mayoría de los otros países que adaptaron el invento de los hermanos Lumière) la procedencia extranjera del nuevo medio no había sido motivo de debate, ahora sí se empezó a cuestionar la dominancia creciente de los nuevos centros cinematográficos y sus códigos de representación. Es así como Carlos González Peña lamenta ya en 1917 que en las películas mexicanas no aparezca el pueblo bajo y pregunta: ‘¿Querrá esto decir que nuestro país no es presentable sino ‘a la europea’?’ [16]. La novela corta *Che Ferrati, inventor* (Noriega Hope: 1923) enfoca el tema desde otra perspectiva, narrando la historia de un actor mexicano que intenta hacerse famoso en Hollywood. Logra su objetivo por su parecido físico con una estrella que acaba de morir y a quien reemplaza. Pero, ante la pérdida de su identidad, decide finalmente dejar los estudios y volver a México, su “tierruca”. Pocos años más tarde, José

Juan Tablada, con su ironía habitual, comenta en una de sus crónicas la discusión entretanto arreciada^[17] con motivo de las declaraciones de Lupe Vélez, quien quería “dignificar a México, presentarlo a los ojos extraños, no con el hábito torpe del labriego, ni menos con la fiereza alcohólica del bandido”.

Dice Tablada:

En primer lugar, México no está en condiciones de que nadie tenga que dignificarlo y, además la dignidad de una patria es algo en que no pueden influir, ya no las contingentes artistas de la pantalla, pero ni las egregias Sarahs o las máximas Duce [!]; en segundo lugar, ni los labriegos tienen hábito torpe ni los hábitos de Hollywood pueden sustituir ni mejorar a los de los labriegos, de cuyas manos en muchos casos surge la riqueza de una patria.

Al final aconseja “que no intente dignificar a México, porque ¿qué tiene que ver el cine con las temporadas?”.^[18] Es decir, la crítica de la influencia de Hollywood se apoya básicamente en dos tópicos: por un lado la “inautenticidad” típica de la vida en este mundo del cine –relacionado con la producción de películas–, y, por el otro, su poder definitorio con respecto a las imágenes mismas, en este caso de las imágenes del otro, reducido al estereotipo del “salvaje”. No obstante las burlas del patriotismo ingenuo de Lupe Vélez, la crónica de Tablada deja traslucir que la imagen de México en el cine hollywoodense y su proyección internacional preocupaba seriamente también a la misma “gente del cine” y que en México ya se estaba luchando por imponer una imagen menos exotista de país. A pesar de ello, ésta apenas podría competir con las producciones internacionales hasta la consolidación de la industria cinematográfica nacional en los años 30.



IV

Los Contemporáneos, quienes se acercaron al tema del cine a mediados de los años 20, al principio no participaron en la polémica contra el cine de Hollywood. Al contrario, en sus primeros escritos dedicados al tema –“la narración breve”, declarado pastiche de un argumento para los *serials* del tipo Fantomás, “La marca de fábrica (película en episodios)” de Salvador Novo, publicada en 1924, así como las críticas cinematográficas de Jaime Torres Bodet, publicadas entre 1925 y 1926– destaca el gusto por los formatos y, en el caso de Torres Bodet, los directores, actores y actrices del cine internacional, como Mary Pickford y otras.[19]



Lupe Vélez (1929)

Lo mismo vale para *Novela como nube* (1926, publicada en 1928) de Gilberto Owen, en la que el cine aparece como un elemento importante dentro del mundo de la ficción y ostenta el mismo cosmopolitismo que caracteriza todo el texto, plagado de referencias a los clásicos y

modernos de la *western culture*, desde Platón hasta Picasso y James Joyce, así como Charlie Chaplin y Buster Keaton. Pero la función del cine en esta novela, sin duda una de las más experimentales que salieron de la pluma de los Contemporáneos, va más allá de servir de mera señal de la modernidad del protagonista. El resumen de la historia narrada, nada fácil de reconstruir a partir del discurso altamente fragmentario y “poético”, ya puede dar unos primeros indicios acerca de la perspectiva que aquí rige la apropiación del cine. Este episodio cierra, justamente, la primera parte de la novela, estructurada simétricamente en 13 y 13 breves capítulos. Estos comienzan con la presentación de Ernesto, un joven poeta y pintor algo snob, que se halla en un café, donde recuerda sus amores con Eva en una ciudad costanera. Pronto ve a una mujer que se parece a Elena, otra ex-amante. La sigue sin éxito y durante cierto tiempo busca reencontrarla. Un día, en un cine en el cual se refugia por casualidad, piensa haber dado con Eva y entabla conversación con la mujer, que resulta ser una desconocida. Viven juntos la aventura del film, convirtiéndose en personajes de pantalla:

Empiezan los dos, la mano en la mano, como un truco de Mr. Keaton, un viaje que va desde la caseta del mecánico hasta la pantalla. Empiezan pequeñitos, del tamaño de la película, para llegar al lienzo con estatura el doble de lo real.

Y se entran en una primavera sólo de luces y de sombras, como enmudecida por aquella carencia absoluta del color; así tendrá que ser toda primavera vista, a través del recuerdo, desde el otoño que ahora termina. El paisaje cuadrado tiene un primer término con césped y bancos y un fondo de árboles verdaderos, pero como llenos de noche, sin un amarillo de hoja seca, sin un verdiamarillo de hoja tierna.[\[20\]](#)

Pero, cuando al final de la película Ernesto quiere besar a la mujer, aparece el marido y le pega un tiro a éste. La segunda parte comienza con el despertar del convaleciente en la casa de su familia en Pachuca, Hidalgo, donde cuidan de él Elena, su ex-novia y desde años mujer de su tío Enrique; y Rosa Amalia, hermana menor de Elena. Ernesto quiere reconquistar a Elena y vive un conflicto no muy serio de conciencia. En este momento se entromete “el autor”: “Me anticipo al más justo reproche, para decir que he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferentes”[\[21\]](#). Con no poca ironía explica su concepto del personaje, llama la atención sobre la trama prestada de la mitología e insinúa posibilidades de efecto de realidad de su libro. Los dos capítulos siguientes los dedica explícitamente a la presentación de Pachuca, que termina, sin embargo, con indicar que “ahora caigo en la pedantería de esta página que acabo de escribir [...] Estoy a punto de reconocer que todo lo escrito hasta aquí puede ser pasado por alto”.[\[22\]](#) La perspectiva autoral, manifiesta en referencias al *hic et nunc* del narrador, se mantiene hasta el final. Luego de las reflexiones del protagonista en torno a las dos mujeres y la reproducción de la “elegía en espiral” que éste escribió al enterarse de la boda de Elena con su tío, se narra que en el pasillo oscuro Ernesto cita a Elena para la medianoche en el cuarto de estudio. Allí espera, pero la que entra finalmente es Rosa Amalia. Ernesto entiende que para no herirla ni comprometer a Elena se habrá de casar con la primera: “Su rueda de Ixión será el matrimonio”[\[23\]](#). “De las cosas sabemos alguno o algunos de sus aspectos, los más falsos casi siempre. Las mujeres, sobre todo, nunca se nos entregan, nunca nos dan más que una nube con su figura...”[\[24\]](#), termina el narrador-autor.

Evidentemente, la aventura del cine –que en su aspecto “realista”, el encuentro erótico casual y fugaz en la oscuridad de la sala, retoma uno de los tópicos presentes desde el principio en el discurso sobre este medio– anticipa la intervención metaficcional del narrador autor, haciendo hincapié en la condición de personaje de las dos figuras. Su desplazamiento a la película proyectada en la pantalla, donde siguen los episodios del film tal y como éste se presenta (en blanco y negro, con rápidos cambios de escenario y sin posibilidad de influir en la acción ya

preestablecida) no es sino una *mise en abyme* del status de los personajes en la novela o, mejor dicho, en toda obra de ficción. Más, por otro lado, el episodio también ilustra el aspecto inverso, a saber, el poder de ilusión –efecto de realidad– y de identificación que la ficción ejerce sobre su espectador/lector. No puede sorprender que en la novela de Owen sea precisamente el film que ejemplifica este hecho y que, de esta manera, aparece como potencialización de los géneros ficcionales más antiguos. Muy posiblemente, ello se debe también a la alta convencionalidad de las tramas, los escenarios y los personajes cinematográficos, que el texto transcribe con cierta sorna:

El paisaje se les va de las manos, absolutamente, y se encuentran de brazo en el hall de un hotel cosmopolita, donde los franceses se dejan birlar la amiga, ante la indiferencia calva y miope de los alemanes, por los norteamericanos que bailan mejor que los salvajes más salvajes [...]. Ernesto y Eva se tiran en uno de estos divanes envidiables que no soportan las casas decentes por su aspecto tan de cama de posada.[25]

El episodio del cine, que entreteje lo (intraficcionalmente) real y lo imaginario o netamente fantástico[26] de modo que lo uno da paso a lo otro y viceversa, configura la única aventura en la vida del protagonista: el encuentro con la desconocida induce la “entrada” en la película y es la peripetia vivida en la pantalla la que causa el deseo del beso final que, a su vez, reubica a Ernesto en la ‘realidad’ de la butaca y que, en este plano, provoca el tiro del marido celoso. Aún más, es ella la que también motiva el desenlace final de la trama, pues sin ella no hubiera llegado a la casa del tío y reencontrado a la antigua amada y su hermana. ¡Lo que a uno puede pasar si se va al cine! O, más aún, ¡cómo una visita al cine puede cambiarle a uno la vida!

En el plano de la intencionalidad metaficcional de la novela la aventura del cine ocupa, así pues, una posición ambigua. Por un lado, es imagen en movimiento (descrita con marcado parecido a técnicas fílmicas, así como cuando las figuras se agrandan conforme avanzan hacia la pantalla hasta alcanzar la estatura adecuada para moverse en el escenario)[27] del proceso mental que emprende el espectador/lector cuando “entra” en la ficción y acepta la trama tal cual, poniendo entre paréntesis toda pregunta acerca de su credibilidad. Ello aun más fácilmente si la acción y su presentación le resultan en cierto sentido familiares, o sea, si se atienen a las convenciones del género. Es altamente significativo que, para establecer este símil, se recurra precisamente al cine, que de este modo aparece como epifenómeno de la ficción en general. Mas, por el otro lado, la autoironía que impregna toda la novela y que, a primera vista, parece desembocar en la advertencia al lector ante los mecanismos de la lectura ingenua, se mitiga un tanto gracias al mismo episodio del cine y su función decisiva para el desarrollo de la trama, admitiendo no sólo la fascinación que el film, en cuanto plataforma para la imaginación, ejerce sobre el espectador, sino también el lugar que ello ocupa “en la vida”.

Desde ambas perspectivas, la novela de Owen destaca como un homenaje irónico a los productos de la fábrica de sueños, un homenaje que reconoce su poder de ilusión a la vez que critica la facilidad con la cual aprovecha los mecanismos respectivos. En la misma línea, también Torres Bodet postulaba con cierta ironía la superioridad del cine, en cuanto “alimento sólido para esa hambre de imaginación sin esfuerzos”, frente a la novela naturalista, declarado un “género [novelístico] en franco período de abandono”. [28] No puede sorprender, por tanto, que Owen se sintiera tentado a cooperar en la producción de una película que estuviera a la altura de las posibilidades intrínsecas del cine de concientizar al espectador por medio de imágenes sorprendentes, nada “naturalistas”, sino más bien cercanas a las películas experimentales de Luis Buñuel y Salvador Dalí. Ello se trasluce claramente de los pocos testimonios que quedaron del proyecto de la película *El río sin tacto*, que Owen y el pintor mexicano Emilio Amero idearon e incluso comenzaron a filmar juntos en 1928 en Nueva York – además, con esta metrópolis, cifra de la modernidad más avanzada, como escenario. [29]

V

Tanto la película imaginada en *Novela como nube* como el proyecto de ***El río sin tacto*** toman como modelo el cine mudo. Cuando a finales de los años 20 se impuso el cine sonoro, los Contemporáneos en un principio lamentaron este desarrollo, celebrando el cine mudo como el único que estéticamente había alcanzado el status de arte. Así, Torres Bodet calificó el cine sonoro de “pesadilla de un teatro para neurasténicos, a medias entre la realidad de la opereta y las ridículas abstracciones del método Berlitz”.^[30] La visita de Sergio Eisenstein, que llegó a México en diciembre de 1930 y dejó hondo impacto en las ideas sobre cine y la obra de los Contemporáneos, iba a afirmarlos en este rechazo de la sonorización^[31]. No obstante, esto no significaba que dejaran de aproximarse al cine para siempre – y de apropiarse de las nuevas posibilidades que ofrecía la sonoridad. Al contrario, ya a los pocos años varios de ellos empezaron a colaborar como guionistas y dialoguistas en producciones sonoras nacionales e internacionales.

El caso más conocido es sin duda el de Xavier Villaurrutia, quien junto con el director Fernando de Fuentes adaptó en 1935 la novela *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931), de Rafael F. Muñoz, para la película del mismo nombre^[32], y quien más tarde escribió el argumento, bastante convencional, ***La mulata de Córdoba*** (1939, filmada en 1945); a la vez que se convirtió en uno de los críticos de cine más renombrados en su momento. De esta época data, muy posiblemente, también su texto *El amor es así. Cuento cinematográfico*, ya que retoma varios de los tópicos que predominan en las llamadas películas de cabareteras, género típico de los años 40 y principios de los 50. Salvador Novo se desempeñó como dialoguista en ***La Zandunga*** (1937), otra vez de Fernando de Fuentes y protagonizada por Lupe Vélez. Además trabajó como



productor y director artístico de varias películas de la productora Cinematográfica Internacional S.A. Durante su estancia en Hollywood en 1940 aceptó la invitación de Orson Welles a colaborar en su proyecto de una película sobre la Conquista, que, como tantos otros proyectos del director estadounidense, no se pudo llevar a cabo.^[33] En 1939, José Gorostiza hizo registrar el argumento cinematográfico *Huracán, el corazón del cielo*.^[34] En fin, la relación entre los Contemporáneos y el cine sonoro fue intensa y sustancial para la llamada Época de Oro del cine mexicano, caracterizada, empero, no sólo por el auge en cantidad,

calidad y difusión internacional, sino también por la presencia de estrellas que se habían hecho famosas en Hollywood y que le dieron al cine mexicano el glamur necesario. La ya mencionada Lupe Vélez contribuyó a este fenómeno con dos películas. Mucho más lo hizo Dolores del Río, quien en 1942 volvió a México, donde empezó su segunda y aún más larga carrera.

DOLORES DEL RIO—*Warner Bros. Star*—IN ACTION



With plenty of action, tuneful music and wonderful scenes, Dolores Del Río, in the Warner Bros. picture "Wonder Bar," once again dances her way into the favor of her many admirers. Her dancing partner is Ricardo Cortez.



Dolores Del Río was born in Durango, Mexico, daughter of a wealthy family of bankers and statesmen. She was educated in St. Joseph's Convent, Mexico City, and studied voice in Paris and Madrid.

She spent her debutante years in old world courts where she was a friend of many members of the royal families of various countries and the court at Mexico City. An American producer saw her in a charity performance and induced her to take a screen test for picture work.

Miss Del Río first appeared in "Joanna" where her striking beauty and talent were quickly noted. Her first big featured role was as Charmaine in "What Price Glory."

Among her best known pictures are: Flying Down to Rio, Bird of Paradise, Girl of the Rio, Resurrection, Hell's Harbor, and The Bad One.



Una de las razones por las cuales Dolores del Río regresó a su país fue –según los chismorreos ampliamente reportados– el hecho de que debido a su acento mexicano ya no era tan requerida por los directores hollywoodenses. Otra razón, posiblemente no menos decisiva, radicaba en las posibilidades crecientes que ofrecía la industria cinematográfica nacional, ansiosa de comunicar también una imagen de lo(s) mexicano(s) –y del propio cine mexicano– más conforme a la autovisión del país que la que habían difundido las películas del vecino del norte.

Curiosamente, mucho antes del regreso de la diva, la novela *Estrella del día* (1933), de Torres Bodet, que evidentemente está inspirada en Dolores del Río,^[35] ya desarrollaba un argumento parecido, retomando con ello a primera vista la polémica contra Hollywood que databa de principios de los años 20. Con motivo de la contratación de la joven actriz por la industria cinemática extranjera, Federico Gamboa, quien más tarde iba a soñar con ella como protagonista de *Santa*, le había advertido públicamente contra el “centro de perdición y de escándalo” y había lamentado el éxodo de las mujeres mexicanas más hermosas, “engañadas con promesas mercaderes”, hacia Hollywood^[36]. La novela de Torres Bodet parece adherirse al desprecio de la fábrica de sueños, al menos así lo ha entendido parte de la crítica: “Enrique no sólo salva a Piedad de la falsedad de la fantasía cinemática; también consigue libertarla de la superficialidad de la cultura masiva norteamericana”.^[37] Un análisis más detenido mostrará, empero, que no sólo ni sobre todo se trata de este tópico tan manido por las llamadas novelas de Hollywood que en aquella época se publicaron en Europa y América,^[38] sino de reflexiones mucho más complejas y también vanguardistas.



Dolores del Río y Edmund Lowe en *What Price Glory?* (1926)

VI

Al igual que en las otras novelas de Torres Bodet, también en *Estrella del día* se narra una trama bastante simple y escueta. Enrique, un joven intelectual mexicano, se enamora de la imagen cinematográfica de Piedad, actriz mexicana y estrella de Hollywood. En el cine suele imaginarse ser el destinatario de sus miradas y besos, en vez de los amantes de la pantalla.

Pronto, el amor del joven fan se convierte en deseo por la mujer de carne y hueso detrás de la imagen y empieza a inventarse un futuro noviazgo con ella. Gracias a la intervención de un amigo, un día llega a conocerla en persona y ella, ya un tanto aburrída de su vida y trabajo en Hollywood, se siente atraída por este ingenuo y auténtico “muchacho de México”. Acepta empezar una relación con el joven – que inicia con el beso de rigor y que lleva ya un mes al principio de la narración.

La mayor parte del discurso se dedica a narrar, a partir de una cita entre los amantes noveles, los pensamientos y recuerdos de Enrique, centrados, cómo no, en la figura de su amada o, más exactamente, en las imaginaciones que tanto a partir del cine como de noticias públicas e

informaciones privadas –un amigo de Enrique es sobrino de la actriz– ha tejido en torno a ella. Otros temas recurrentes son la formación del joven estudiante, su familia y sus amigos. Entre las explicaciones del narrador y amplios pasajes en discurso indirecto libre de Enrique, a los que se suman hacia el final algunos de Piedad; la novela ofrece, a través de un orden narrativo sutilmente no cronológico, sobre todo la prehistoria del primer encuentro real con el cual se cierra el texto. De este modo, la novela no gira tanto en torno a la historia de amor, sino que enfoca los procesos de la construcción de imágenes, memorias e identidades, haciendo hincapié en la opacidad principal de la realidad y en la continuidad entre arte y vida.

Es así como la novela describe, ya desde el comienzo, cómo en Hollywood se empezó a fabricar una leyenda en torno a Piedad, de forma que encajara en los clichés exotistas, convenientes al sistema: “Los directores no elegían ya actrices, buscaban tipos. Una mexicana rubia de ojos azules, doblemente exótica, volvía probables muchos asuntos que, de otro modo, para una mexicana morena –para una mexicana normal– hubieran sido difíciles”[39]. Así, se le despoja también de su propia memoria: “Donde la memoria de Piedad pretendía instalar el perfil de una madre –una madre de carne y hueso–, encontraba una selva virgen”[40]. Por la misma razón –hacer de ella un otro aceptable dentro de la jerarquía étnica-cultural estadounidense–, a su figura pública se le han atribuido rasgos mexicanos tópicos, en desprecio de sus preferencias más cosmopolitas:

Hay varios modos de pertenecer a un país. Muchas maneras de quererlo. Los de Piedad, por fortuna, no coincidían con los prejuicios que sus recientes amigos se hacían de México. No bailaba el “jarabe”. No se había nunca ataviado con un traje de “tehuana” o de “china”. Al vals de Ricardo Castro prefería –¿por qué no?– el *Carnaval* de Roberto Schuman.

¿Entonces?

No era una *mexican curious*. En su organismo, la vena mexicana corría por otros sitios, sutiles, donde los norteamericanos no la buscaban.[41]

Como con gran acierto ha destacado Rosa Gutiérrez, este pasaje encierra asimismo una crítica de la ficción folclórica nacionalista que, no obstante la procedencia estadounidense de muchos de sus tópicos, predominaba en México a principios de los años 30. Dentro del contexto de la polémica reavivada sobre el nacionalismo mexicano de 1932, la novela de Torres Bodet, con su defensa de una mexicanidad íntima y sutil, equivale a una decidida toma de posición en la línea del antiguo “grupo sin grupo” y su rechazo de la política cultural nacionalista[42] o, mejor dicho, su reivindicación de una cultura (nacional) auténtica en tanto que universal, “herética” y a la altura de la hora del mundo, tal como poco después la iba a definir Jorge Cuesta. Respecto a esto, resulta decisivo que Enrique, con su formación y sus preferencias anquilosadas, librescas, orientadas hacia un canon europeo tradicional, no representa ningún contramodelo de mexicanidad frente a los clichés nacionalistas, a los que su propia madre, nieta de un capitán norteamericano, rinde culto voluntario, acordándose entre otras cosas, de “dos estampas nacionales: la pelea de gallos y el jaripeo” [43]. Enrique, más proclive a la línea paterna de orígenes coloniales, en continuo vaivén entre hombres célebres y otros indecisos, necesita la irrupción –todavía imaginaria– de la estrella de cine hollywoodense y las fantasías labradas en torno a ella para poder acercarse a la vida:

Pero, ¿y si los gestos proscritos [por los camarógrafos] resultaban de pronto más personales, más expresivos de piedad que los otros, menos exagerados que ellos por los afeites, menos reducidos por la fatiga y menos cincelados por las luces de los estudios?

Todo se venía abajo. En el hermético mundo de la cultura que Enrique mismo se había forjado, como una brisa candente –quién sabe por qué puerta, por qué ventana–, estaba entrando la vida.[\[44\]](#)

En cierto sentido, Enrique parece ser una versión más joven de Pero Galín, el protagonista de la novela del mismo nombre (1926) de Genaro Estrada, que sale de su manía colonialista gracias al amor por una joven de actitud decididamente moderna y el viaje que los dos emprenden a Hollywood, donde llegan a conocer el mundo del cine. También Enrique cambia el cronotopo de sus viajes (imaginarios), antes ubicado en las antiguas ciudades europeas, por la meca del cine, comprándose una guía de Hollywood para poder seguirle los pasos a Piedad. Su “ineptitud vital”[\[45\]](#) empieza a curarse, al igual y en la medida en la que deja de “forjarse” una autoimagen (cultural) monolítica.

Así, la cuestión de las identidades culturales se perfila como sólo un aspecto del proceso mucho más general de la formación de imágenes. Este tema, recurrente en la obra narrativa de Torres Bodet –desde *Margarita de niebla* hasta *Proserpina rescatada*–, toma aquí la forma de un juego de espejos en torno al cine como fuerza motriz, impulsora de toda una serie de percepciones, imaginaciones, memorias y deseos. A este respecto, la máquina propagandística de Hollywood y la vis imaginativa de Enrique se completan mutuamente. Tal como Hollywood construye una imagen de Piedad que se nutre tanto de su puesta en escena en la pantalla como de los significados atribuidos a su figura, también Enrique superpone a la imagen de Piedad vista en el cine –y después recordada– una serie de imágenes y significados, fantaseados en su mayoría. Al principio, no hace otra cosa que transcribir “al pie de la imagen” las vistas, todavía bastante inmóviles, de la actriz a su memoria eidética:

Para ilustrar la existencia de las estrellas algunos magazines publican, como retratos originales, tomados en Hollywood, las fotografías que aprovecharon ya las empresas en el anuncio de otras películas. Imitando el procedimiento, Enrique imaginaba a Piedad en la ventana de un bungalow, vestida de organdí, rodeada de rosas, de admiradores. Así la acababa de ver en *La Cenicienta* [...] Piedad no existía para él sino en primer plano, en función del cine[\[46\]](#).



Más tarde, al inventarse una relación erótica con Piedad, empieza a construir imágenes alternativas de la estrella, que, empero, resultan sólo aparentemente alejadas de su figura cinematográfica, ya que necesitan del cine como soporte:

Inválida, hubiese amado más a Piedad. La hubiese amado mejor. Al privarla de esa cojera posible, los médicos –a juicio de Enrique– se habían equivocado. [...] Alguna vez, al acariciarla –estaba seguro de poseerla–, sus manos se detendrían en ese púdico sitio de su persona donde una grieta interior estaba minando la estatua.[\[47\]](#)

Lo que le hacía falta no era, pues, la verdad fotográfica, sino al contrario, una amistosa penumbra, una vaga confidencia, el principio de otra mentira.[\[48\]](#)

El primer encuentro real en el parque tampoco escapa de la influencia del cine como esquema, ya no sólo de imaginación, sino también de percepción. Cuando finalmente llega a conocer un detalle íntimo de Piedad, su tos, el valor y el efecto de realidad de éste reside en que se trata de un significado todavía no codificado por el cine: “Se advertía, desde luego, que nadie, en los Estados Unidos le había enseñado a toser”[\[49\]](#)– cosa que desde luego sólo advierte porque ya sabe cómo se tose en el cine.

Asimismo Piedad necesita las imágenes de Hollywood para poder entender “la realidad” y su status óptico. Precisamente gracias a la comparación con su recuerdo de los escenarios y las experiencias con sus colegas profesionales, el parque y Enrique le resultan sinceros, auténticos. No obstante –o tal vez por ello–, pronto se imponen otra vez los códigos cinematográficos. Al acercarse la escena del beso, la actriz se percata de que por primera vez tiene que “representar su papel con un mal actor”[\[50\]](#). Incluso cuando se besan no deja de pensar en la cámara “¿Estaba bien así?”.[\[51\]](#) La novela no ofrece indicios para suponer que la

relación entre los dos va a durar mucho – por más que Piedad sea una estrella de verdad, Enrique no se parece a Hugh Grant en su papel de William Thacker en la película *Notting Hill* (1999), en la que el “ingenuo auténtico” finalmente logra casarse con la famosa actriz.

VII

Más que una novela de Hollywood, la novela de Torres Bodet es una novela cinematográfica, en el preciso sentido de que transcribe los múltiples procesos que median entre la producción y la recepción de las películas y sus estrellas. Más que revelar cómo la fábrica de sueños construye y difunde sus mitos, la novela relata cómo funcionan las imágenes del medio o, mejor dicho, cómo el medio, a través de su uso y semantización de imágenes, logra penetrar los ámbitos más íntimos del sujeto, marcando desde su memoria y su imaginación hasta sus deseos y su visión de la realidad. Frente a la novela de Owen, centrada en el cine como nuevo lugar y medio para la ficción, el foco de *Estrella de día* se dirige hacia algo a la vez más general y más específico: el poder de los nuevos medios visuales.

Este viraje se perfila claramente en la estructura espacial de las dos novelas. Mientras que en *Novela como nube* el cine configura un lugar cerrado, bien delimitado dentro del universo ficcional, y es sólo allí donde las películas ejercen un efecto, además momentáneo, sobre el espectador; en la novela de Torres Bodet el cine o, mejor dicho, sus imágenes permean los ámbitos fuera de las salas de cine y los estudios, dejando un impacto duradero sobre actores y espectadores. Ernesto entra en el mundo de la ficción cinemática y sale de ella. En cambio, en el caso de Enrique y Piedad el cine, en cuanto medio de imaginación, ya ha saltado las fronteras y se ha instalado para siempre en la vida cotidiana, convirtiéndose en medio de percepción y apropiación de la realidad. Es así también que se empiezan a borrar las delimitaciones entre lo artificial y lo natural, ya imposible de percibir y, menos aún, de memorizar sin el modelo de las imágenes mediales.^[52]

Las diferencias entre las dos novelas, tanto como sus coincidencias, revelan una serie de preocupaciones características no sólo de sus autores, sino también del proyecto vanguardista que representaron. Lo primero que destaca respecto a esto es la ambigüedad a la cual se somete el cine en sus distintas acepciones, abriendo lugar tanto para la crítica de sus contenidos como para el re-conocimiento de la eficacia de sus procedimientos, que en las dos novelas se “disecan” a los ojos del lector. Frente al discurso mayoritario que rodeaba el cine en México en los años 20 y principio de los 30, se efectúa también en este terreno el cambio vanguardista de la crítica social a la crítica cultural, o sea, de la crítica de la supuesta realidad a la crítica de los modos y conceptos –o medios– según los cuales se concibe y entiende esa realidad.^[53] No deja de ser significativo que la novela *Estrella de día*, algo posterior al apogeo de las actividades vanguardistas y, por lo general, calificada de *opus minor*; insista en la medialidad, no sólo del cine en cuanto a tal, sino que lo aprovecha para revelar –por medio de la palabra– la medialidad de cualquier aprehensión visual. Efectivamente, a principios de los años 30 el cine ya podía servir de epifenómeno para este hecho, que en cuanto a la predominancia entre los nuevos medios visuales, tanto Owen como Torres Bodet identificaron desde siempre como algo consustancial a la *conditio* moderna. Mucho más tarde, en *Tiempo de arena*, Torres Bodet iba a recordar cómo este viraje comenzó con el cine mudo: “Cada generación elige sus espectros. Pocas los crean. Para la nuestra, el cinematógrafo mudo empezaba a ser una fácil mitología: el sucedáneo de lo que fuera, para los románticos, la novela de *Ponson du Terrail* o de Eugenio Sue”.^[54] Con el cine sonoro y la perfección del sistema de estrellas, la “fácil mitología” se ha hecho ubicua. Y, lejos de condenar o celebrar este proceso, los Contemporáneos emprenden su análisis con la clarividencia del intelectual heterodoxo, haciendo legibles los mecanismos que condicionan la atracción del nuevo medio.

Algo semejante vale, como espero poder haber mostrado, para la posición que las dos novelas toman con respecto a la relación entre centro –Hollywood– y periferia. En oposición,

otra vez, al discurso dominante, atrapado en la diferencia impuesta por el centro, las novelas juegan con ella, dejando entrever no sólo su carácter construido, sino buscando posibilidades de desviarla. Así, en la novela de Owen es sólo un elemento más que se somete a la ironización metaficcional, mientras que en la de Torres Bodet resulta ser objeto de una reconfiguración cifrada no tanto en el supuesto “rescate” de la actriz, sino más bien en el hecho de que una novela mexicana se dedica a desmitificar la industria fílmica del vecino del norte sin, por otra parte, incurrir en los estereotipos nacionalistas al uso. El nuevo medio, podría resumirse, pertenece a quién haga legible sus condiciones y procedimientos.

CITAS Y NOTAS

[1] Ya he ofrecido una explicación más detenida de esta dinámica en Katharina Niemeyer, *Subway...*, págs. 23-37, 126-150.

[2] Para una historia de la vida cotidiana en la época remito, justamente, a los dos excelentes volúmenes coordinados por Aurelio de los Reyes. *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo V, 1: *Siglo XX. Campo y ciudad*; Tomo V, 2: *La imagen, ¿espejo de la vida?* Ciudad de México: FCE/El Colegio de México, 2006.

[3] Para la reconstrucción del debate inicial de 1925, véase Vicente Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria”* (1925). Ciudad de México: FCE, 1989; una visión actualizada y más ceñida a los Contemporáneos ofrece la primera parte del estudio de Rosa García Gutiérrez, *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución mexicana*. Huelva: Publicaciones de la Universidad, 1999, págs.27-81; las polémicas nacionalistas posteriores –de 1932 hasta 1934– pueden estudiarse a través de la recopilación de Guillermo Sheridan (ed.), *México en 1932: la polémica nacionalista*. Ciudad de México: FCE, 1999, y en Rosa García Gutiérrez, “El pensamiento de Jorge Cuesta (I): El nacionalismo político-cultural y la generación de vanguardia en México en los años treinta” en Eloy Navarro Domínguez/Rosa García Gutiérrez (eds.) *Nacionalismo y vanguardias en las literaturas hispánicas*. Huelva: Ediciones de la Universidad, 2002, págs. 205-226.

[4] Para una excelente y detallada síntesis de la relación de los Contemporáneos con el cine véase Aurelio de los Reyes, “Aproximación de los Contemporáneos al cine”, en Rafael Olea Franco/ Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1994, págs. 149-172.

[5] Esta conclusión se desprende no sólo de los estudios ya clásicos sobre el estridentismo, de los cuales destaco aquí como el más reciente el de Evodio Escalante. *Elevación y caída del estridentismo*. Ciudad de México: CONACULTA, 2002; sino también del trabajo de Ángel Miquel, *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. Ciudad de México: FCE, 2005, págs. 57-60.

[6] Ello no debe entenderse, en absoluto, como intento de disminuir la importancia de los experimentos vanguardistas en otras latitudes latinoamericanas, como los de Vicente Huidobro (sobre ellos véase Katharina Niemeyer, “How to make films with words”. Sobre los comienzos de la escritura fílmica en la literatura hispanoamericana”, en Dieter Ingenschay/ Gabriele Knauer/ Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *El pasado siglo XX. Una retrospectiva de la literatura latinoamericana. Homenaje a Hans-Otto Dill*. Berlín: Edition Tranvía, 2003, págs. 161-177), o de Xavier Abril, cuyo libro de relatos *Hollywood* (1931) todavía espera el estudio. El único caso paralelo a los Contemporáneos se dio, como bien se sabe, en la vanguardia

española, cfr. Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.

[7] A modo de ejemplo remito a los trabajos reunidos en Rafael Olea Franco/Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos*, así como al estudio de Rosa García Gutiérrez, *Contemporáneos*, y los análisis de la prosa narrativa de los Contemporáneos en Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela hispanoamericana de vanguardia*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

[8] Ya he ofrecido una explicación más detenida de esta dinámica en Katharina Niemeyer, *Subway...*, págs. 23-37, 126-150.

[9] Sobre este desarrollo véase las explicaciones de Hans-Otto Dill en Hans-Otto Dill/Carola Gründler/Inke Gunia/Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt/M.: Vervuert, 1994, págs. 14-17

[10] Ludwig Jäger, "Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik", en Ludwig Jäger/Georg Stanitzek (eds.), *Transkribieren. Medien/Lektüre*. München, Fink, 2002, págs. 19-41.

[11] Luis G. Urbina, "El cinematógrafo" [1896], citado según Ángel Miquel, *Los Exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992, pág. 32.

[12] Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, México: UNAM, 1981, págs. 30-109.

[13] Se trataba de cortometrajes filmados por Gabriel Veyre, representante de los hermanos Lumière, como *Desayuno de indios* (1896) y *El canal de la Viga* (1896).

[14] Así, por ejemplo, Pancho Villa hizo filmar a una compañía norteamericana el sitio de Ojinaga, aplazando la toma de la plaza hasta la venida de los camarógrafos – y cobrando 25.000 dólares por su actuación. Cuando la sucesión de varias vistas de las proezas villistas se proyectó bajo el título de *The Life of General Villa* (1914) en los Estados Unidos, tuvo tal impacto que varios de los espectadores quisieron alistarse a las tropas. El mejor estudio sobre la presencia fílmica de Pancho Villa sigue siendo el de Margarita de Orellana, *La mirada circular: el cine norteamericano de la Revolución Mexicana 1911-1917*. México: Joaquín Mortiz, 1991. Una buena síntesis de la relación entre cine y Revolución en México se encuentra en J. Patrick Duffey. *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, Ciudad de México: UNAM, 1996, págs. 13-23.

[15] Duffey, *op. cit.*, págs. 25-30.

[16] Ángel Miquel, *Los exaltados...*, pág. 66

[17] Cabe recordar que entre 1917 y los primeros años 20 en más de una ocasión la imagen supuestamente degradante que películas estadounidenses difundieran de México ocasionó la prohibición de la película en cuestión en México, cfr. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad...*, págs. 157-160.

[18] José Juan Tablada, "[La abeja de la crítica y la tiple-jazz]" [1927], citado en Ángel Miquel, *Los exaltados...* pág. 57.

[19] La narración de Novo se publicó en *El Universal Ilustrado*, 18.9.1924, págs. 28 y 46, las críticas de Torres Bodet salieron en *Revista de Revistas* y fueron recopiladas por Luis Mario

Schneider en Jaime Torres Bodet, *La cinta de plata*, Ciudad de México: UNAM, 1986. Significativamente, brillan por su ausencia en estas críticas las películas nacionales.

[20] Gilberto Owen, *Obras*, Ciudad de México: FCE, 1979, pág. 159.

[21] *Ibid.*, pág. 170

[22] *Ibid.*, pág. 174

[23] *Ibid.*, pág. 185.

[24] *Ibid.*, pág. 186.

[25] *Ibid.*, pág. 160.

[26] La calificación dependería del status “óptico” que dentro de la ficción se atribuye a esta vivencia. El texto rehúsa dar indicios unívocos al respecto –es así como el tiempo dominante en la narración de las aventuras dentro de la película es el mismo presente de indicativo que se emplea en los demás capítulos, y a diferencias de otros pasajes aquí tampoco hay marcas que lo caracterizaran como discurso del personaje–, no obstante, en un momento el narrador dice „Empieza a admirarle [a Ernesto] la constancia de esta mujer que, tan sin pestañear, le sigue en su viaje inmóvil“ (*ibid.*, pág. 160), lo que sí puede entenderse como revelación no sólo del carácter imaginario de las aventuras sino también del hecho de que Ernesto lo sabe y está tomando una posición de observador con respecto a sus propias imaginaciones. Cabe recordar que este desdoblamiento del sujeto es muy frecuente en las obras narrativas de los Contemporáneos, cfr. Niemeyer, *Subway...*, págs. 102-104, 140-142, 195-205, 349-355.

[27] Para un breve análisis de las técnicas fílmicas empleadas en la descripción de este escenario véase a Aurelio de los Reyes, “Aproximación...”, pág.158.

[28] Jaime Torres Bodet. “Reflexiones sobre la novela”, en *id.*, *Contemporáneos. Notas de crítica*, México, Herrero, 1928, pág. 10. "

[29] El proyecto se describe en la “Carta” que Owen publicó en *Contemporáneos*, 28-29 (1930), págs. 97-110; cfr. Miquel, *Disolvencias...*, págs. 120-133. Sobre los posibles paralelos con las películas de Buñuel y Dalí se expresa brevemente Aurelio de los Reyes, “Aproximaciones...”, pág. 159. La historia del proyecto acaba de reconstruir Andrew L. Phelan, *El río sin tacto. The story of the 1928 Emilio Amero - Gilberto Owen collaboration*. Oklahoma, Quail Creek Editions, 2010."

[30] Jaime Torres Bodet, “Motivos”, en *Contemporáneos* 28-29 (septiembre-octubre de 1930), pág. 170.

[31] Aurelio de los Reyes ofrece un breve análisis de la influencia de Eisenstein en el medio artístico e intelectual mexicano de 1930/1931 en “Aproximaciones...”, págs. 161-163. Cabe recordar que con motivo de la visita de Eisenstein, la revista *Contemporáneos* empezó a publicar trabajos teóricos sobre el cine. En el número de abril-junio del año 1931 dieron a conocer textos del propio director soviético.

[32] Esta película reunió a varios artistas pertenecientes a la vanguardia mexicana que se había formado en torno al “grupo sin grupo”, así colaboraron también el dramaturgo Celestino Gorostiza y el compositor Silvestre Revueltas.

[33] Sobre los pormenores de la estancia de Novo en Hollywood véase Ángel Miquel, “Un viaje de Salvador Novo”, en *id.*, *Disolvencias...*, págs. 134-152.

- [34] Aurelio de los Reyes hace un resumen del argumento, que nunca se filmó, en su “Aproximaciones...”, págs. 164-166.
- [35] Rafael Solana, “Introducción” en Jaime Torres Bodet, *Narrativa completa*, vol. I, México, Colección Biblioteca, 1985, pág. 19.
- [36] Federico Gamboa, “La caída de las rosas”, en *El Universal*, 18.9.1925; citado en Miquel, *Disolvencias...*, pág. 106.
- [37] J. Patrick Duffey, *De la pantalla...*, pág. 44.
- [38] Otro ejemplo sería la novela de la escritora peruana Rosa Arciniega, *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, Madrid, Cenit, 1934. Para una visión más general de este tipo de novelas cfr. Cyril Brian Morris, “Cinelandia: Ramón in Shadowland”, en Nigel Dennis (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse, págs. 153-171.
- [39] Jaime Torres Bodet, *Narrativa completa*, vol. 2, México, Colección Biblioteca, 1985, pág. 14. Parece que Torres Bodet anticipa aquí, con rara lucidez, el estudio reciente de Joanne Hershfield, *The Invention of Dolores del Río*, University of Minnesota Press, 2000, que analiza cómo la industria de Hollywood moldeaba la imagen de la actriz según las “contemporary conceptions of female beauty through its promotional machinery. Because of her celebrity status del Río became an acceptable other while Mexicans in general were relegated to a lower status on the ladder of U.S. racial hierarchy”, pág. 13.
- [40] Jaime Torres Bodet, *Narrativa...*, pág. 16.
- [41] *Ibid.*, pág. 17.
- [42] Rosa García Gutiérrez, *Contemporáneos...*, pág. 414.
- [43] Jaime Torres Bodet, *Narrativa...*, pág. 60.
- [44] *Ibid.*, pág. 36.
- [45] *Ibid.*, pág. 52.
- [46] *Ibid.*, págs. 34-35.
- [47] *Ibid.*, pág. 46.
- [48] *Ibid.*, pág. 70.
- [49] *Ibid.*, pág. 71.
- [50] *Ibid.*, pág. 74.
- [51] *Ibid.*, pág. 77.
- [52] En ello reside también la diferencia fundamental entre la novela del escritor mexicano y el relato *Isabelle* (1911), de André Gide, en el cual se ha visto un intertexto decisivo, ya que también narra cómo el protagonista se enamora de una imagen –un retrato–, pero sólo para quedar decepcionado o, más exactamente, desengañado por el encuentro con la persona real. En *Estrella de día* ya no hay un acceso a la realidad no medializado.

[53] Sigo aquí las reflexiones de Cornelia Klinger, *Flucht -Trost -Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*, Munich/Viena, Carl Hanser, 1995, págs. 89-90.

[54] Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*, México, FCE, 2002, pág. 88.

BIBLIOGRAFÍA

ARCINIEGA, Rosa, *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, Madrid, Cenit, 1934.

DÍAZ ARCINIEGA, Vicente, *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. Ciudad de México, FCE, 1989.

DILL, Hans-Otto / Carola Gründler / Inke Gunia / Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt/M., Vervuert, 1994.

ESCALANTE, Evodio, *Elevación y caída del estridentismo*. Ciudad de México, Conaculta 2002.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución mexicana*. Huelva, Publicaciones de la Universidad, 1999.

- "El pensamiento de Jorge Cuesta (I): El nacionalismo político-cultural y la generación de vanguardia en México en los años treinta", en Eloy Navarro Domínguez/Rosa García Gutiérrez (eds.), *Nacionalismo y vanguardias en las literaturas hispánicas*, Huelva, Ediciones de la Universidad, 2002, págs. 205-226.

GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama 1999.

HERSHFIELD, Joanne, *The Invention of Dolores del Río*, University of Minnesota Press, 2000.

JÄGER, Ludwig , "Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik", en Ludwig Jäger/Georg Stanitzek (eds.), *Transkribieren. Medien/Lektüre*. München, Fink, 2002, págs. 19-41.

KLINGER, Cornelia, *Flucht -Trost -Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*, Munich/Viena, Carl Hanser, 1995.

MIQUEL, Ángel, *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. Ciudad de México, FCE, 2005, págs. 57-60.

- *Los Exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara 1992, pág. 32.

NIEMEYER, Katharina, "How to make films with words'. Sobre los comienzos de la escritura fílmica en la literatura hispanoamericana", en Dieter Ingenschay/ Gabriele Knauer/ Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *El pasado siglo XX. Una retrospectiva de la literatura latinoamericana. Homenaje a Hans-Otto Dill*, Berlín, Edición Tranvía, 2003, págs. 161-177

- *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela hispanoamericana de vanguardia*. Madrid, Iberoamericana, 2004.

OLEA FRANCO, Rafael y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Ciudad de México, El Colegio de México, 1994.

ORELLANA, Margarita, *La mirada circular: el cine norteamericano de la Revolución Mexicana 1911-1917*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1991.

DUFFEY, J. Patrick, *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. Ciudad de México, UNAM, 1996.

MORRIS, Cyril Brian, "Cinelandia: Ramón in Shadowland", en Nigel Dennis (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse, págs. 153-171

OWEN, Gilberto, *Obras*. México, FCE, 1979, pág. 159.

- "Carta" en *Contemporáneos* 28-29 (septiembre-octubre de 1930), págs. 97-110.

REYES, Aurelio de los, *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V, 1: Siglo XX. Campo y ciudad ; Tomo V, 2: La imagen, ¿espejo de la vida?* Ciudad de México, FCE/El Colegio de México, 2006.

- "Aproximación de los Contemporáneos al cine", en Rafael Olea Franco/ Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Ciudad de México, El Colegio de México, 1994, págs. 149-172.

- *Cine y sociedad en México 1896-1930*, Ciudad de México: UNAM, 1981.

SHERIDAN, Guillermo (ed.), *México en 1932: la polémica nacionalista*. Ciudad de México, FCE, 1999.

SOLANA, Rafael, "Introducción" en Jaime Torres Bodet, *Narrativa completa*. Vol. I, Ciudad de México, Colección Biblioteca, 1985.

TORRES BODET, Jaime, *La cinta de plata*. Ciudad de México: UNAM, 1986.
Significativamente, brillan por su ausencia en estas críticas las películas nacionales.

- "Reflexiones sobre la novela", en *Contemporáneos. Notas de crítica*. Ciudad de MéxicoMéxico, Herrero, 1928.

- "Motivos", en *Contemporáneos* 28-29 (septiembre-octubre de 1930), pág. 170.

- *Narrativa completa*. vol. 2, Ciudad de México, Colección Biblioteca, 1985.

- *Tiempo de arena*. Ciudad de México, FCE, 2002.

Leer 79 veces

Katharina Niemeyer

Doctora en filología románica, habilitación en literaturas ibero-románicas, Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas, Universidad de Colonia. Áreas de investigación: literaturas

en lengua española de los siglos XVI y XVII; literaturas y culturas latinoamericanas de los siglos XIX y XX; procesos de transculturación; intermedialidad. Título de publicación más reciente: “‘Que agita apenas la palabra’. La poesía mexicana frente a la Revolución”, en: Olivia Díaz/Florian Gräfe/Friedhelm Schmidt-Welle (eds.), *La Revolución mexicana en la literatura y el cine*. Iberoamericana Vervuert: Madrid – Frankfurt, 2010, págs. 47-69.