



**UNIVERSIDAD
ALBERTO HURTADO**

Facultad de Filosofía y Humanidades

Autodescubrimiento de un cinéfilo:

unidad obra-vida y formación de público

en la crítica cinematográfica de Xavier Villaurrutia

(1937-1943)

Tesis para optar al Título de Magíster en Literatura Latinoamericana

por

Rosana C. Ricárdez Frías

Directora de tesis: Betina Keizman Hantis

Santiago, Chile 2017

Cualquier hombre que se detenga un día a considerar la pobreza de la vida quedará herido vivamente y, si la inquietud de su alma no lo obliga a seguir el camino ciego a esta fealdad de lo cotidiano y sordo a los ruidos horribles de la existencia mecánica de hoy, tendrá que convenir que es en el arte adonde encontrará un olvido, fugitivo quizás, pero siempre deseable, de la realidad que hace de la existencia un espectáculo insufrible, una representación para individuos sin ningún sentido que no sea el sentido común.

Xavier Villaurrutia

TABLA DE CONTENIDO

Resumen	2
1. De esta investigación	3
2. Introducción: Villaurrutia, un <i>tableau vivant</i>	8
3. El contexto histórico, social y cultural	16
a) La <i>esfera pública</i> en los años posteriores a la Revolución	16
b) ¿Desde dónde aborda la crítica Villaurrutia?	20
c) La crítica cinematográfica	24
d) Los Contemporáneos	27
4. Antecedentes de la crítica villaurrutiana	33
a) Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán	33
b) Cube Bonifant	35
c) La importancia de la prensa	36
d) Jaime Torres Bodet	39
5. La hibridez del género villaurrutiano y el medio en que publica	42
a) La reseña y la crónica	42
b) Revistas: <i>Hoy y Así</i>	45
6. Villaurrutia, mediador cultural	47
7. La <i>experiencia sentida</i> en los Contemporáneos y Villaurrutia	52
8. Influencias teatrales	62
9. La crítica villaurrutiana	66
a) Selección de obra	68
b) Criterios villaurrutianos	71
c) <i>Tableau vivant</i> , su más profunda crítica	78
10. Conclusiones	86
Bibliografía	
Anexos	

Resumen

Esta investigación es un análisis de la crítica cinematográfica nacional (filmes adaptados de obras literarias) de Xavier Villaurrutia, publicada entre 1937 y 1943 en las revistas *Hoy* y *Así*. A partir de la selección de quince escritos, propongo una lectura de dicha crítica que permita leerla no sólo unida al resto de su actividad artística y de su biografía, sino que también como pilar fundamental en la formación de los espectadores mexicanos en el período postrevolucionario.

Palabras clave: Villaurrutia, formación de público, obra-vida, crítica cinematográfica, México postrevolucionario

Abstract

This research is an analysis of the national cinematographic critique (films adapted from literary works) by Xavier Villaurrutia, published between 1937 and 1943 in the magazines *Hoy* and *Así*. From the selection of fifteen manuscripts, I propose a reading of this criticism that allows read it not only linked to the rest of his artistic activity and his biography, but also as a fundamental cornerstone in the formation of Mexican viewers in the postrevolutionary period.

Keywords: Villaurrutia, training audiences, work-life, cinematographic criticism, post-revolutionary Mexico.

1. De esta investigación¹

Acusado de extranjerizante y elitista,² pero consciente de que obra es vida y viceversa, Xavier Villaurrutia concibe el arte como un todo unitario. En su producción artística es posible identificar constantes intercambios, reflexiones y nuevos intercambios que forjan una postura crítica: el teatro, la pintura, la poesía, la narrativa y el cine se nutren mutua y continuamente hasta influir también en los textos cinematográficos analizados en esta investigación.

El objetivo es analizar un corpus integrado por quince escritos de Xavier Villaurrutia en torno a la producción cinematográfica nacional (seleccionados de un total de 50), publicados en las revistas *Hoy* y *Así*, entre 1937 y 1943. Son críticas a adaptaciones cinematográficas de obras literarias. Considero que en ellas hay elementos identificables que pueden ayudar a establecer un criterio claro que vincule el bagaje literario, poético y teatral del autor con el cinematográfico.

Si bien excluyo de dicha selección los escritos acerca del cine extranjero, los tomo en cuenta y eventualmente me refiero a ellos para analizar el concepto de crítica de este autor. De cualquier manera, Villaurrutia no se censura en las comparaciones entre el cine nacional y extranjero, por lo que si habla de uno es casi seguro que lo haga a partir del otro, como de hecho ocurre.

La hipótesis de trabajo es que de la crítica cinematográfica de Villaurrutia pueden extraerse elementos de análisis no sólo para leer y comprender el resto de su producción artística y de su biografía (dada la unidad obra-vida que él promueve), sino que también para valorar su

¹ Esta investigación se enmarca en el tercer año del proyecto Fondecyt regular 113056, de las investigadoras Betina Keizman y Constanza Vergara, titulado *Cine y Literatura en Argentina, México y Chile entre 1915 y 1940* (llevado a cabo de 2012 a 2015).

² En *Señales debidas*, Guillermo Sheridan (2012) registra ampliamente la campaña que el operador cultural de Lázaro Cárdenas, José Mancisidor, emprende contra la prensa de derecha, liberales y católicos e incluso “contra los desviacionistas de izquierda”. Sheridan lo consigna de la siguiente forma: “Una de las peligrosas manifestaciones retardatarias y fachistizantes, contra las que era imperativo organizarse para actuar pero pronto, era ni más ni menos que el poeta Xavier Villaurrutia [...] Los poemas de ese mal elemento eran enormemente elitistas (lo que no les impedía confundir a las masas), y él mismo era un catálogo de ingredientes regresivos” (320). También: “Los intelectuales nacionalistas de 1932, habían hecho méritos ante el gobierno zarandeando a Villaurrutia y a sus amigos desde 1925 por carecer de orgullo nacional, por afrancesados y elitistas, por ser de clase media, por no haber luchado en la Revolución, por saber idiomas y, desde luego, por *maricones* (324) [...] es el más señorito, con su elegante apellido virreinal, su manicure y su aire atildado” (326). Por su parte, Rosa García Gutiérrez (1998) en “Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes” registra que José Gorostiza, en entrevista con Febronio Ortega en 1932, da pie a que se reanuden las críticas de anticonstitucionalistas, escapistas y extranjerizantes a los Contemporáneos “al aparecer como miembro *arrepentido* del grupo” (280). Conocida es la relación de amor-odio que Gorostiza sostiene con los Contemporáneos.

crítica en tanto obra pedagógica, responsable de la formación de público, en consonancia con el resto del grupo de los Contemporáneos, del cual forma parte.

Por la pluralidad de intereses en torno al quehacer artístico, Villaurrutia puede ser concebido como un crítico de su tiempo, con lo cual me alejo de aquellas lecturas que consideran su producción como extranjerizante. El hecho de que considere la formación de público –en un país cuyo analfabetismo en 1930 es de 61.5% y en 1940 de 53.1%—³ muestra una ética de su quehacer artístico. Esto lo coloca en la palestra de quienes sueñan con la conformación de una literatura crítica que sirva para vivir mejor, a partir de la consolidación de una esfera pública (en el sentido en que la concibe Habermas), constituida por ciudadanos formados.

A lo largo de esta investigación analizo de manera sincrónica parte de la crítica cinematográfica de Villaurrutia. Sin embargo, para su mejor comprensión, inserto lo anterior desde la perspectiva de los estudios culturales con el objetivo de dar una mayor profundidad a mi análisis. Por lo mismo, esta investigación se acompaña de la contextualización de la época y de los movimientos artísticos que surgen en diferentes países de la región.

Para empezar defino la crítica cinematográfica de Villaurrutia desde su forma, en ello es indispensable determinar los elementos formales en su escritura (híbrido de reseña y crónica). En este sentido son iluminadores los trabajos de Susana Rotker, Linda Egan, Viviane Mahieux, Ignacio Corona y Claudia Darrigrandi.

En cuanto al análisis del cine y su contexto en la primera mitad del siglo **xx**, me sirvo de textos de Wolfgang Bongers, Jason Borge, Roger Stam, Noël Burch y en particular para el contexto mexicano, en torno al campo cultural, acudo a textos de Aurelio de los Reyes y Ángel Miquel. Para la relación cine-teatro aludo a las obras de Pablo Simón Iglesias y Jaime Delgado. Reviso, por supuesto, bibliografía en torno a Villaurrutia de Guillermo Sheridan, Rosa García Gutiérrez y Vicente Quirarte.

En tanto, para el análisis de las críticas cinematográficas me ayudo de conceptos como la estructura de sentimientos de Raymond Williams, que me conduce a la Teoría del giro afectivo de Melissa Gregg, Gregory Seigworth y Sara Ahmed. Y, finalmente, para destacar

³El Instituto Nacional para la Evaluación de la Educación (INEE) registra que el índice de analfabetismo en México es de 77.7% en 1900; 72.3 en 1910; 66.1 en 1921; 61.5 en 1930; 53.1 en 1940; y 43.2 en 1950. http://www.inee.edu.mx/bie/mapa_indica/2010/PanoramaEducativoDeMexico/CS/CS03/2010_CS03_c-vinculo.pdf

la importancia del público en la crítica cinematográfica de Villaurrutia y de su obra, me refiero a la estética de la recepción de Robert Hans Jauss.

El hecho de que Villaurrutia considere a su receptor responde a un objetivo mayor relacionado con el papel del crítico en la sociedad, para lo cual acudo a Walter Benjamin y a Jürguen Habermas, de quien tomo el concepto de esfera pública. Mención aparte, pero de valiosa contribución, son los trabajos acerca de los medios de comunicación de la época, tanto de Ana María Serna Rodríguez como de Antonio Sierra García.

La metodología para el estudio del corpus consiste en la organización, análisis y comparación en detalle de quince escritos cinematográficos (identificados por nombre, fecha, número y nombre de la revista en que aparecen; nombre de la película objeto de crítica; director; palabras que pueden caracterizar la reseña; actores que participan de la película)⁴ con el fin de sistematizar la manera en que es constituida la crítica, a partir de un argumento fundamentado en el uso del lenguaje cinematográfico. Para ello me apoyo en la bibliografía existente sobre los inicios del cine en México.

Elijo sólo quince textos correspondientes a la crítica cinematográfica nacional porque son adaptaciones de obras literarias, nacionales y extranjeras, donde es posible encontrar un hilo que conduce a lo que Villaurrutia concibe como cine nacional de calidad, alejado del meramente popular y nacionalista (ramplón y folclorista), tan criticado por él. A diferencia de las artes plásticas y de la dramaturgia, sólo existen tres artículos suyos de corta extensión acerca del cine en un sentido general,⁵ por lo cual la crítica cinematográfica ofrece un conjunto de artículos mucho más rico sobre lo que el autor concibe del cine y del arte, así como del proyecto estético y cultural.

Villaurrutia se sirve de su bagaje cultural para analizar con propiedad el estado del arte en el México de los años veinte. Como hombre ilustrado aborda la producción pictórica, comenta literatura y teatro, realiza crítica cinematográfica y opina sobre la industria asociada al séptimo arte. Con brevedad, precisión y sencillez logra transitar por el análisis teórico junto con la diatriba sutil contra los artistas que le desagradan.

⁴ Ver Anexos.

⁵ “Música, canto y cinematógrafo” (*Obras* 955), publicado en *Hoy* el 5 de febrero de 1938; “Teatro y cinematógrafo” (op. cit. 959), publicado en *Cuadernos americanos* en el número mayo-junio de 1947; y “Tiempo y espacio cinematográfico”, publicado en dos entregas el 10 y 17 de diciembre de 1950 en *Diorama de Cultura*, sección dominical de *Excelsior*.

El aporte de esta investigación es el análisis de la crítica villaurrutiana a partir de un compendio de reseñas que han pasado desapercibidas y que, considero, resultan iluminadoras para completar el *tableau vivant* que la producción artística de Villaurrutia representa. Esta investigación pretende aportar al debate de la crítica cinematográfica de Villaurrutia, muchas veces opacada –o simplemente invisibilizada– por su producción poética y ensayística –aun cuando su crítica tiene pinceladas de ensayo.

Sin que la figura de Villaurrutia en la vida cultural mexicana necesite validación o reivindicación, pues no deja de ser uno de los escritores más citados –y conocidos incluso por el premio que lleva su nombre–, me parece evidente que es leído de manera fragmentaria, más como fuente de citas para validar posturas propias que como un pensamiento unitario que aborda la obra artística desde la experiencia del hombre culto y no erudito. Culto porque Villaurrutia no sólo posee instrucción en las artes sino una profunda sensibilidad que demuestra en su producción cultural; no erudito porque, prudente, únicamente opina de lo que sabe sin intentar abarcarlo todo y utilizando un lenguaje acorde con sus propósitos, que además es asequible al público en general, con claridad, brillantez y precisión. Considero que este trabajo representa una contribución en el campo de los estudios en torno a la relación cine-literatura y de la literatura mexicana, debido a la forma de abordar la figura y la obra de Villaurrutia.

Las preguntas rectoras de esta investigación son ¿de qué forma la crítica cinematográfica de Villaurrutia se encuentra unida a las características estéticas de su obra general y del contexto artístico y social de la época? A su vez, me interrogo ¿cómo esta crítica cumple una doble función: una de autodescubrimiento (su propia formación y *construcción* como artista) y otra pedagógica (formación de público) con los consumidores del cine mexicano al enseñar a considerar los elementos cinematográficos que operan en cada película? Y finalmente, ¿cómo estas funciones se vinculan con el giro afectivo?

Para responder la primera pregunta propongo a) caracterizar el contexto histórico, social y cultural de la época en que Villaurrutia escribe su crítica cinematográfica, así como sus influencias específicas respecto del cine; b) describir la forma en que su bagaje cultural (en literatura, dramaturgia, poesía y pintura) influye en su análisis cinematográfico; c) delimitar y caracterizar la obra general de Villaurrutia, indicando sus énfasis y vínculos con otros grupos literarios, en especial con el de los Contemporáneos.

En tanto, para indagar en lo que considero la doble función de su crítica procedo a A) analizar su crítica de cine a la luz de la teoría de los afectos y la importancia de ésta en la formación de público; b) analizar la opinión de Villaurrutia sobre el cine nacional y extranjero.

En definitiva, lo que pretendo con mi investigación es una lectura de la crítica cinematográfica de Villaurrutia al alero del resto de su trabajo artístico y de su vida, unión que él mismo se encarga de señalar. En este sentido, al encuentro con Villaurrutia es imposible no ver la trama continua que conecta su crítica cinematográfica con la pictórica, la dramática, la poética y su vida misma. No pretendo inventar al Villaurrutia *crítico de cine* ni de hacerlo decir cosas que no dice, mucho menos leerlo con ojos y teorías *demasiado* contemporáneas, sólo leerlo.

2. Introducción: Villaurrutia, un *tableau vivant*

Xavier Villaurrutia (1903-1950) nace en la ciudad de México. Estudia en el Colegio Francés y en la Escuela Nacional Preparatoria, donde comienza su amistad con Salvador Novo y Jaime Torres Bodet. Abandona el estudio del derecho para dedicarse a las letras. Sus primeros poemas datan de 1919. Dirige, junto a Salvador Novo, la revista *Ulises*, de 1927 a 1928. Es uno de los miembros del grupo Contemporáneos y del comité editorial de la revista del mismo nombre, fundada en 1929, a través de la cual sus integrantes pretenden difundir nuevas ideas sobre cine y literatura.

Estudia teatro en el Departamento de Bellas Artes. Su poema “Canto a la Primavera” es premiado en 1948. También se desenvuelve como autor dramático: comienza con traducciones de Chejov, Romain, Lenormand, y sigue con Gide y Cocteau; escribe luego obras en un acto, pequeños esquemas, breves ensayos sobre caracteres, y llega, por fin, a sus obras mayores en tres actos.

Como partícipe de los Contemporáneos,⁶ considera que el arte es una práctica total, con plena conciencia de que obra es vida y viceversa. Poesía, narrativa, dramaturgia, actuación, dirección y crítica se dan cita en la vida de cada uno de los integrantes del autodenominado “grupo sin grupo”, constituyendo una obra arquitectónica de gran complejidad. Contemporáneos funciona como una estructura espacio-temporal que posibilita la creación de un ambiente donde transcurre, vive y se desarrolla un proyecto artístico que, a su vez, es extensión de la vida misma de sus creadores mediante la realización de acciones colectivas como “piezas teatrales, organización de cine-clubs, la bohemia del café”.⁷

Esta investigación aborda uno de los pilares de la obra de Xavier Villaurrutia, la relacionada con la crítica cinematográfica. No obstante, como considero la unidad obra-vida en este análisis no se obvian las otras partes del conjunto arquitectónico de Villaurrutia.

⁶ Existe un consenso de los integrantes de los Contemporáneos en cuanto a Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Salvador Novo y Enrique González Rojo; sin embargo, a partir de la bibliografía consultada, Octavio Paz y Alí Chumacero reconocen como miembro a Octavio G. Barreda, quien no es reconocido por Vicente Quirarte. En cambio, éste toma en cuenta a Elías Nandino, quien es rechazado por Chumacero [ver *Obras* (Chumacero XIV); *Ojos para mirar lo no mirado* (Quirarte 21); *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (Paz 13)]. Por su parte, José Joaquín Blanco, en *Nexos* del 1 de marzo de 1978, incluye a Francisco Monterde, pero no a Elías Nandino.

⁷ El señalamiento es de Betina Keizman (*Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica*, 2016), pero lo abordó más adelante en un contexto amplio.

Analizo la crítica cinematográfica porque ella misma abarca ya un binomio (crítica-cine), al que este escritor dedica, en revistas, al menos seis años de su vida. Además, este análisis muestra que su trabajo está nutrido, en su mayoría, de su aprendizaje teatral. Y en eso también hay unidad, ya que uno de los objetivos del teatro es la unidad orgánica de la obra dramática, aspecto que Villaurrutia tiene muy claro.

Al estar en boga el cine,⁸ ejercita la crítica en diferentes medios de comunicación escritos como diarios y revistas. Por lo mismo, combina elementos literarios y periodísticos para hacer su análisis más plástico y atractivo a un lector promedio.

Aunque parte del gremio artístico, sobre todo el desvinculado de las vanguardias, no acepta el cine como perteneciente a las *bellas artes*, hay quienes como Villaurrutia y los Contemporáneos sí lo consideran. Por ello, se abocan a establecer parámetros de crítica, preocupándose del tipo de lenguaje que utilizarán para referirse a esta nueva expresión artística.

Al inicio, por la novedad, el nuevo medio es bien acogido, aunque en los altos círculos sociales se le mira con distancia, llegando a caer en el desprecio cuando se convierte en un espectáculo popular. Incluso, desaparece de los sectores cultos el lenguaje cinematográfico cuando se le considera bajo la etiqueta de lo masivo y vulgar.

En este sentido es necesario tener presente que, tras la consolidación del cine en México entre los años 1896 y 1900, se producen a la par algunos cambios fundamentales en el periodismo y en el público. Por un lado, según Aurelio de los Reyes (2013), nace “un nuevo enfoque en la prensa oficial” y, por el otro, “se rechazan las obras dramáticas y se busca lo ligero, como la zarzuela” (26-27). En tanto, la popularización del cinematógrafo (por el abaratamiento del costo, el incremento en el número de los salones⁹ y las reiteradas vistas en movimiento exhibidas) despierta el rechazo de intelectuales “científicos y literarios” que dejan de tomarlo en cuenta, “a excepción de Luis G. Urbina, Amado Nervo y José Juan Tablada” (Reyes 54). La indiferencia y el rechazo de ciertos sectores al cine habilita el espacio para que los realmente interesados lo ocupen sin mayores conflictos. En parte, esto se repite en el resto de

⁸Se puede decir que el cinematógrafo ya había pasado la etapa más crucial en que era desdeñado por los intelectuales de inicios del siglo **xx**. Al final, logra imponerse como un medio con potencialidad y derecho de ser incluido en el campo de las artes. Aurelio de los Reyes y Ángel Miquel los documentan en sus diversos libros, incluidos en la bibliografía de esta investigación.

⁹ De los Reyes documenta que en la Ciudad de México llega a haber 22 salones (54).

Latinoamérica donde la vanguardia prospera. Jorge Luis Borges, César Vallejo, Horacio Quiroga se ocupan del cine.

En México, los Contemporáneos y Villaurrutia aprovechan la oportunidad y siguen el ejemplo de los artistas mencionados, pero también de otros mexicanos. Es el caso de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, quienes por esos años viven en España. Para la década del treinta, el estatus del cine es distinto al de los primeros años del siglo **xx** y Villaurrutia lo valora cada vez más como espacio cultural y de producción simbólica.

Si se cree lo que en sus *Obras* dice, Villaurrutia (2004) siempre tuvo interés en la crítica sin importar el soporte –teatro, cine, literatura: “Confieso que apuraba los libros de crítica con la avidez con que otros espíritus no menos tiernos apuran novelas y libros de aventuras” (**xxvii**); “. . . el tierno lector de obras de crítica convirtiéndose bien pronto, a su vez, en crítico” (639). De hecho, el leitmotiv de los Contemporáneos es la crítica y ello se aprecia desde el primer “grito de guerra”¹⁰ del grupo en 1928: la *Antología de la poesía mexicana moderna*, firmada por Jorge Cuesta. Se trata de una cuidadosa y selectiva lectura de la poesía mexicana, si bien firmada por Cuesta, con la venia del grupo a excepción de Pellicer.¹¹ Tiene antecedente en una conferencia que Villaurrutia dicta en 1924 titulada *La poesía de los jóvenes de México*, después compilada en sus *Obras*.

Villaurrutia es uno de los visionarios respecto del cine, probablemente por las ya referidas influencias, y aprovecha el nicho en ciernes. En 1937, cuando comienza a publicar en revistas, él y el resto de los Contemporáneos tienen ya camino trazado en el ámbito de la crítica cinematográfica.

Además de la unidad obra-vida y del desarrollo de una estética de autor (o autodescubrimiento, como en algunas citas más adelante él mismo señala), las acciones emprendidas por Villaurrutia están encaminadas a formar público. Se trata no sólo de cautivarlo para que acuda a los salones donde se exhiben los filmes sino de preparar un ambiente cuyo resultado sea el deleite consciente, digamos estético.

En este sentido, los Contemporáneos señalan que ellos mismos no ejercen la crítica para anular el texto (cualquiera que éste sea: literatura, dramaturgia, filme) y convertirlo en mero

¹⁰ Así lo califica José Joaquín Blanco (“Contemporáneos: juventud y obra crítica” en *Nexos*, 1 de marzo de 1978).

¹¹ Guillermo Sheridan abunda en la conflictiva relación de Pellicer con el resto de Contemporáneos en el ensayo “José Gorostiza en sus cartas” (247-279), incluido en *Señales debidas* (2012).

pretexto, sino que, remitiendo a la obra, ofrecen un punto de vista a través del cual conducen al lector (espectador) para que lo aprecie. Con el dejo paternalista o pedagógico que esto tiene, los Contemporáneos creen que la época no sólo lo justifica sino que lo posibilita, pues las personas necesitan instrucción para el goce estético.

Hoy, cuando el espacio de la reseña en México es reducida –en términos formales, porque existen blogs y sitios web en los cuales la gente, no necesariamente experta, comenta literatura, artes plásticas y cine–,¹² parece indispensable volver la vista a la labor crítica del siglo pasado y analizar el trabajo de quienes realizaron un aporte trascendental para la formación de un público sin acceso a otras formas de educación artística o de discernimiento.¹³

Es en el contexto de los años posteriores a la Revolución mexicana donde se puede historiar una probable conformación de esfera pública,¹⁴ justamente entendida como un espacio donde se juntan e interactúan lo público y lo privado. La esfera pública o espacio público es definida por Jürgen Habermas como “un ámbito de nuestra vida social, en el que se puede construir algo así como opinión pública” (68), la que en principio se encuentra abierta a cualquier ciudadano que quiera interactuar con otros en espacios públicos sobre conceptos públicos.

Dado el contexto de la primera mitad del siglo **xx** en México, recién terminada la Revolución, Villaurrutia considera que la crítica es un camino viable para la formación del público, a través de las revistas o los diarios de circulación nacional.

En el artículo “Xavier Villaurrutia como crítico de la literatura mexicana”, Alejandro de la Mora O. (2006) señala que para Villaurrutia la crítica

consiste en develar los secretos de un texto, destacar las líneas de un movimiento literario y encontrar las relaciones y correspondencias en el espacio y el tiempo con otros textos, [asimismo] *un servicio a los amantes de la literatura mexicana que carecen de apoyos y referencias para realizar sus estudios críticos*¹⁵ (166).

¹² Basta mostrar, además, lo que piensan algunos escritores al respecto. Geney Beltrán Félix, por ejemplo, publica el artículo *Esto es lo que (no) hay: la literatura en el México de 2016*, con lo que inaugura un debate sobre la ausencia de crítica en estos tiempos. Para mayor información, ver <http://horizontal.mx/esto-es-lo-que-no-hay-la-literatura-en-el-mexico-del-2016/#sthash.RbabtCUB.dpuf>

¹³ Con esto me refiero no al acceso a la información, terreno en donde Internet es fundamental y también responsable de reducir algunas brechas; aludo al discernimiento y al modo de selección de la información así como a la manera en que se discrimina y decanta, a fin de formar juicios.

¹⁴ Escribo *probable* por la problematización histórica a la que somete el término la investigación de Ana María Serna Rodríguez (2014) y que abordo más adelante en el apartado del “Contexto histórico, social y cultural”.

¹⁵ Las cursivas son mías.

En tanto, en la correspondencia con Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Villaurrutia (2004) dice que no cree “en la imparcialidad del crítico, pero sí en una parcialidad bien cimentada y compleja” (857).

Debe tomarse en cuenta que el cine está en desarrollo y no existe un lenguaje común para nombrar y criticar cada elemento. A través del cine, los cineastas desarrollan un lenguaje, pero de un modo paralelo se debe conformar, de a poco, una lengua capaz de hablar de él. Es esta lengua la que escritores como Villaurrutia hacen suya y la comunican a través de sus artículos.

La manera en que Villaurrutia ejerce la crítica cinematográfica describe y transparenta sus influencias –voluntaria o no– y referentes. Nombres como los de Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Jaime Torres Bodet y Cube Bonifant¹⁶ lo preceden y se puede establecer una continuidad entre el trabajo de éstos y el de Villaurrutia.¹⁷

La tarea de Torres Bodet y de Bonifant es fundamental, aunque esta última debido a su condición de mujer en los inicios del siglo **xx** ejerce una influencia limitada. Por lo mismo, son Torres Bodet y Villaurrutia quienes logran el acceso a otros públicos,¹⁸ Aunque Bonifant claramente llega a un público femenino.

Es pertinente aclarar que pese a haber publicado más de dos mil artículos (muchos de ellos, crítica cinematográfica), Cube Bonifant no alcanza el renombre de otros críticos (incluido el de Novo, por ejemplo). Viviane Mahieux (2007; 2009) lo explica en los siguientes términos

Bonifant intenta, desde una incipiente cultura de masas, negociar una identidad intelectual sin precedentes: la de la moderna escritora profesional. Pero el medio que la impulsó hacia la escritura también la apartó de la consagración literaria . . . Construye su presencia pública como cronista a través de la provocación, minando normas de género y jerarquías culturales. Su multifacética postura le permitió destacarse como periodista más allá de las columnas “femeninas” tradicionalmente asignadas a las mujeres (y que ella misma escribió por

¹⁶ Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán publican al alimón, bajo el seudónimo *Fósforo*, una columna el semanario *España* dedicada a comentar la oferta cinematográfica entre 1915 y 1916. Jaime Torres Bodet publica una columna cinematográfica entre 1925 y 1926, esta crítica es recopilada por Luis Mario Schneider en *La cinta de plata* (UNAM 1986).

En 2009, Viviane Mahieux reúne una selección de crónicas en *Una pequeña marquesa de Sade* (DGE Equilibrista/UNAM/Conaculta) que Cube Bonifant publica entre 1926 y 1940, en *El Universal Ilustrado* (conocido simplemente como *Ilustrado*, a partir de 1928), bajo el seudónimo Luz Alba.

¹⁷ La inmersión de Villaurrutia en el cine no sólo es como crítico sino también como guionista, ocasionalmente como teórico y como participante del primer cineclub de México, 16 MM Cinema. Para mayor referencia ver Capistrán (“Introducción” a *Crítica cinematográfica*, 1970)

¹⁸ En la época en que Bonifant forja su nombre y ejerce en el campo periodístico, tanto Torres Bodet como Villaurrutia cuentan ya con trayectoria en el campo literario, lo cual ayuda a explicar la diferencia entre las condiciones de trabajo de los tres escritores y el rumbo que toman sus carreras.

muchos años), obteniéndole reconocimiento primero como comentarista social y luego como crítica de cine. Sin embargo, no culminó en la carrera literaria que anhelaba cuando comenzó a escribir . . . en parte, por la manera en que la cultura fue codificada en términos de género durante los años 1920 (154).

Aunque Novo logró, desde su pose de cronista insertarse en el marco de lo literario, Bonifant nunca llegaría a dar ese paso. Permaneció apartada del pequeño club de la intelectualidad mexicana, consolidando su voz exclusivamente desde el periodismo. Aunque hacía frecuentes referencias al Sanborns, nunca fue invitada al Café Europa, donde se reunían los estridentistas, lugar bautizado por Arqueles Vela como el “café de nadie” en un texto que incluye una extensa lista de los periodistas del *Ilustrado* que allí se reunían, y donde nunca se menciona a Bonifant o a ninguna otra mujer (29).

En la vida crítica de Torres Bodet, Bonifant y Villaurrutia es imposible pasar por alto el trabajo periodístico (muchas veces más parecido a lo que hoy se llama gestor cultural) de Carlos Noriega Hope,¹⁹ pues publican parte de su trabajo en medios dirigidos por él. De ahí que el estilo de Villaurrutia navega entre el periodismo y la literatura, y el campo cultural en que se halla es un híbrido de una y otra disciplina. Quienes escriben crítica cinematográfica lejos están de preocuparse por respetar límites. Saben que están haciendo algo nuevo. Tienen objetivos claros y el más importante es llegar al público. Villaurrutia, además, sabe que la crítica forma parte importante en la vida intelectual del país y en la obra-vida de un escritor como él.

La pertinencia de esta investigación radica en revisar y revalorar la crítica cinematográfica de Villaurrutia hasta dejar al descubierto la influencia de sus antecesores y de otras disciplinas artísticas (del teatro, sobre todo) y de mostrar hacia dónde esta crítica se encauza. Sostengo que ésta tiene dos vías de desarrollo: por un lado, la formación de un público crítico e informado en el México de la primera mitad del siglo **xx** y, por el otro, *practicar* la unidad obra-vida con que el autor concibe su quehacer artístico.

Respecto de la unidad obra-vida, el concepto en binomio que presento de la obra villaurrutiana nace tanto de su propio legado²⁰ como de la lectura propuesta por José Joaquín Blanco (1978), quien señala que para el escritor

¹⁹ La presencia de Carlos Noriega Hope en el campo cultural mexicano de la época es trascendente, entre otras cosas, porque durante casi quince años (1920-1934), como director del suplemento *El Universal Ilustrado*, propicia “los más importantes debates [culturales] de los años veinte, a decir de Mahieux (2011). Ahondo en ello en el apartado dedicado a él en el Capítulo 4, apartado c) La importancia de la prensa.

²⁰ En el número 5 de la revista *Taller* (1938-1941) Octavio Paz publica el ensayo “Razón de ser”, donde señala sus diferencias con los poetas de Contemporáneos, con atención “a una combinación más efectiva entre

como la persona excepcionalmente inteligente que fue, toda realidad le resulta invivible; y que aun en el momento histórico más intenso de nuestro siglo **xx** cultural, el arte no fue para él un fin en sí mismo, sino un consuelo (7) . . . La ambición literaria de los Contemporáneos, entonces, tal como la expone Villaurrutia, es todo lo opuesto a la “literatura pura”: es un proyecto de sobrevivencia, de construcción de una personalidad fuerte (8).

Su obra no está sólo en las páginas escritas, no comienza sólo ahí, sino en su propia vida. La lectura de Blanco tiene sustento en el siguiente pasaje, de los años veinte, recuperado en *Obras* (Villaurrutia 2004)

Cualquier hombre que se detenga un día a considerar la pobreza de la vida quedará herido vivamente y, si la inquietud de su alma no lo obliga a seguir el camino ciego a esta fealdad de lo cotidiano y sordo a los ruidos horribles de la existencia mecánica de hoy, tendrá que convenir que es en el arte adonde encontrará un olvido, fugitivo quizás, pero siempre deseable, de la realidad que hace de la existencia un espectáculo insufrible, una representación para individuos sin ningún sentido que no sea el sentido común (601).

Para Blanco, Villaurrutia no se siente habitante de la “realidad cotidiana”, razón por la cual busca la “*inmersión* en el arte, en la vida artificial de las ingeniosas obras de teatro y el sueño” (ibídem).

Al analizar el corpus de este trabajo en torno a la obra villaurrutiana, encuentro a un escritor multifacético, comprometido e irónico, cargado de humor, pero con claros objetivos; y, en cada faceta, un afán de unidad (totalidad) de obra-vida, ya que no concibe el quehacer artístico de forma apartada de su cotidianidad.

Cuando Carlos Monsiváis (Egan 2011) enumera los logros de los Contemporáneos destaca la promoción de revistas, el fomento al teatro, la fundación del primer cine-club del país, el inicio de la crítica de artes plásticas, así como el incentivo –mediante la crítica– a que los pintores busquen caminos distintos a la escuela mexicana, la asimilación y difusión de la poesía nueva internacional, además de la renovación del periodismo cultural y político y la defensa de la libertad de expresión. Ello puede ser prueba del trabajo en conjunto emprendido por el grupo, con objetivos identificables en el anterior listado y que se corresponden, entre otras cosas, con el espíritu de la época.

Por su parte, también en el estudio del período de vanguardias en América Latina, Nelson Osorio T. (1988) identifica en los artistas –piensa claramente en escritores– la ausencia de

vida y arte” (252). Lo que de Villaurrutia señalo en esta tesis es la combinación que encuentro en su obra, justamente ésa que Paz no encuentra pero que en el conjunto de su crítica, considero, está presente.

límites en la exploración de formas artísticas. En el caso de Villaurrutia y los Contemporáneos, esto puede ser la ausencia de fronteras que diferencien no sólo una disciplina artística de otra sino una técnica y, más allá, un género de otro.

Uno de los “lastres ideológicos” que Osorio T. critica sobre los estudiosos del período es la taxonomía heredada que divide la literatura en géneros. Se refiere a la literatura (fragmentada en poesía lírica, narrativa y teatro) y, por extensión, a la producción literaria de los autores que los clasifica y estudia por géneros:

Con esto se produce una doble distorsión, ya que al encasillar a cada autor en un género (poeta, narrador o dramaturgo), además de aplicarse un criterio extrapolado de otras realidades culturales, se termina por no considerar de su obra sino aquello que corresponde al casillero en que se le encierra, relegándose a un segundo o tercer plano el resto de su producción (xxxiv).

En opinión de Miguel Capistrán (Villaurrutia, *Crítica* 1970) “a la luz de una moderna concepción del arte cinematográfico, [hoy] la crítica de Villaurrutia no aguanta un examen riguroso” (25). Sin embargo, su aporte es valioso por su visión universalista (tal como su obra). De hecho, a diferencia de Novo por ejemplo (quien incorpora anglicismos como *fade out, fade in, panning, flash back, close up*, entre otras cosas a partir de su relación con Orson Welles), Villaurrutia no utiliza la terminología de los teóricos del cine lo cual imposibilita una investigación y análisis de su obra desde tecnicismos. Para esta investigación, esto no es relevante, pues analizo su crítica cinematográfica en función de su obra total y de su deseo de formar público. Y esto implica considerar una y otra vez el espíritu de trabajo en conjunto con el grupo Contemporáneos.

3. El contexto histórico, social y cultural

a) *La esfera pública en los años posteriores a la Revolución*

Jürgen Habermas (1981) define la esfera pública (también espacio público) como “un ámbito de nuestra vida social, en el que se puede construir algo así como opinión pública” (68), en principio abierta a cualquier ciudadano. Se puede formar también en la conversación entre privados en espacios públicos, sobre conceptos públicos (que pueden conducir a forjar dicha opinión pública). La esfera pública es el espacio donde se juntan e interactúan lo público y lo privado; es decir, el espacio que media entre la sociedad y el Estado, en el que se forma “público” como vehículo de opinión pública. En ello hay que destacar que esta última hace las funciones de crítica y control que el público ejerce informalmente de la autoridad estatal organizada.

Habermas estudia el fenómeno a partir de circunstancias históricas específicas del siglo **xviii** que en el México postrevolucionario difícilmente se cumplen. En primer lugar, porque los medios de comunicación responden a los intereses de sus dueños o del Estado.²¹

Ana María Serna Rodríguez (2014) lo estudia y apunta que en un Estado mexicano paternalista como el de aquella época, “el periodismo es un espacio que sirve a principios de determinados grupos de interés y no actúa como medio de intercambio de opiniones razonadas sobre la actividad del Estado” (130).

Con los ajustes y particularidades del caso, asegura que en esa época se identifica en México la formación de una esfera pública de corto lapso que “está íntimamente relacionad[a] con las innovaciones y enmiendas que en materia social, política y económica propuso la revolución”, por lo cual su estudio comprende el período entre 1910 y 1940. Serna Rodríguez sigue los períodos de Friederich Katz y distingue tres: el primero de 1911 a 1913, el segundo de 1914 a 1933 y el tercero de 1934 a 1940. La crítica de Villaurrutia alcanza casi los últimos tres años del último período y continúa, después de éste, tres más.

²¹ En “La opinión pública en Habermas” Margarita Boladeras Cucurella (2001) aclara que “Los ciudadanos se comportan como público, cuando se reúnen y conciertan libremente, sin presiones y con la garantía de poder manifestar y publicar libremente su opinión, sobre las oportunidades de actuar según intereses generales. En los casos de un público amplio, esta comunicación requiere medios precisos de transferencia e influencia: periódicos y revistas, radio y televisión son hoy tales medios del espacio público” (53).

Para la primera etapa, de 1911 a 1913, el gobierno de Francisco I. Madero es fundamental al colaborar con la democratización de la sociedad. Ofrece libertad de prensa, concede el derecho a huelga, legaliza los sindicatos y fomenta las elecciones libres, pero “no desmantela la estructura estatal porfiriana, lo que propicia su caída” (130-132). Serna Rodríguez cita la investigación de Álvaro Matute quien especifica que “las cámaras [de diputados y senadores] y los periódicos se convirtieron en verdaderos espacios públicos” (132). Hay que tener presente que muchos diputados eran periodistas, directores o dueños de periódicos. En consecuencia, la actividad parlamentaria se prolonga en la prensa y hace participar al público lector.

La muerte de Madero inaugura la segunda etapa, de 1913 a 1933, aproximadamente. La dictadura de Victoriano Huerta representa un retroceso y se vuelve “una dictadura más dañina que la de [Porfirio] Díaz” (132). Entre los periodistas que se forman en el período maderista se encuentran Juan Sánchez Azcona, Rafael Pérez Taylor, Rafael Martínez, Luis Cabrera y Félix Fulgencio Palavicini, entre otros. Este último, años después, es mentor de José Hernández Llergo en *El Universal*,²² posterior cofundador de la revista *Hoy*.

Los grupos armados no aceptan deponer las armas y el ambiente se polariza, “se desmantelaron por completo el Estado y el ejército porfirianos” (ibídem). Grupos contrarrevolucionarios intentan tomar el poder y los estratos campesinos se radicalizan, el movimiento revolucionario se fragmenta, lo que mengua su fuerza. Esto abre paso a una guerra civil que dura de 1914 a 1920 (con brotes de rebelión armada hasta 1938), aunque el segundo período dura aproximadamente hasta 1933.

El futuro presidente Venustiano Carranza crea periódicos oficiales y utiliza a la prensa para convencer a la opinión pública de su proyecto político; la libertad de prensa es sólo una apariencia porque los periódicos son manejados desde el poder. Éstos se polarizan: los hay germanófilos, pronorteamericanos, los que alaban la democracia y los antiyankee. “Los diarios que más claramente definieron sus filias y fobias en la primera guerra mundial fueron *El Universal* (a favor de Estados Unidos) y *El Demócrata* (proalemán)” (134). No hay que olvidar que Cuesta, Novo, Torres Bodet y Villaurrutia escriben entre 1919 y 1935 en el suplemento dirigido por el propio Cuesta, llamado *El Universal Ilustrado*.

²² Palavicini también dirige, aunque por unos días, *El Imparcial*.

La tercera etapa de la Revolución es el período cardenista, de 1934 a 1940. La oposición política de derecha tuvo un amplio margen de acción y pudo expresar su descontento contra el régimen en el espacio de los órganos periodísticos. En los años descritos, la sociedad mexicana abre un caparazón que,

si bien se volvería a cerrar en las décadas subsiguientes, confiere a este periodo una gran singularidad como coyuntura histórica [y] se consolidan los diarios modernos . . . A partir de los cuarenta muchas de estas líneas de desarrollo se perdieron y México vivió un retroceso. Las funciones de la prensa como intermediario entre la sociedad y el Estado y como vocero de la opinión pública perderían paulatinamente la pequeña dosis de eficacia que hubiera logrado en las décadas revolucionarias (143).

Así, los orígenes de la moderna prensa mexicana están en discusión: hay quienes lo sitúan en el *El Imparcial* (1896),²³ *El Universal* (1916) o el *Excélsior* (1917). Incluso, algunos lo indican en los periódicos de la república restaurada (1867-1876). Respecto de las revistas, la investigadora Blanca Aguilar Platas, citada por García Sierra (2013), considera *Hoy* la primera gran revista moderna del siglo **xx** en México (55).²⁴

Si bien los integrantes de Contemporáneos son tildados de elitistas y extranjerizantes –contra el afán nacionalista de la época–,²⁵ parecen ser de los pocos interesados en una labor didáctica. Ellos persisten (tras el cardenismo) en la conformación consciente de una esfera pública donde, a partir de herramientas básicas indispensables para la comprensión de diversas disciplinas artísticas, el público sea capaz de discutir y, sobre todo, apreciar.

Según comenta Alí Chumacero en el “Prólogo” a sus *Obras* (2004), Villaurrutia toma en serio lo que André Gide escribe en el “Prefacio” a *Las flores del mal* a propósito de que “La forma, razón de ser de la obra de arte, es algo que el público no aprecia, sino mucho más tarde. La forma es el secreto de la obra” (**xxix**). Y en ello va el esfuerzo de enseñanza al goce estético del público. De Gide también aprende que lo trascendente no es lo que se lea sino la manera en que se lea. Sin embargo, para que cualquiera –lector o espectador por igual– aprecie y concluya lo de Gide, necesita instrucción y parámetros dados –criterio– a fin de

²³ Stanley R. Ross es uno de ellos. Antonio García Sierra lo cita en “Lo que no dije cuando entrevisté a Villa: Regino Hernández Llergo” <http://confabulario.eluniversal.com.mx/lo-que-no-dije-cuando-entreviste-a-villa-regino-hernandez-llergo/>

²⁴ Ver el apartado dedicado a *Hoy*.

²⁵ En el desarrollo de este trabajo se observa que si bien los Contemporáneos no son abiertamente nacionalistas, sí tienen una visión de conjunto que, de alcanzar sus objetivos estéticos como grupo, enriquecen la idea de la nación en ciernes que tienen en mente.

lograr centrarse en la mirada, no en el objeto mirado. De ahí la convicción de formar a los demás, en el sentido más amplio.

Lo anterior queda claro en el “Prólogo” de Villaurrutia (2004) a la selección crítica bajo el nombre de *Textos y pretextos*, de 1940

Mi intención al publicarlos no es otra que servir, en algunos casos, a los amantes de nuestra literatura, de nuestro arte, que no cuentan, por falta de notas y estudios críticos acerca de escritores contemporáneos, con muchos puntos de apoyo, de referencia o de controversia (639-640).

Xavier Villaurrutia continúa de cierta manera la labor comenzada por Alfonso Reyes respecto de la formación de público. Tal como Reyes, cree en el cine como manifestación artística y, aunque es este último quien usa más tecnicismos –menos que Novo–, ambos tienen la visión del cine también como un arte en formación. Por lo mismo, se necesita estructurar un lenguaje para referirse a las películas.

Con el tiempo, Villaurrutia crea referentes que aplica a su crítica. Si bien no tiene una fórmula, existe en sus escritos una preocupación por la estilística. Su visión, por tanto, es equiparable a la que aplica al confeccionar sus ensayos literarios: una visión esteticista que implica una particular forma de ver, ampliada por su bagaje cultural. Esto se correspondería con esa sensibilidad del profesional de la mirada, dotado para hacer visible lo invisible²⁶ y en lo que concuerdan, desde perspectivas distintas, Vicente Quirarte (2011) y Alejandro de la Mora O. (2006).

Desde su crítica cinematográfica, Villaurrutia continúa una labor de formación de público, quizá no muy estructurada, pero sí coincidente con otros críticos respecto de la función del arte. Con ello, Villaurrutia contribuye con una función pedagógica al habituar al público poco a poco al lenguaje técnico (básico), instruyéndolo de manera paulatina, acorde con los valores que tanto él como el resto de los Contemporáneos alimentan. Tales valores no son

²⁶ La frase acerca de hacer visible lo invisible es originalmente de Luis Mario Schneider y aparece en el libro *Xavier Villaurrutia. Entre líneas* (Ed. Trabuco y Clavel, México, 1991). La cita completa es la siguiente: *Nadie se acerca más a la pintura con la intensidad de hacer visible lo invisible que la sensibilidad, que el ojo poético* (en “Luis Mario Schneider: La mirada poética en el espejo de la plástica mexicana”, de Elisa García Barragán, publicado en *La Colmena*, revista de la UAEM, núm. 20, año 2000. Disponible en <http://lacolmena.uaemex.mx/index.php/lacolmena/article/view/3894>

solamente los europeizantes de los que habla Paz, sino los nacionalistas o, en todo caso, aquellos valores muy cercanos a la exaltación de los *yankees*.²⁷

En el estudio de los contenidos en prosa de la revista *Contemporáneos* titulado “Contemporaneos in Mexican Intellectual History, 1928-1931”, Edward J. Mullen (1971) concluye que la publicación no es exclusivamente un órgano de pensamiento europeo, al contrario, gran parte de los artículos, ensayos y monografías están dedicados a temas nacionales (130).

b) ¿Desde dónde aborda la crítica Villaurrutia?

A partir de lo anterior, considero fundamental cómo Villaurrutia ejerce la crítica cinematográfica y de qué manera ésta contribuye a dar cuenta de la unidad obra-vida y la formación del público. Y, más allá, cómo esto se inserta en un proyecto cultural universalista. Es evidente que Villaurrutia trabaja desde el periodismo y la literatura, sin dibujar expresamente una línea divisoria. En este autor, los bordes entre ambas disciplinas resultan intrascendentes, pues sus escritos –mezcla de crónica, reseña y, en ocasiones, sólo ideas esbozadas de manera general propensas a desarrollar en otras instancias de escritura–, cumplen con una función que sobrepasa esos límites y que, de hecho gracias a eso, logran su objetivo: llegar al público.

²⁷ En este punto me parece un aporte lo recabado por Aurelio de los Reyes respecto de la visión de Estados Unidos y Europa (Francia y España, de manera específica) en México. En las primeras décadas del siglo **xx**, *la humanidad se clasificaba en bárbaros (norteamericanos e ingleses) y civilizados (franceses y españoles)* . . . *La opinión de la prensa estaba dividida en cuanto a los sajones. Los diarios católicos y liberales hostilizaban acremente a los norteamericanos. Los católicos prevenían a la gente contra la implantación del protestantismo; los segundos, contra la dominación económica a través del comercio, a lo que llamaban la conquista pacífica. Ambos fundamentaban sus artículos en la amarga experiencia del '47. La fobia yankee fue estimulada en esos años primero por la lucha independentista cubana y luego por la guerra hispanoamericana, que abrieron viejas heridas mexicanas y provocaron disputas callejeras. [Esa imagen] se vuelve confusa y contradictoria, pues los diarios científicos El Mundo y El Imparcial controvertían una y otra vez las argumentaciones de católicos y liberales, diciendo que los norteamericanos eran un modelo de laboriosidad y dedicación, justo lo que hacía falta a los mexicanos. Esta actitud parece que reflejaba la política de Díaz, que buscaba la inversión de capitales y pugnaba por un cambio de actitud vital de los mexicanos; pero, para contrarrestar la influencia en las costumbres que traían consigo los sajones, da la impresión de que estimulaba simpatía hacia lo francés, se notaba que buscaba identificación con otros pueblos de raza latina . . . Los artículos de la prensa liberal y católica contra la penetración norteamericana encontraban buena acogida en la población . . . La actitud mexicana hacia lo francés era diametralmente opuesta (152-153, 158) significaba gusto y refinamiento.*

En tales escritos se encuentra parte importante de la crítica cinematográfica de la primera mitad del siglo **xx**, junto a la de Torres Bodet y Cube Bonifant. Aun cuando esta investigación no plantea el problema específico acerca de la renovación de la prosa en América Latina a partir de la experimentación de un género (la crónica), como lo plantea Susana Rotker (2005), considero que el análisis de la escritura de algunos autores que exploran *híbridos*, géneros tanto periodísticos como literarios, puede ser un cimiento para futuras investigaciones al respecto.

Ahora bien, los escritos cinematográficos de Villaurrutia están determinados por la forma en que el colectivo concibe este arte, que deriva en la lectura que el escritor tiene del arte cinematográfico en ciernes, determinado por su bagaje cultural, visión del mundo y forma de concebirlo en relación con la literatura.

Quizá la mayor dificultad consiste en que no existe un lenguaje para abordar los elementos técnicos del cine. Por este motivo, se ve forzado a establecer uno propio. No alcanza a acuñar una especie de diccionario técnico, pero sí se puede apreciar un conjunto de temas y estética, simple en apariencia, que ayuda a expresar con claridad sus apreciaciones sobre este nuevo arte.

Tales apreciaciones están siempre nutridas de lecturas artísticas diversas, algunas en consonancia con la época, por lo que se puede advertir un diálogo entre lo que Villaurrutia *ve* y lo que critica, no sólo en la industria cinematográfica sino en el campo cultural del cual forma parte y en el cual se desenvuelve. Los términos que Villaurrutia llega a emplear para referirse a ciertos fenómenos tienen relación directa con la época,²⁸ por ejemplo tiempo y espacio cinematográfico, montaje, filme como unidad o sonido, imagen, iluminación y actuación.

A decir de Rotker (2005), la crónica es el artífice de la renovación de la prosa en América Latina que, desde los bordes del periodismo y la literatura, ofrece posibilidades para pensar y replantear los objetos, los sujetos, el arte y el mundo. La crónica cinematográfica de Villaurrutia es capaz de ofrecer elementos que muestran los inicios de un lenguaje que define la crítica posterior. Este escritor urde lenta pero constantemente un modo de comunicar lo

²⁸ Con esto se confirma lo que Burch (2011) señala en *El tragaluz infinito* cuando sostiene que lo evocado *no es ahistórico, tampoco es neutro, . . . produce sentido en y por sí mismo, y que el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y la época que han visto cómo se desarrollaba: el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo xx* (17).

que sus ojos perciben de la imagen. Descubre, casi al tiempo que el público, las formas de leer e interpretar lo que observa, pues no existe aún un lenguaje crítico del cine ni tampoco un modo unívoco de representar la sociedad ni, por ende, de representarla cinematográficamente.

Quienes teorizan al respecto en esta época sólo lo hacen a modo de conjeturas, pues no tienen un cuerpo teórico desde donde realizarlo, pues la teoría semiótica del cine aparece recién en la década del setenta. Por lo mismo, estos primeros intentos se encuentran bajo el formato de *guías* para los lectores desde la perspectiva del teatro y la pintura, disciplinas consideradas afines al cine.

De hecho, Robert Stam (2012) reconoce que rara vez

la teoría del cine es *pura*; suele venir acompañada de cierta dosis de crítica literaria, análisis sociales y especulación filosófica. El estatus de quienes practican la teoría del cine es, además, extremadamente variado, desde los teóricos cinematográficos *strictu sensu* (Balázs, Metz), pasando por los cineastas que reflexionan sobre su oficio (Eisenstein, Pudovkin, Deren, Solanas, Kluge, Tarkovsky) hasta los intelectuales *freelance* que también escriben sobre cine (James Agee, Parker Tyler), y los críticos cinematográficos que ejercen como tales cuya obra en su conjunto “esconde”, por así decirlo, el embrión de una teoría que debe ser deducida por el lector (el caso de Manny Farber o Serge Daney) (17).

Si se tuviera que adscribir a alguno de estos grupos, Villaurrutia se encontraría en el último, el de los críticos cinematográficos en cuya obra subyace una teoría que debe ser develada por el lector. Las filas de estos críticos se engruesan con el paso de los años; sólo posteriormente se desarrolla una *academización* de la teoría cinematográfica, producto de la profesionalización de los teóricos actuales.

El cine es una creación que prolifera y se populariza en el siglo **xx**. En México, Villaurrutia se las ingenia para hacer saber al público lo que la sucesión de imágenes genera en su cabeza. Frente a *Un perro andaluz*, obra a la cual no destina más de dos párrafos, se siente capaz de apreciarla pero si no dice más, infiero, es porque las imágenes se convierten en semillas que cosecha con el tiempo. Aun cuando fue estrenada en 1929, el autor la comenta hasta 1938 con motivo de su exhibición en el cine-club *16 MM Cinema*:

La obra de Luis Buñuel y Salvador Dalí tiene como virtud esencial producir el desconcierto de los espectadores que inútilmente se fatigan buscando en el film sobrerrealista símbolos y un sentido oculto. *El perro andaluz* [sic] debe verse como lo que es: una serie de imágenes cargadas de erotismo y crueldad, inusitadas siempre, dentro de una atmósfera densa de angustia. El espectador queda a merced del poder “activo” de la imagen que no le deja un punto de reposo (91).

En palabras de Rosa García Gutiérrez (2015), desde su confesada triple identidad (poeta, mexicano y moderno), Villaurrutia intenta configurar una

visión de la naturaleza esencial de lo poético, de la misión del poeta en la modernidad, de la modernidad misma, de la historia de la literatura occidental y de la historia literaria nacional, cuestiones todas ellas interrelacionadas. Mito/Historia, Estética/Ideología, Canon universal/Cánones institucionales, Tradición, Clasicismo, Universalismo/Particularismo, Literatura/Nación son conceptos u oposiciones que la modernidad sacó a relucir (965).

Para García Gutiérrez es fundamental tener en cuenta que la crítica de Villaurrutia es indisociable de su experiencia como poeta y que su conocida “conciencia de dualidad (con reiterados motivos poéticos como espejos, sombras, ecos, estatuas) derivan del drama del hombre en la modernidad” (967), el “who among us is not a *homo duplex*” baudelaireano o el “Je suis un autre” de Rimbaud.

Si hasta ahora destaco el carácter universalista de Villaurrutia, es imposible disociar su crítica del resto de su obra y dejar de ver lo que en otros terrenos hace. Para el 28 de mayo de 1938, fecha de la crítica de *Un perro andaluz*, Villaurrutia lleva al menos dos décadas de reflexión sobre la práctica poética (conciencia plasmada de manera definitiva en textos críticos escritos hacia 1940, según la misma García Gutiérrez [966]), por lo que los temas afloran en distintos textos.

Hacia 1940, “un Villaurrutia siempre convencido de la autonomía atemporal y universal del arte, no hacía sino buscar su lugar en el mapa invisible de la poesía estableciendo y explicando sus orígenes y trazando las ramas de su árbol genealógico” (981). Y al final lo hace desde dos perspectivas: universal y nacional.

Es difícil pensar en que el Villaurrutia que llega a tal culminación acerca de la poesía sea el mismo que escribe, en la época, crítica cinematográfica. Pero reitero, esto cobra sentido si se hace caso a la buscada unidad de su obra; desde esa perspectiva, la crítica cinematográfica debe marchar (y avanza) por el mismo camino.

De hecho, cuando desde 1930 –época en que su concepción de arte se aproxima a la surrealista– redacta textos en torno a pintores mexicanos afines a los Contemporáneos, dice que encuentra en ellos una tendencia moderna, “la misma que ve en los nuevos poetas de México, con tendencia a la unidad espiritual con el resto del mundo. A lo largo del texto reivindica palabras como instinto, alma, espíritu, sentimiento” (975).

Vale la pena detenerse en “Pintura sin macha”, texto redactado para la Exposición de Arte Moderno de 1932, donde se puede leer

Como los nuevos poetas mexicanos, los nuevos pintores, viviendo en un medio hostil por indiferente, sin un público definido a quién dirigirse, realizan, no obstante, una obra que tiende a la unidad espiritual con el resto del mundo y que si aparece aislada estética y moralmente es porque se opone a la de los artistas que los precedieron, no en el mérito, sino en el tiempo.

Poesía y pintura líricas que llevan en el rostro las señales de su aislamiento: su debilidad, dicen algunos; su potencia, creo yo.

Poetas líricos y pintores. Poetas y pintores mexicanos que han sabido encontrar en sus propios poemas y cuadros el fruto precioso de su libertad moral (740).

La modernidad también logra unir “formas” diversas como el periodismo, la literatura y el cine. Dicho de otra forma, los modernistas intentan “la dualidad como sistema, la escritura como tensión y punto de encuentro entre los antagonismos literatura/periodismo . . . arte/sistemas de producción” (Rotker 53). En este sentido, “la crónica se constituye en un espacio de condensación por excelencia, condensación modernista porque en ella se encuentran todas las mezclas, siendo ella la mixtura misma convertida en una unidad singular y autónoma” (53). En el caso de Villaurrutia, el cine y sobre todo la crítica, constituyen un espacio de condensación por excelencia.

El cinematógrafo y su pronta mutación es también símbolo de la modernidad y de la *condensación* de avances tecnológicos: el sonido, la imagen, la iluminación, la actuación y la puesta en escena en un solo medio.

c) La crítica cinematográfica

En la época en que el cinematógrafo llega a México y se consolida (1896-1900), el país comienza a experimentar, al menos en el discurso, la modernidad. El Porfiriato es la época del progreso en el país, la palabra está por doquier y se manifiesta físicamente en la energía eléctrica, el fonógrafo, el uso de las bicicletas, el circo y en el cine como diversión.

Para la crítica del cine nacional, Villaurrutia tiene como referente el internacional, particularmente el hollywoodense. No se trata de una visión idílica de ese cine, sino de un punto de partida para argumentar la calidad del resto de las producciones cinematográficas y, además, una referencia que el lector fácilmente puede comprender, dada la popularidad de las películas producidas en Estados Unidos y distribuidas en Latinoamérica.

En ocasiones, las producciones estadounidenses también son criticadas sin piedad y con ironía, basta ver la de *Sherlock Holmes* donde el único nivel de competencia, dice, “puede darse entre la novela policiaca inglesa y la película policiaca estadounidense” (Villaurrutia, *Crítica* 79).

Parece haber una especie de justificación desde lo señalado por Stam, quien podría atribuir esta elección y fascinación por Hollywood a que “los largometrajes de ficción al estilo hollywoodense se suelen considerar como el *verdadero* cine, algo parecido a lo que sucede cuando un turista americano [estadounidense] en el extranjero pregunta: “¿Cuánto cuesta en dinero *de verdad?*” (17). En cualquier caso, es innegable que el cine estadounidense resulta fascinante para varios intelectuales de la época, los mismos Carlos Noriega Hope y Salvador Novo, pero también Horacio Quiroga, Vicente Huidobro y Carlos Oquendo de Amat, por ejemplo.

Tras la novedad, sin embargo, se produce rápidamente el declive del cinematógrafo en los ambientes culturales debido al “engaño” que algunos otros intelectuales denuncian en las proyecciones, pues ellos tienen como expectativa que el cine muestre la *realidad* o que es el vehículo mismo de la modernidad vanguardista.

En muchos casos, las opiniones de los primeros cronistas del siglo **xx** que anteceden a los Contemporáneos “están estrechamente ligadas a la escuela realista e inconscientemente asociadas a la tendencia nacionalista de pintura, propuesta por Ignacio M. Altamirano y otros pintores de tendencia política liberal”²⁹ (Reyes 91-92). Aurelio de los Reyes (2013) considera inverosímil que ningún cronista ni intelectual de la época reparara en el paralelo entre la pintura, el teatro realista y el cinematógrafo (93), paralelo que opera por varias décadas más. Por lo mismo, el aporte de México al cine es de carácter documental (182). El cine mexicano se caracteriza “por reflejar la realidad inmediata; no tenía sentido crítico porque los autores deseaban mostrar la *verdad* a través de las películas” (181).

²⁹ El señalamiento de De los Reyes (2013) tiene fundamento en la tendencia nacionalista relacionada a la pintura y su asombro está anclado en que nadie repara en la reproducción automática de los criterios con que se juzga ésta y el cine, transcurridas dos décadas: *Estas ideas fueron publicadas veinte años antes de la aparición del cinematógrafo, pero algunos pintores, exposición tras exposición de la academia de Bellas Artes, obedecían a los críticos y plasmaban la vida mexicana en todos sus detalles. Podemos decir que la inquietud estaba vigente en 1898 [pero] desde 1896 el cinematógrafo podía satisfacer con creces los postulados estéticos que habían originado la temática de sus pinturas* (92-93).

Claramente los Contemporáneos y varios intelectuales más difieren de esa opinión. De manera explícita, Villaurrutia nunca se pronuncia sobre la “realidad” en el cine o la correspondencia realidad-pantalla, pero en su crítica queda clara la trascendencia de la autonomía artística del filme, que éste logre entenderse sin referencia a la realidad o, en el caso de la selección del corpus de esta investigación, a la obra literaria adaptada. No le importa qué tanto reflejan la realidad, sino la calidad en los argumentos. Lo único que le interesa es la armonía de la producción cinematográfica. Lo más valioso es la autonomía y solidez del argumento, donde halla, precisamente, “una de las limitaciones del cine nacional” (233). Si algún defecto le encuentra, por ejemplo, a *Vámonos con Pancho Villa*, no es que cinematográficamente siga “con fidelidad el interesante relato”, sino que los productores no logren “una realización mejor [...] debido al poco respeto que a última hora mereció” (233). Al margen de los cronistas mexicanos, Jason Borge (2005) reconoce la trascendencia de los escritores preocupados por el cine, en especial por el cine popular estadounidense, aunque “algunos de ellos escondidos bajo seudónimos para no parecer ni callejeros (ante la crítica del *ancien régime*) ni vendidos (ante la crítica vanguardista más radical)” (17).

Para los más radicales vanguardistas la aceptación de las raíces populares del cine implica “cierto rechazo del cine artístico y constituye una valorización del cine norteamericano, a pesar de las complicaciones políticas implicadas en privilegiar la cultura proveniente de un país que representa una amenaza geopolítica para la región” (18).

Aunque sólo para el caso de las crónicas periodísticas, Rotker (2005) dice que el estudio de éstas “sugiere una revisión de las divisiones establecidas entre arte y no arte, literatura y paraliteratura o literatura popular, cultura y cultura de masas” (25), reflexión que, resulta evidente, puede extrapolarse al terreno del cine.

La separación de aguas entre manifestaciones artísticas para la élite y la cultura de masas tiene auge en la época de Villaurrutia. Tradicionalmente los mismos Contemporáneos son tildados de elitistas, sin embargo, de alguna manera su visión colectiva pero unitaria del arte tiende a establecer vínculos entre el arte y el público. De ahí las acciones que el grupo emprende tal como sostiene Keizman (2016) corresponden a “conferencias, publicaciones e intervenciones en diversos ámbitos . . . La trayectoria del grupo es compleja, simultánea con el momento histórico y político en el que se propusieron desarrollar proyectos artísticos sin claudicaciones” (97).

d) Los Contemporáneos

Contemporáneos es un grupo de jóvenes intelectuales mexicanos³⁰ que, en 1929, funda la revista homónima, a través de la cual pretende difundir nuevas ideas sobre cine y literatura. Entre sus integrantes³¹ suele reconocerse a Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Salvador Novo, Elías Nandino y Octavio G. Barreda.

Todos estudian en la Escuela Nacional Preparatoria y, después, como universitarios asisten a clases de algunos miembros del Ateneo de la Juventud, integrado por Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Antonio Caso, Manuel Gómez Morín y José Vasconcelos, quienes conforman una sociedad antipositivista, humanista y americanista.

Pellicer, Torres Bodet y Gorostiza reciben mayor influencia de Vasconcelos, pues trabajan cerca de él. En tanto que la influencia en Cuesta, Owen y Villaurrutia es indirecta y menor, si bien hacen suyos algunos de sus objetivos acerca de la cultura en México. Novo es reconocido como el discípulo predilecto de Pedro Henríquez Ureña, mientras que Villaurrutia lo sería de Alfonso Reyes.

Los Contemporáneos ven la cultura mexicana dominada por el positivismo. Esto los impulsa a colaborar, de manera conjunta, en revistas como *México Moderno* (1920-1923), *La Falange* (1922-1923), *Antena* (1924), *Ulises* (1927-1928), *Contemporáneos* (1928-1931) y *Examen* (1932).

Coinciden con las vanguardias en la literatura hispanoamericana y se caracterizan por tener un compromiso estético, pero en muchos lugares son calificados de reaccionarios. De hecho la revista *Hoy*, publicación en la que participan tanto Novo como Villaurrutia, es uno de los medios de la derecha política de la época.

³⁰ Junto a los Contemporáneos habitan el espacio cultural mexicano los estridentistas con Manuel Maples Arce a la cabeza. Ambos grupos conforman “la otra revolución mexicana” según Rubén Gallo. Sara Potter (2012) en su artículo “Nocturnos silenciosos y vacíos fructíferos: El sonido y el espacio en la poesía de Xavier Villaurrutia” reconoce también a otro grupo llamado virreinalistas, que “[planteaba] que la fundación de la nacionalidad se encontraba en el encuentro entre Estado, cultura española y catolicismo del Virreinato” (132).

³¹ Hay quien polemiza sobre uno o dos. Para la polémica, ver la nota al pie de página número 6.

Alí Chumacero (Villaurrutia, *Obras* 2004) sostiene que se trata de una generación literaria que, unida por una voluntaria afinidad de propósitos y de gustos, hace de la poesía mexicana un renovado instrumento de expresión

Cuando la generación modernista había dado ya a nuestras letras sus mejores poemas, y los escritores inmediatamente siguientes se preocupaban por ofrecer ante la creación artística una actitud distante de sus antecesores, la generación llamada de Contemporáneos dio el salto y, a veces de manera funambulesca y en ocasiones con el acierto que presta el acaso de la aventura, arrancaron la poesía de un molde que, por común, empezaba a proliferar en escritores de parco relieve (ix).

Lo decisivo consiste, añade Chumacero, en que los nuevos poetas ejercen su oficio dueños de una actitud y una expresión inéditas. Reciben influencia francesa y española, y no sólo de la literatura sino de la pintura, con lo cual aceleran “las nuevas concepciones del arte que habrían de hacer doblar la esquina a la lírica nacional” (x- xi).

Asimismo considera la revista *Ulises* (1927-1928) como la precursora de las nuevas ideas de estos jóvenes artistas. Al final, los Contemporáneos hacen consciente la fórmula de un arte por el arte, presidido por “un rigor artificial y exagerado” (xiii).

Sheridan (2012), por su parte, consigna que el grupo es acusado en distintas ocasiones y medios de extranjerizante y regresivo

por carecer de orgullo nacional, por afrancesados y elitistas, por ser de clase media, por no haber luchado en la Revolución, por saber idiomas y, desde luego, por maricones (324) [y Villaurrutia] el más señorito, con su elegante apellido virreinal, su manicure y su aire atildado (326).

Conocidos son los debates entre los miembros de Contemporáneos y nacionalistas como Julio Jiménez Rueda.³²Basta seguir la polémica de la literatura “viril” versus la “afeminada” emprendida por Jiménez a partir de la publicación de “El afeminamiento de la literatura mexicana”, en *El Universal Ilustrado*, el 21 de diciembre de 1924 (Sánchez Prado 189). A tal publicación le sigue la de Francisco Monterde, titulada “Existe una literatura viril”, fechada el 25 de diciembre del mismo año. A decir de Sánchez Prado, lo “viril” y lo “afeminado” surgen como metonimias intercambiables a términos como nacional y extranjerizante (op. cit. 190).

³² Los nacionalistas buscan una literatura cruda, realista, fundada en los estrechos temas de la Revolución.

Lo que se juega en la época es la construcción de una literatura y una cultura nacional, con la bohemia, el modernismo y la revolución como antecedentes históricos inmediatos. Si bien el ideal romántico y la bohemia de fines del siglo **xix** parecen superados,³³ esos estereotipos son reproducidos en el cinematógrafo, incluso a pesar del sacudimiento social de la Revolución, el cual “abrió un compás de espera que se manifestaba como sequía literaria” (Miquel 81).

Al intentar permanecer al margen de los acontecimientos locales en pro de una obra universal (op. cit. 40), los Contemporáneos se ganan el adjetivo de traidores a la patria. Sin embargo, como se señala, no se trata de un grupo *malinchista* pues muchas de sus producciones giran en torno a artistas nacionales. En efecto, escriben sobre pintores más allá de sus fronteras, pero

la mayor y mejor parte de los diálogos establecidos por los Contemporáneos fueron con artistas mexicanos que durante la misma época que ellos transformaron su tradición y construyeron la modernidad con idéntica lucidez y pasión crítica con que lo hicieron las letras, acordes con un momento en que el concepto de lo nuevo estaba modificando las maneras de ver (Quirarte, *Ojos* 13).

En lo que a Villaurrutia respecta, durante los años inmediatamente posteriores a la Revolución, muestra un escepticismo frente a la política, sobre todo como reacción a esa experiencia marcada por la violencia, la corrupción y la conformación de una plutocracia ávida y zafia.

Entre otras cosas, la Revolución abona para conformar su personalidad y postura frente al campo cultural y político, aunque sin duda la influencia de Reyes es determinante. En este sentido, una carta enviada por Reyes a Villaurrutia cuando éste tiene 19 años muestra hasta qué punto el maestro orienta la vida artística de Villaurrutia, impulsándolo a “trabajar por el pueblo”, pero sin caer en folclorismos. En su opinión “los que quieren buscar y crear el carácter propio, nacional, de una literatura, deben conservar la ventana muy abierta al paisaje exterior del mundo” (García Gutiérrez, *Jóvenes* 293). Esa búsqueda se hace tanto dentro como fuera del país, pues no madura quien no viaja. Reyes, en varias cartas, lo anima a viajar y conocer otros lugares. Precisamente, uno de los tópicos literarios en Villaurrutia, además

³³ Rafael Vera Córdova es el último *bohémio* mexicano y fallece en 1933, con lo que el viejo cuño de la bohemia termina en definitiva (Miquel 41)

de la muerte y el sueño, es el viaje. También el maestro lo incentiva a alimentar la curiosidad.³⁴

En “Un joven en la ciudad”, pasaje incluido en el ensayo *Seis personajes*, en el que Villaurrutia (2004) habla de sí y de Novo, recuerda

Vivíamos y leíamos furiosamente. Las noches se alargaban para nosotros a fin de darnos tiempo de morir y resucitar en ellas cada uno y todos los días. El tedio nos acechaba. Pero sabíamos que el tedio se cura con la más perfecta droga: la curiosidad. A ella nos entregábamos en cuerpo y alma. Y como la curiosidad es la madre de todos los descubrimientos, de todas las aventuras y de todas las artes, descubríamos el mundo, caíamos en la aventura peligrosa e imprevista, y, además, escribíamos. La vida era para nosotros –precisa confesarlo– un poco literatura. Pero también la literatura era para nosotros, vida. Leíamos para dialogar con desconocidos inteligentes . . . Éramos inseparables (*Obras* 683-684).

Los vínculos entre los miembros del grupo, algunos más que otros, son nutridos por afinidades y sensibilidades de intereses, políticos, sociales y, por supuesto, artísticos.

En tanto, los Contemporáneos también se preocupan de aumentar sus vínculos internacionales, pese a los problemas internos con los artistas de izquierda. En este sentido, es importante mencionar la relación entre los Contemporáneos y la generación española del 27 que tienen como gran impulsor a Alfonso Reyes, quien para efectos de esta investigación es trascendente por su influencia en Villaurrutia.

Cuando Reyes llega a España, en 1916, comienza su cruzada “para dismantelar prejuicios detrás de los que americanos y españoles parapetan su mutuo desdén” y empieza a trabajar para destruir “un siglo de soberbia y mutua ignorancia” (Sheridan, *Señales* 98).³⁵ Las gestiones de Reyes no son suficientes y es la Guerra civil española, varios años después, la encargada de forzar el acercamiento.

Contrario a lo que puede pensarse por algunas publicaciones posteriores en común, la llegada de los españoles a México no resulta fácil, pero se posibilita precisamente por el trabajo previo de Reyes.³⁶ Su visión no es desinteresada, pues cree que ambos países y movimientos culturales pueden beneficiarse mutuamente. Reconoce, además, en ambas generaciones un

³⁴ La curiosidad aparece, en varios textos de Capistrán y Sheridan, como “cualidad del ser alimentada”.

³⁵ Sheridan publica también un avance de este capítulo el 30 de junio de 2002, en la revista *Letras libres*, bajo el nombre de “Refugachos: escenas del exilio español en México”.

³⁶ Para la llegada de los intelectuales españoles, no sin polémica y opositores, Reyes crea la Casa de España, que para octubre de 1940 es rebautizada como El Colegio de México; tiempo después se crea El Colegio Nacional (Sheridan, *Refugachos* 43).

afán por regresar “a los orígenes y repasa[r] la tradición poética en castellano en pos de formas, tonos, temas” (Sheridan, *Señales* 98), posibilitado por la época “cosmopolita, abierta, experimental, cargada de Freud, Einstein, de cine, de publicidad” (op. cit. 108).

En casa, no obstante, los Contemporáneos se enfrentan a quienes defienden el ideal del arte postrevolucionario. Tras la Revolución mexicana el país debe reestructurarse, tarea que también involucra quehacer artístico. Los distintos grupos intelectuales toman partido y después del enfrentamiento de 1925 acerca del rumbo que la literatura debe tomar (viril versus afeminada), incluidas las responsabilidades del escritor en las nuevas circunstancias políticas, los Contemporáneos son identificados como “contrarios” al arte nacional y con inclinaciones fascistas. La discusión tiene lugar en distintas palestras, también medios de comunicación, de 1917 a 1932. Precisamente por estas pugnas en 1932, José Gorostiza, Samuel Ramos y el propio Villaurrutia son separados de sus cargos en la Secretaría de Educación Pública, llevados al juzgado y humillados en la prensa.

En 1934, el Partido Comunista Mexicano (PCM) crea la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR); en tanto en 1937, el “frente popular”³⁷ –que da origen a alianzas “tan inesperadas como ortodoxas” según Sheridan (2012)– pone al servicio de la presidencia de Lázaro Cárdenas la LEAR con el fin de luchar contra los movimientos culturales reaccionarios. En palabras de Sheridan, su enfrentamiento era contra los enemigos políticos dentro del partido, el incipiente fascismo criollo y los remanentes del conflicto religioso “y, sobre todo, para instrumentar la operación de una intensa *agitprop* [propaganda de agitación] que, además de la prensa, explota el nuevo poderío de la radio y el cinematógrafo” (Sheridan, *Señales* 320).

En el Congreso de Escritores, Artistas e Intelectuales de enero de 1937, el operador cultural de Cárdenas, José Mancisidor, delimita los principios que rigen la alianza entre intelectuales y gobierno, señalando que quienes no están de acuerdo con ellos quieren “mantener al hombre en sus actuales limitaciones [y entonces] habrán definido su postura reaccionaria y su inclinación fachistizante” (op. cit. 322-324).

Por reaccionarios, regresivos y fachistizantes se entiende la prensa de derecha, liberales y católicos (e incluso desviacionistas de izquierda), es decir, los Contemporáneos y, en

³⁷ Integrada por el prosoviético PCM y por el nacionalista Partido de la Revolución Mexicana.

particular, Villaurrutia, quien es señalado: “Los poemas de ese mal elemento eran enormemente elitistas (lo que no les impedía confundir a las masas), y él mismo era un catálogo de ingredientes regresivos” (op. cit. 324).

En vísperas del Congreso, Villaurrutia tiene 33 años y regresa de la Universidad de Yale donde estudia teatro durante un año,³⁸ asiste al Café París, escribe poemas, epigramas, publica *plaquettes* y crítica cinematográfica (con salario) en la revista *Hoy*. Su idea de liga, especifica Sheridan, “no es la de los escritores y artistas revolucionarios, sino la liga de muchachos que le gustan en la plaza Garibaldi para llevárselos a su estudio y sumergirse en su alma” (ibídem).

Villaurrutia, a diferencia de Novo, no posee columnas en la prensa –salvo el espacio dedicado al cinematógrafo– ni tiene la protección de un periódico y resulta “el más señalado, el más señorito, con su elegante apellido virreinal, su manicure y su aire atildado” (op. cit. 326). A él se oponen escritores como Efraín Huerta, quien inicia una campaña en su contra, en octubre de 1936

Del otro lado, los que no están con nosotros son los todavía cobardes, los enemigos de la cultura y el arte, desde los fascistas italianos como D’Annunzio y Marinetti hasta los que a diario lloriquean y chillan unos labios perdidos . . . los de esa en cierto modo pinturesca fauna de homosexuales . . . los que lindarían en la locura y la histeria, señoritos asnos, reyes con coronas de la cursilería (327).

³⁸ Existe información sobre la beca Rockefeller y la probable relación de Villaurrutia y de otros intelectuales al servicio de la CIA. Cristina Rivera Garza y Antonio Ortuño son dos de los escritores que abordan el tema en los últimos años, así como algunos historiadores. Además existen las siguientes publicaciones: de Guillermo Sheridan, en *Letras libres*, “Pobre Bloomsbury” (16 de mayo de 2017); “Otras aventuras de la Fundación Rockefeller en México” (28 de julio de 2017); “Dadores de becas viajan a México” (21 de julio de 2017); “La CIA apadrina una revista mexicana” (14 de julio de 2017); “La CIA planea una revista cultural mexicana” (07 de julio de 2017); “Otros documentos de la CIA sobre Elena Garro (y Octavio Paz)” (30 de junio de 2017); y “Una nueva carta de Elena Garro sobre Tlatelolco” (23 de junio de 2017). Y de Michael Shuessler, en *Nexos*, “Margaret Shedd y el Centro Mexicano de Escritores: el extraño caso de Juan Rulfo y la CIA” (04 de marzo de 2017). [Documentos disponibles respectivamente en](http://www.letraslibres.com/mexico/revista/pobre-bloomsbury) <http://www.letraslibres.com/mexico/revista/pobre-bloomsbury>; <http://www.letraslibres.com/mexico/historia/otras-aventuras-la-fundacion-rockefeller-en-mexico>; <http://www.letraslibres.com/mexico/cultura/dadores-becas-viajan-mexico>; <http://www.letraslibres.com/mexico/historia/la-cia-apadrina-una-revista-mexicana>; <http://www.letraslibres.com/mexico/historia/la-cia-planea-una-revista-cultural-mexicana>; <http://www.letraslibres.com/mexico/cultura/otros-documentos-la-cia-sobre-elena-garro-y-octavio-paz>; <http://www.letraslibres.com/mexico/cultura/una-nueva-carta-elena-garro-sobre-tlatelolco>; <http://cultura.nexos.com.mx/?p=12271>

Pero los Contemporáneos distan de eso y desdeñan el ánimo popular que exige la Revolución, pues la poesía es un método de análisis, el resultado de, como dice Villaurrutia, “vivir dramáticamente las ideas” (Sheridan, *Señales* 109).

4. Antecedentes de la crítica villaurrutiana

Para apreciar la forma en que Villaurrutia ejerce la crítica es necesario remontarse a sus predecesores literarios. Por ello, este capítulo se encuentra organizado a partir de los antecedentes del contexto intelectual mexicano y de quienes, como él, escriben sobre cine para insertarse en un campo cultural o extender su influencia a otros.

a) Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán

El antecedente intelectual inmediato del llamado “grupo sin grupo”, donde participa Villaurrutia, es el *Ateneo de la Juventud*, formado en 1909, ya en el ocaso del período conocido como Porfiriato. En él participan, entre otros, Pedro Henríquez Ureña, Justo Sierra, Julio Torri, José Vasconcelos y Alfonso Reyes. Es precisamente este último quien con Martín Luis Guzmán publica del 28 de octubre de 1915 al 20 de enero de 1916 la columna *Frente a la pantalla*, firmada bajo el seudónimo de *Fósforo*, en la revista semanal *España*, dirigida por José Ortega y Gasset.

Aun cuando la columna de Guzmán y Reyes termina de publicarse en enero de 1916, este último utiliza de nuevo el seudónimo a partir de junio del mismo año. A juicio de González Casanova en su libro *El cine que vio Fósforo* (2003)³⁹ esto se debió a que Reyes tomaba el cine y la crítica con gran seriedad mientras que quizá Guzmán “se cansó de divertirse con el cine y prefirió dedicar su tiempo a asuntos más trascendentes” (19-20).

Reyes se distancia de la opinión que a fines del siglo **xix** tenía el escritor Luis G. Urbina cuando sostiene que el cinematógrafo resulta un “solaz que no exige ni estudio ni preparación

³⁹ Uno de los aportes más significativos de *El cine que vio Fósforo* es la compilación de los escritos de Reyes y Guzmán que permite analizar, de primera mano, la visión de los dos intelectuales respecto del cine. Así, es palpable la preocupación que ambos muestran por forjar un gremio capaz de analizar el cine, pues hasta ese momento sólo existían “impresiones periodísticas resueltas en discursillos sentimentales a que tanto se presta el drama cinematográfico” (125). Sin embargo, estos autores no son ingenuos y reconocen en el cine un negocio. Por esto, precisamente este arte debe estar vigilado por la crítica, anhelando el día en “en que se aprecie la seriedad de nuestro empeño” (125).

culta, ni intelectualidad, ni sensibilidad, ni nada” (op. cit. 22). Quizá se debe a la influencia de Nervo sobre Reyes, lo cierto es que éste valora, desde el inicio, el cine como arte, convirtiéndolo en uno de los pocos intelectuales de su tiempo que logra ver en esta manifestación “las posibilidades de un arte nuevo” (ibídem).

Es posible que Reyes, durante su estancia en Francia el año anterior (1914), haya conocido los conceptos que en torno al cine venía publicando desde 1911 el escritor italiano radicado en París Ricciotto Canudo, quien lo calificaba de “suma de todas las artes”, de “Séptimo arte”; de no ser así, de Reyes, al menos, debemos decir que coincidía en muchos aspectos con el italiano, aunque éste fuera sin duda mucho más allá (op. cit. 23).

Reyes y Guzmán concentran su esfuerzos en el cine extranjero⁴⁰ (Gran Bretaña, Dinamarca, Suecia, Alemania, Italia, España –Madrid y Cataluña–), mostrando cierto desinterés e ignorancia por los elementos propios del cine nacional, situación compartida al otro lado del Atlántico, en donde apenas se conoce el cine mexicano o se lo confunde derechamente con el español.

si acaso llega algo será alguna corrida de toros, quizá filmada por los hermanos Alva [...] o algún cortometraje folklórico como el del inverosímil título *La vida de los gauchos en Méjico*; fuera de esta clase de documentales que se exhiben muy ocasionalmente, se ignora todo sobre el cine mexicano de la época (25).

Como menciono antes, Aurelio de los Reyes (2013) sostiene que uno de los aportes de la producción cinematográfica mexicana de la época –cuando es auténticamente mexicana– es el documental, por lo numeroso de las vistas de paisajes y de la vida cotidiana. A su juicio, el afán de mostrar la *verdad* y las pretensiones realistas de los involucrados (productores, directores y autores) impiden el desarrollo del cine como arte, lo que priva al cine de sentido crítico (181).

En el fondo, la crítica de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán se inclina a la promoción de la profesionalización del escritor, del intelectual y del crítico.⁴¹ Si bien no la denominan así,

⁴⁰ Esto se explica porque las reseñas son hechas durante su estancia en España y el cine que tienen a su alcance es europeo.

⁴¹ Respecto de la profesionalización de los escritores es necesario destacar que, si bien la idea de alguna escuela está en la cabeza de algunos intelectuales de generaciones anteriores, es hasta 1951, por iniciativa de Margaret Shedd, que se inaugura el *Mexican Writing Center*, que no otorga ayuda económica y sirve como un taller en el que los escritores participantes escuchan críticas de especialistas sobre sus trabajos, publicados en el primer y único número de la revista *Portafolio* (en inglés). El *Centro Mexicano de Escritores* nace meses después en ese mismo año, por iniciativa de la misma Shedd, quien le propone al director de Humanidades de la Fundación Rockefeller, Charles Fahrs, fomentar la creación literaria de los escritores jóvenes mediante incentivos económicos. De acuerdo con el historiador Patrick Iber, los asesores del Centro fueron Alfonso

apelan a una preparación de mejor nivel de quien escribe y emite una opinión. No hay que perder de vista la efervescencia de las vanguardias europeas de los años en que escriben. Sin creer que Reyes o Guzmán forman parte de las vanguardias, es un hecho que hacen un intento por leer lo que sucede en esos años. A diferencia de estos dos autores, los Contemporáneos, vanguardistas como son, tienen en mente dos aspectos: por un lado, su propia profesionalización y la del público y, por el otro, el cúmulo de producción cultural de otras partes del mundo que toman en cuenta para nutrir su quehacer artístico.

Para efectos de la influencia de Reyes en el público, González Casanova (2013) reconoce que “contribuye a formar un público que comprenderá que el cine es una nueva forma de arte; que ha dejado de ser un mero reproductor de la vida que los rodeaba, para transformarse en un lenguaje, un lenguaje nuevo, tan rico como el lenguaje oral o el lenguaje escrito, un lenguaje de imágenes en movimiento (26).

Ésa es la herencia y la práctica de los Contemporáneos.

Reyes, Rodolfo Usigli y Leopoldo Zea, este último con un interés histórico: “quiso establecer un *Centro de Escritores Americanos*, para crear un ambiente en que los autores de ambos países aprenderían unos de otros. Esto llama la atención porque Zea (y Usigli y otros) estaba muy interesado en la esencia de la *mexicanidad* durante esos años, pero no mostraba ninguna incomodidad con la participación de una fundación yanqui. Y siempre fue el *Centro Mexicano de Escritores*, no el *Centro de Escritores Mexicanos*, para incluir a los autores norteamericanos que participaron en los primeros años.” Cuando la Fundación decide financiar las primeras becas, solicita opiniones y concluye que la idea es un sólido esfuerzo *panamericano* [que] podía servir las relaciones entre los países”. Cuando Reyes enferma es relevado por Julio Jiménez Rueda (1957-1960); el Centro cierra en 2006. (Shuessler, M., *Margaret Shedd y el Centro Mexicano de Escritores* <http://cultura.nexos.com.mx/?p=12271>; <http://www.elem.mx/institucion/datos/308>)

Ya en 1939 un capítulo sobre un centro para escritores es motivo de pugna. Me refiero a la fundación de la Casa de España, que era el plan de Cárdenas para abrir las puertas de México al exilio español. La idea consistió en crear una institución académica de alto nivel que emulara al *Centro de Estudios Históricos de Madrid* (donde Reyes trabaja años antes) en cuya cabeza están, además de Reyes, Daniel Cosío Villegas y Narciso Bassols. En septiembre de 1938 se formaliza la creación de la *Casa* y se anuncia la primera nómina: Ramón Menéndez Pidal, Tomás Navarro Tomás, Dámaso Alonso, José Gaos, Joaquín Xirau, Adolfo Salazar y Gustavo Lafora, además de tres residentes en México: León Felipe, José Moreno Villa y Luis Recasens. El recibimiento de los mexicanos no es acogedor y Sheridan (2002) aporta algunas escenas alusivas al conflicto, sobre todo “entre José Bergamín y Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Rodolfo Usigli; otra entre Pedro Salinas y Jesús Guiza y Acevedo y unas observaciones íntimas de Alfonso Reyes” (Sheridan, G., *Refugachos* <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/refugachos-escenas-del-exilio-espanol-en-mexico-0>).

b) Cube Bonifant

Bonifant es contemporánea de Villaurrutia y ejerce, como él, la crítica cinematográfica, pero su reconocimiento es menor. Viviane Mahieux (2007; 2009) hace una intensa recopilación de la vida y obra de esta escritora que es más recordada por su trabajo periodístico que por su papel dentro de la intelectualidad nacional.

Bonifant vive sus primeros años en Rosario, Sonora, de donde también es originario Gilberto Owen, futuro miembro de los Contemporáneos. Al trasladarse, tiempo después, a la Ciudad de México conoce a Carlos Noriega Hope, cinéfilo que por esos años dirige *El Universal Ilustrado*. Publica una columna para el público femenino en *El mundo*, dirigido por Martín Luis Guzmán, de 1922-1923. Es bajo el seudónimo Luz Alba que escribe su primer columna cinematográfica, de 1926 a 1939, para después incursionar en la revista *Todo*, con otra columna sobre cine titulada “Entre las sombras que hablan”, de 1940 a 1948.

Bonifant posee una mirada determinada por la crónica, género que le permite construir “su rebelde feminidad moderna” (Mahieux, *Cube* 154) y con ello la personalidad con que es conocida. En su trabajo, intenta, “desde una incipiente cultura de masas, negociar una identidad intelectual sin precedentes: la de la moderna escritora profesional” (ibídem).

Al escribir sobre cine, Bonifant incursiona en un campo hasta esa época relativamente nuevo, por lo que su nombre queda grabado junto a los de José Juan Tablada y Xavier Villaurrutia encontrando en el periodismo el respeto negado en el campo literario.⁴²

Pero el tránsito entre el cine, el teatro –además de la competencia que algunos ven entre ambas manifestaciones artísticas–, el periodismo y la literatura van más allá. En 1921, Carlos Noriega Hope dirige la película *La gran noticia*, primer intento en hacer una cinta sobre periodismo mexicano, en donde aparece Cube Bonifant. Entre 1924 y 1925, en plena redefinición nacional y cultural en México, se desencadena un debate en torno al “afeminamiento” de la literatura nacional. Tanto Bonifant como los Contemporáneos se inmiscuyen. El criterio es simple: textos con preocupaciones nacionalistas son catalogados de robustos y viriles (como *Los de abajo*, de Mariano Azuela); obras con influencias extranjeras y preocupaciones estéticas son consideradas débiles y afeminadas” (Mahieux,

⁴² Ver cita in extenso p.12.

Cube 161).⁴³ Es decir, cualquier preocupación y ocupación por temas estéticos, tal como sucede con los Contemporáneos, resultan afeminados. Es precisamente por esa preocupación estética, fascinación por la modernidad y la tecnología y un afán de exploración de espacios y formas de producción, que Bonifant, Villaurrutia y otros intelectuales ejercen la crítica cinematográfica y ven en el cine la conformación de un nuevo lenguaje.

c) La importancia de la prensa

Si bien los Contemporáneos son reconocidos especialmente por la literatura, la reputación de algunos se forja en parte desde la actividad periodística, al menos la de Novo y Villaurrutia. El nombre de Carlos Noriega Hope es trascendente en ello pues durante casi quince años (1920-1934) dirige *El Universal Ilustrado*, desde donde propicia, a decir de Mahieux (2011), los más importantes debates de los años veinte. Hace visible a Villaurrutia y Novo, del grupo Contemporáneos, y a Arqueles Vela y Maples Arce, del estridentista, además de proporcionar “el tono de irreverencia hacia lo serio y de admiración hacia lo nuevo que caracteriza los principales escritos relacionados con la época” (375).

Aun cuando el suplemento semanal de la revista “La novela semanal” es de corta duración, de 1922 a 1925, Noriega Hope impulsa allí a narradores mexicanos. Es él quien publica, entre 1927 y 1928, las novelas líricas de Villaurrutia, Owen y Torres Bodet, *Dama de corazones*, *Novela como nube* y *Margarita Niebla*,⁴⁴ respectivamente.

Según el propio Noriega Hope, *El Ilustrado* imprime cincuenta mil ejemplares por semana, con lo que se convierte en uno de los poco “libros” que circulan en el México de los veinte. Mahieux señala que, en esos años, sólo alrededor del 25% de la población en México lee; hacia 1940 había alrededor de ciento cincuenta librerías en la capital, y los lectores de libros no rebasan los seis mil o siete mil.

La cultura de masas facilitaba la visibilidad de la literatura en la esfera pública, permitiendo que el texto literario circulara entre lectores eruditos y también entre lectores de clase media poco familiarizados con normas literarias. No es de sorprenderse, por lo tanto, que varios

⁴³ Contrario a esto que circula en el aire acerca del grupo, debe tomarse en cuenta que son los propios Contemporáneos quienes reivindican la novela de Azuela, sobre todo desde el plano estético. Para más información ver el libro *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución Mexicana*, de Rosa García Gutiérrez (1999).

⁴⁴ *Margarita Niebla* y *Novela como nube* es editada por Cvltura, en 1927 y 1928, respectivamente. *Dama de corazones* es la primer obra de Ediciones de Ulises (impresa en los talleres de la Ed. Cvltura) , en 1928.

de los jóvenes que empezaban a escribir en los veinte se enteraran de las novedades literarias del extranjero justamente a través de revistas como *El Ilustrado* (388).

En 1913, cuando Villaurrutia comienza a publicar en *El Universal* y *El Universal Ilustrado*, tiene dieciséis años. A esa misma edad publica “buenos poemas y antes de los veinte ya era el crítico de su generación”, dice José Joaquín Blanco (1978), quien destaca la “precocidad” de su generación (1). La juventud de los Contemporáneos es el primer rasgo ineludible para cualquiera que estudie al grupo, pues “más que un episodio biográfico” (2) es resultado de acontecimientos históricos relacionados, también, con la brillantez de cada uno. La época, “predio para la juventud en la cultura mexicana” (3), tiene un requerimiento social en la reconstrucción del país, ya que con los escritores *adultos* lejos del país después de la Revolución, Vasconcelos recurre

a los jóvenes para que le ayudasen en las campañas y labores de la universidad y la Secretaría de Educación Pública porque la “regeneración moral de la patria” exigía personas “no viciadas” por intereses y apetitos, ni habituadas a la mezquindad o a la rutina en el trabajo: *con los jóvenes quizás se fracasara, con los mayores el fracaso sería seguro* (3).⁴⁵

Tampoco es de extrañarse, a partir de los datos anteriores, que *El Ilustrado* sirviera para formar al público, como dice Villaurrutia, que de otra forma carecería de apoyos y referencias para forjarse un criterio.

Villaurrutia es consecuente con su propia opinión respecto de la función de la crítica como renovadora de las relaciones y correspondencias en el espacio y el tiempo con otros textos. En el fondo, desde su visión, él y el resto de los Contemporáneos desean influir tanto en la población general como en directores, productores, actores y demás implicados el cine y en diversas manifestaciones artísticas. De qué otra forma, si no es así, se pueden leer sentencias como: “Productores y dueños de estudios no deben escatimar recursos: los resultados no se harán esperar si los equipos de sonido son mejores” (Villaurrutia, *Crítica* 282)

Mejores argumentos y –lo que es urgente– mejores diálogos, encomendados a escritores que quieran y sepan poner su inteligencia, su ingenio, al servicio de la obra colectiva pero unánime que debe ser un film, se hacen indispensables para el mejoramiento de la industria cinematográfica. Simultáneamente, una mayor responsabilidad en la dirección . . . mejor que directores improvisados (op. cit. 283).

⁴⁵ Las cursivas son mías.

No hay que perder de vista que Villaurrutia, entre 1935 y 1936, es becado por la Fundación Rockefeller para estudiar arte dramático en la Universidad de Yale. Donde algunos ven *rivalidad* entre géneros literarios, por temor a que uno destaque y opaque al otro, Villaurrutia advierte cierta oportunidad para ayudar a tejer un lenguaje que defina y critique el cine (lenguaje en construcción) tomando elementos de la crítica teatral.

En la época, desde Reyes hasta los días de Villaurrutia, es común la idea del cine en tanto “competidor peligroso” (González Casanova 27) del teatro. Reyes, en los años que publica, toma partido en el conflicto y detalla las diferencias, señalando de antemano que “Nada prueba la posible competencia mercantil entre uno y otro” (83). Una de las diferencias esenciales es “la calidez de la misma presencia humana en el teatro, frente a los actores que en el cine se muestran como meras entidades visuales” (ibídem). La ventaja del cine, por el contrario, sería la cercanía visual.

Expresión que en ocasiones es solamente resultado de una excelente fotografía, la actriz no hace más que dejarse retratar, el palpitar de sus ojos, amplificado en la pantalla, hará lo demás” (ibídem).

Sobre el mismo tema, Villaurrutia (2004) apunta

Fácilmente influenciables, fácilmente ligeros, algunos espíritus se complacen en hablar de la decadencia del teatro en el mundo. Para demostrarlo se apoyan en la fuerza arrolladora del cinematógrafo que –dicen– es el enemigo natural del teatro . . . Nada más falso que estas afirmaciones. El cinematógrafo no es el enemigo del teatro. No es más que su vecino, el vecino que, al menos por ahora, está necesitando del teatro para sobrevivirse en esta segunda infancia en que se halla desde que inesperadamente, en virtud del vitáfono, se soltó hablando. En cambio, el teatro apenas si ha sufrido pasajeramente la influencia del cinematógrafo (719).

Reyes considera que cine y teatro no compiten porque se trata de lenguajes distintos aun cuando ambos recurran a la literatura. Observa que desde sus inicios, el cine aprovecha los asuntos de la literatura, pero como su estructura es distinta no puede abusar de las obras literarias, recurriendo sólo a textos clásicos y luego de una depurada adaptación.

Quizá una de las diferencias entre Reyes y Villaurrutia es que, sabiendo que se trata de lenguajes distintos, el discípulo intenta aprovechar la enseñanza que el teatro brinda a los actores para su mejor desempeño en el cine. Y, sin duda, la mayor confluencia entre maestro y discípulo es la insistencia en el tema de la calidad en las adaptaciones.

Lo cierto es que al cine le lleva varios años conformarse en un nuevo lenguaje.

d) Jaime Torres Bodet

Otro de los precursores de la crítica cinematográfica es Jaime Torres Bodet, quien hace escuela a través de su columna “Cinta de Plata”, publicada en *Revista de Revistas*.

En la compilación que Luis Mario Schneider (1986) hace de Torres Bodet, señala que las columnas de este escritor se extienden desde el 23 de agosto de 1925 hasta el 9 de septiembre de 1926. En conjunto, se trata de 47 crónicas firmadas bajo el seudónimo de *Celuloide*.

Esta publicación semanal es antecedente relevante de la crítica villaurrutiana. Torres le confiere calidad literaria y visión cultural a un género dedicado hasta ese momento a los “cronistas de estrellas” (9-10), lo que, sin duda, influye en Villaurrutia y en Efraín Huerta. Schneider sostiene que, de hecho, pertenece a Torres Bodet la idea de fundar una filmoteca. También, apunta Schneider, polemiza sobre la supuesta rivalidad entre cine y teatro. Este tema se encuentra entre sus principales preocupaciones, aunque de igual forma le inquietan los asuntos técnicos del nuevo medio audiovisual como los relacionados con la fotografía, la interpretación y la dirección. Además, su crítica aborda la importancia de unidad del producto cinematográfico, objetivo que debe perseguir el director pues el filme tiene relevancia en tanto conjunto. Un ejemplo de lo anterior se observa en la siguiente crítica:

La fotografía, la dirección escénica estaban completamente divorciadas del propósito de estas primeras películas. Se anunciaban como obras de una cinematografía incipiente, pero eran, en verdad, simples novelas románticas ilustradas a trechos por escenas mudas y por placas sin movimiento (151).

Respecto del cine nacional, Torres Bodet siente incertidumbre y le hace continuos reparos, no sin reconocer aspectos positivos en los primeros intentos. Piensa que poco a poco se puede alcanzar un espectáculo con personalidad y calidad artística (op. cit. 16).

A su vez, considera en el cine nacional la influencia del cinematógrafo italiano debido a “un color áspero, sin gradación y casi sin arte. Los tipos y las costumbres se seguían con cierta fidelidad no exenta de monotonía, pero la esencia de la técnica nueva no existía aún” (151-152). Sabe que el real esqueleto de una película –más que el argumento– es la dirección escénica, angustiándose cuando no se observa por ninguna parte.

las películas de Elena Sánchez Valenzuela. Un defecto muy grave –que parece ser, por otra parte, una fatalidad en la cinematografía española– era la difusión inexpresiva de los letreros, que fatigaba al espectador y hacía, en cierto modo, ridícula –por inútil– la presencia de los intérpretes (op. cit. 152).

El actor no se salva de su juicio y dice que si éste sólo es la ilustración moviediza de un libro “va siendo sensato pensar en leer el libro y dejar de asistir al espectáculo” (152). Para él, el cine es una actividad en conjunto y la unidad es imposible si el director no logra crear esa unidad. Así en *El milagro de la Guadalupeana* sostiene

Hay que revestirse de buena voluntad para verla, pero no hay que dejar de verla. Desde luego aconsejaremos a Mr. Earle que dedique más tiempo a la dirección y abandone la manufactura de los argumentos a quienes estén más capacitados que él para hacerlos (152).

Igual que Torres Bodet, Villaurrutia se interesa especialmente por la profesionalización de los argumentistas o, dicho de otra forma, por dejar los argumentos a quienes más capacitados se encuentren. La opinión de ambos en este aspecto no es fortuita ni inconexa, antes bien, está relacionada con las actividades que, desde la escritura o la formación de guionistas, desempeñan en el cine.

5. La hibridez del género villaurrutiano y el medio en que publica

En este capítulo discuto la bibliografía referente a la reseña y la crónica en Latinoamérica, a fin de caracterizar y delimitar el tipo de escrito que Villaurrutia concibe y da a conocer. Es importante destacar la línea editorial de los medios en los cuales publica: las revistas *Hoy* y *Así*.

a) La reseña y la crónica

En *El periodismo cultural*, Jorge B. Rivera (2006) sostiene que las revistas forman parte de una gama de productos ofrecidos desde la práctica periodística, fruto del cambio de paradigma en torno al concepto cultura. En esta realidad, el periodismo cultural abarca una zona compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que no sólo comprende las *bellas artes* y las *bellas letras*, sino también las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la cultura popular y otros bienes simbólicos, sin importar el estrato de origen o destino.

De modo tal que la prensa cultural se transforma en una fuente de creación de capital cultural. Dentro de su amplia variedad, las revistas son el lugar por excelencia de la exploración y la verdad literaria y artística (17), ya que tienden

a prefigurar declarativamente su propio horizonte de expectativas, a través de textos que anticipan el tipo de resonancia que desean activar, y no del complejo mundo de acciones y reacciones que se desatan más allá de la autorreflexión y la referencialidad interna del grupo emisor (39).

Más que su contenido, la revista engloba un mundo que abarca el equipo editorial (la intención de quienes la integran), el diseño, la tipografía, la temática y el público al cual se dirige, constituyéndose en un compendio de información de contenido cuyo horizonte de expectativa es forjar en el lector una perspectiva crítica de la oferta cultural filosófica, literaria y plástica en la sociedad.

A partir de lo anterior, se entiende la activa participación de los Contemporáneos en diversas publicaciones periódicas, cuando no son ellos mismos quienes las producen. De ahí que la participación de Villaurrutia en revistas haciendo crítica de cine no se deba leer como un hecho aislado sino como parte esencial de su propio quehacer profesional. No hay que obviar el hecho de que muchos escritores participan en las revistas a cambio de un sueldo; sin

embargo, se puede caer en el simplismo si sólo se explica la presencia de los escritores por esta razón.

Dentro de la prensa cultural, Villaurrutia escribe críticas o reseñas en un formato de crónica. Hay que recordar, tal como indica Susana Rotker (2005), que la crónica es el gran artífice de la renovación de la prosa en América Latina (17) y “punto de inflexión entre el periodismo y la literatura” (25).

El género existe desde la Conquista (con las crónicas de Indias), pero es a finales del siglo **xix** cuando incorpora la inmediatez del periodismo, por lo que gana agilidad. Además, la absorción de la velocidad vital de la nueva sociedad industrializada y el nacimiento del periodismo literario: “El resultado fue el brote de la crónica como género nuevo de las letras hispanoamericanas” (15-16).

La crónica se entiende como un “género mixto y lugar de encuentro del discurso literario periodístico que permite postular preguntas apasionantes acerca de la institución literaria y de la cultura (17).

Desde esta perspectiva, se entiende también como un “espacio de condensación” (53) no en síntesis sino en encuentro dialéctico, no estático ni resuelto, donde “formas diversas se juntan” (53); un espacio de condensación (modernista) que registra “el cosmopolitismo, el idealismo antieconomista, el elitismo y la compasión social, la religiosidad, el hispanismo y los afrancesamientos, la vocación latinoamericanista y antiyanqui, el culto del héroe (52).

Esto interesa porque de alguna manera responde a los escritos críticos villaurrutianos, mezcla de reseña y crónica –hechos concretos decantados por experiencias– distribuida en cortos espacios que obligan al *comentario* ágil y que implican, a su vez, un cuestionamiento sobre las formas de hacer arte. Se trata de un texto que hereda la agilidad de los modernistas y se convierte en relato de la historia contemporánea.

A pesar de que a finales del siglo **xix**, la literatura y el periodismo están en proceso de autonomización, y por lo tanto sus discursos estaban en proceso de definición, como plantea en su trabajo sobre la crónica latinoamericana Claudia Darrigrandi (2013),

el surgimiento de la figura del reporter fue una oportunidad para que los modernistas marcaran su diferencia, haciendo literatura en la crónica y, de este modo, distanciándose del oficio de los reporters. Es aquí cuando comienza a surgir el problema de identificación: los cronistas siempre intentaron distanciarse de los reporteros, pero no es claro que la situación haya ocurrido al revés, es decir, que los reporteros se hayan querido distinguir de los escritores, lo cual sería materia de una investigación interesante (129).

Lo que interesa aquí es conceptualizar la crónica como un lugar de encuentro de dos discursos (Rotker 134). Para Villaurrutia esto no es problema, pues desde los años veinte de su siglo comienza a validarse tanto en el campo del periodismo como en el literario. Además, de acuerdo con Viviane Mahieux, citada por Darrigrandi (2013), “uno de los distintivos de los cronistas vinculados a las vanguardias –en contraste con los del periodo anterior– es la relación de interdependencia con la modernidad” (133). Tanto modernistas como vanguardistas se convierten en críticos culturales, “van asumiendo la crítica literaria, la crítica de arte y cultural en la forma de la crónica” (136). En ese sentido, “la crónica moderna se hace cargo, más que de los grandes eventos, como lo hizo la crónica de Indias, de las pequeñas historias u ofrece una perspectiva más personalizada de acontecimientos de gran impacto social” (ibídem).

La crónica es el híbrido por excelencia que no funciona de manera unidireccional, sino que narra los acontecimientos de modo tal que resulten más atractivos para el lector

El cronista puede articular discursos en donde la narración del acontecimiento se va viendo en fragmentos de su texto, interrumpida por reflexiones en el orden de lo político, por informaciones de carácter histórico para contextualizar acerca de lo que el cronista escribe. En esta hibridez de la crónica tenemos instancias en donde casi el cronista es un antropólogo cultural tratando de entender su cultura o la de otros, realiza estos ejercicios de interpretación, muchas veces estos ejercicios están influidos por lecturas varias (ibídem).

En esto Villaurrutia es maestro, pues si bien su crítica cinematográfica –como su nombre indica– versa sobre el cine, el lector tiene la sensación de que a veces el filme en cuestión es sólo un pretexto para discutir otros temas. En ese sentido, su crítica tiende, en consonancia con el objetivo del escritor y de los Contemporáneos, a contribuir a una sensibilidad artística-estética mediante la formación y creación de un público. En los dos siguientes ejemplos se observa

*Me limito a pensar que el artista tiene derecho de alterar la verdad cuando la alteración sirve a la construcción de su obra. Pero, infortunadamente, no es este el caso. Los episodios de la vida en México durante el Segundo Imperio son dramáticos en los dos sentidos del vocablo. Alterarlos para hacerlos aún más vivos es legítimo. No lo es, cuando, como en el caso de Juárez,⁴⁶ se infantilizan los personajes en vez de humanizarlos; cuando un hecho histórico lleno de sentido ha sido substituido por una escena superficial (Villaurrutia, *Obras* 136).*

⁴⁶ Se refiere al filme *Juárez y Maximiliano*, de Franz Werfel. Esa crítica se titula *Juárez en el Bellas Artes. Personaje de tragedia*, publicada en *Hoy* el 1 de julio de 1939.

La penetración de los films franceses en México *es un hecho del que hasta los más modestos comentaristas se han dado cuenta*. Tienen los films franceses sobre los norteamericanos la ventaja de estar hechos *con menos dinero y con más talento* . . . A la puerilidad, que es el común denominador de la producción norteamericana actual, *han enfrentado una cualidad que parecía privativa del teatro o de la novela y que no es otra cosa que la que, siguiendo la fórmula de la crítica literaria, podemos denominar psicológica*. Si los norteamericanos son excelentes en la presentación exterior y superficial de ambientes y de personajes, los franceses han dado pruebas de triunfar en la presentación de ambientes y personajes psicológicos (op. cit. 130).⁴⁷

b) Revistas: *Hoy y Así*

Hoy es una revista semanal fundada por los primos Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo. Si bien su pretensión inicial es dar voz a los distintos grupos políticos, cercano a un ecumenismo político que “renunci[e] a todas las doctrinas”, termina por ser una revista conservadora “y de clara simpatía fascista” (Sierra García 60).

El semanario aparece el 27 de febrero de 1937 en formato tabloide.⁴⁸ Aborda temas de política nacional e internacional, pero cuenta también con secciones de ciencia, entrevistas, modas, cartelera, teatro, deportes y pasatiempos. Colaboran en ella Salvador Novo, Mariano Alcocer, José Moreno Villa, Carlos Deambrosis Martins, Nemesio García Naranjo, José Barros Sierra, Carmen Madrigal, Sansón Carrasco, Narciso Bassols, Eduardo Pallares, Rosario Sansores, el caricaturista Antonio Arias Bernal, además de Xavier Villaurrutia y Félix F. Palavicini, con quien Hernández Llergo inicia carrera en *El Universal*.⁴⁹

Hoy se distingue por dar lugar prioritario a la imagen, responsables de ello son Enrique Díaz, Enrique Delgado y Gustavo Casasola. El lenguaje gráfico experimentado en sus páginas establece nuevos códigos de representación de las noticias y las crónicas. En 1937, paralelamente Pagés Llergo se encarga de la dirección de la revista *Todo* y funda *Cine y Rotofoto*, que sólo aparece unos cuantos números. A su regreso a México en 1943 tras la corresponsalía para la II Guerra Mundial, se convierte en jefe de redacción de *Mañana*, también fundada con su primo. Dirige *Hoy* de 1948 a 1953, que abandona –por un escándalo

⁴⁷ Las cursivas son mías.

⁴⁸ Imprimen en los talleres de Rotograbadores y Fotograbadores unidos, S.C.L.

⁴⁹ En el terreno literario, además, cuenta con la participación de Mauricio Magdaleno, Jorge Ferretis, Arturo Sotomayor, Edmundo Valadés (quien dirige después la revista *Así*) y Luis Spota.

con la hija del expresidente Miguel Alemán Valdés— para fundar la revista *Siempre!*, cuyo primer número data también de 1953.

En “Configuración de la revista Hoy”, Antonio Sierra García (2013) la reconoce como la primera gran revista moderna del siglo **xx** en México. En el arranque, se presenta “con la aspiración de sintetizar el momento histórico en que vivimos . . . Nos asomaremos semanalmente a todos los sectores de la vida mexicana, y procuraremos dar, en forma compendiada pero viva, la crónica de todo suceso culminante y trascendental” (59).

Como se menciona antes, pese a su intención ecuménica, los colaboradores que simpatizan con la izquierda dejan poco a poco la revista, criticando su derechización. Por ejemplo, el integrante del Partido Comunista Mexicano (PCM) Manuel Antonio Romero envía una carta en la que renuncia “al proyecto que desde un inicio había establecido que sería una tribuna de izquierda y de derecha” y que no se cumple. Además, se manifiesta contra Salvador Novo y su columna “La semana pasada”, pues le reconoce talento literario pero juzga inadmisibles que comente la actualidad del país (61). Esta columna es, precisamente, la que permite a Novo defenderse contra los ataques de los simpatizantes de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Villaurrutia colabora en la revista desde el primer número.

Sobre la revista *Así*, pese a ser fundamental para la vida cultural de la época, en palabras de Sierra García, no hay información disponible salvo que en un tiempo es dirigida por Edmundo Valadés. En 1943, cuando Villaurrutia escribe, la revista es dirigida por *Ortega* (es la única información al respecto) y es editada por Periódicos mexicanos S.A. de C.V. El gerente general es Armando Padilla Franyutti, mientras que el jefe de redacción es Edmundo Valadés.

El último número de la revista en la Hemeroteca Nacional de México es el 276 y corresponde a marzo 30 de 1946. En ese momento es dirigida por Humberto Olguín Hermida, el gerente es Luciano Lara Flores y es publicada por Sociedad Cooperativa Así, S.C.L. El presidente del consejo de administración es Juan Miguel de Mora V. Para esa época, la revista lleva título y subtítulo: *Así, al servicio de México*.⁵⁰ En ningún momento se indica el tiraje.

⁵⁰ La información es proporcionada vía correo electrónico por el equipo de Lilia Vieyra Sánchez, del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional de México, en donde colabora Guillermo Cerón C.

6. Villaurrutia, mediador cultural

Dentro del contexto cultural y social de la época en que vive Villaurrutia, cabe preguntarse por el papel que él mismo juega. Para esto, discuto primero el concepto de intelectual y cómo este apelativo puede aplicarse a este escritor mexicano.

El concepto de intelectual que circula en el imaginario social de esa época está más relacionado con el de Julien Benda, como un superdotado intelectual y moral a la manera del sabio del siglo **xviii** que con la propuesta gramsciana de “todo aquel que trabaja en cualquiera de los campos relacionados tanto con la producción como con la distribución de conocimiento” (28), según Edward W. Said (2009) en *Representaciones del intelectual*.

En *La formación de los intelectuales*, Gramsci (1967) aclara que todos los hombres manifiestan alguna actividad intelectual y participan de una concepción del mundo por lo que “contribuye a mantener o a modificar un concepto universal, a suscitar nuevas ideas” (26).

De hecho, no existe el “no intelectual” porque cualquier hombre participa de esa concepción del mundo. Si se llama intelectual a alguien es porque “se considera la dirección en que recae el mayor volumen de la actividad profesional: si se produce en energía intelectual o en esfuerzo nervio-muscular” (26).

La base del nuevo tipo de intelectual propuesta por Gramsci en la vida moderna debe ser “la educación técnica, estrechamente conectada al trabajo industrial, aun el más primario y descalificado” (27). En ningún momento se trata de una actitud pasiva, ni mera retórica u oratoria,⁵¹ sino en el establecimiento de un lazo con la vida práctica como “constructor, organizador y persuasor constante” (27). En palabras de Said (2009), Gramsci defiende que los intelectuales son “individuos con vocación para el arte de representar, ya sea hablando, escribiendo, enseñando o apareciendo en televisión” (32); y ello presupone una distancia del discurso de Benda, pues en el sentido gramsciano el intelectual interactúa –es público pero no deja de ser privado– con los otros y utiliza un lenguaje asequible que lo previene de caer en una cultura del discurso crítico. (29) Entonces, se produce “una mezcla sumamente compleja entre el mundo privado y el público” (31): la historia propia, los valores, los escritos y las posturas derivadas de la experiencia.

⁵¹ Antes se trata de un intelectual ligado orgánicamente al desarrollo de la organización política de la clase obrera.

En el artículo “Una aproximación teórica al periodismo cultural”, María José Villa –igual que Sefchovich cuya investigación también refiero en este trabajo– se pregunta, entre otras cosas, quiénes son los sujetos a cargo de la difusión de la cultura. La respuesta no es sencilla, porque no se trata sólo del periodista cultural, el encargado debe ser un crítico: colaborador o experto, ya que éste detenta “un conocimiento disciplinario y un destinatario doble: por un lado el propio creador (de quien habla o con quien habla) –o sea producción para productores–; por el otro, el gran público –lector del diario– al que no siempre llega” (s/p). En este contexto, el reseñista, función de Villaurrutia, bien puede ser concebido como un crítico, una especie de protointelectual que toma una obra, la analiza, valora, discute y concluye desde su capital simbólico, de acuerdo con Bourdieu. Más aún si se considera que su trabajo es puesto en circulación en un soporte de difusión masiva.

El reseñista es un lector y un autor, una persona formada como crítico y que, además debe “conocer cómo se debe usar correctamente el lenguaje y cuándo intervenir [en él]; [éso] son dos rasgos esenciales de la acción intelectual” (38), dice Said (2009). Por la profundidad de la reflexión y su extensión, la reseña puede considerarse el camino hacia una formación crítica. El crítico pone en juego su experiencia, desentierra lo olvidado, establece relaciones no evidentes, señala alternativas. Mill apunta que el intelectual es “alguien que ha apostado con todo su ser a favor del sentido crítico, [y] se niega a aceptar fórmulas fáciles . . . No se trata sólo de negarse pasivamente, sino de la actitud positiva de querer afirmar eso mismo en público” (41).

Quien practica la crónica y la reseña propone una forma de lectura pues posee los medios de apropiarse simbólicamente de la obra y para ello debe ser (un) crítico.

La crítica de Villaurrutia y los Contemporáneos está encaminada a la formación de un público capaz de discernir entre manifestaciones artísticas, y para ello es necesario cierto entrenamiento. Responde, en ese sentido, a las necesidades de la época y desempeña una función social sustantiva, porque intenta de manera didáctica instruir a quien no tiene acceso a otras formas de mirar, analizar y apreciar. Con este objetivo en mente, forja su trabajo y abarca desde lo literario hasta lo plástico y cinematográfico.

Villaurrutia es relevante pues no es únicamente su “buen juicio” lo que impera sino su forma de analizar a partir de la experiencia de apreciación estética, compartiendo con el lector sus inquietudes y énfasis.

Dado que todavía no existe una práctica institucional de la crítica en México es imposible precisarla. En términos generales, Michael Lazzara (*Diccionario* 2009) sostiene que la crítica cultural abarca

una serie de preocupaciones ligadas a *un deseo de cambio social y perfeccionamiento del ser humano*, entre ellas, el papel del intelectual en la sociedad; el funcionamiento del poder y las instituciones; el lugar del subalterno; la relación entre centro y periferia, *alta cultura y cultura popular*; la naturaleza de las prácticas sociales; y *un cuestionamiento del concepto de lo canónico* (60).⁵²

Es útil considerar lo anterior para valorar la postura de Villaurrutia. Si bien se encuentra en un horizonte diferente al planteado por Lazzara, es evidente que a través de su quehacer, Villaurrutia sí intenta un cambio social, aunque sea desde una posición indiferente, hasta cierto punto, de la contingencia política.

En ese sentido, la práctica de Villaurrutia siempre es política y la perspectiva desde la cual leo su crítica cinematográfica en esta investigación es muestra de ello. Si la crónica es política, de acuerdo con la concepción de Caparrós, citado por Darrigrandi (138), la crítica cinematográfica también lo es. Villaurrutia, por más que intenta permanecer al margen de las cuestiones políticas está *en* ellas, pero de una forma diferente. Es bueno precisar que en política la indiferencia también es una opción política, más aún cuando en su caso a través de su trabajo intelectual busca *cultivar* a la población.

La posturas de la crítica cultural que Lazzara (2009) problematiza respecto de Matthew Arnold (el intelectual que posee “buen gusto” y está encima de todo ser humano) y Theodor Adorno (el que está dentro y fuera de la cultura a la vez), en Villaurrutia se tensionan porque su práctica es política, sea voluntaria o no.

Sheridan (2012) rescata una carta que vale la pena citar

Villaurrutia ni siquiera hizo una elección. Obedeció con fría naturalidad el impulso de su conciencia y prefirió –como diría Julien Benda– “pasar su vida en una buhardilla escribiendo sonetos o leyendo a Platón que analizando al hombre del día en política”. Quizás presentía que escribir en su casa mejoraba, con formas inescrutables, la vida de la calle. En una carta dirigida a Salvador Novo, firmada en New Heaven en 1936, Villaurrutia le pide que vigile los temas que tratan en su correspondencia: “De política no te pido que me informes, ni que me digas nada; ya sabes que en esta narrativa me sucede lo que a nuestros políticos: no entiendo nada.”⁵³ Palabras osadas que le valieron adversidades y sinsabores ante los que no mostró –en público al menos– sino un elocuente silencio (335).

⁵² Las cursivas son mías.

⁵³ Comillas en el original.

Esta postura de Villaurrutia, compartida por Novo, Cuesta y otros escritores jóvenes, es medular de su cosmovisión. Es más “nunca se sintieron culpables de escribir una poesía o una narrativa al margen de esa labor para con México”, algo que siguen los demás. (op. cit. 281). Hay que tener presente que la política cultural de los Contemporáneos se apoya en tres argumentos: la unificación y enaltecimiento espiritual del continente, permanecer ajena a las combinaciones políticas estériles y, a su vez, oponerse al soberbio aislamiento de los intelectuales.

El iberoamericanismo no prospera en el grupo porque si bien la defensa de la latinidad implica la legitimación de la raíz hispánica de la cultura mexicana, supone la aversión a la cultura anglosajona, aspecto en el cual, evidentemente, ni Novo ni Villaurrutia concuerdan. La muestra más visible de la discrepancia, relata Sheridan, tiene lugar en los últimos números de *La Falange*. Además, en Novo, el influjo de la *New Poetry* estadounidense se ve en *XX Poemas* (1925) (op. cit. 287). En el caso de Villaurrutia, tal discrepancia tiene lugar en su crítica, en sus referentes culturales y hasta en la forma de hacer teatro, sobre todo después de su estancia en Yale. También la apreciación y cierto deslumbramiento ante el cine hollywoodense de ambos ratifica su inconformidad.

Si en ellos existe alguna predisposición es hacia lo universal. Es necesario cultivar un “nacionalismo cultural de orden espiritual y ontológico y no histórico o político . . . el rigor y la conservación de la autonomía del arte que debe mantener el intelectual y la defensa de lo hispánico para conocer la verdadera y única tradición con la que contaba México: la cultural” (295).

Detrás de Villaurrutia uno encuentra claramente a Reyes. En 1923, el Villaurrutia de 19 años, intercambia cartas con Reyes. En una de ellas, el maestro hace un llamado a la misión sagrada del intelectual “trabajar por el pueblo”, pero excluyendo

cualquier tipo de folclorismo, costumbrismo o politización. En su opinión, “los que quieren buscar y crear el carácter propio, nacional, de una literatura, deben conservar la ventana muy abierta al paisaje exterior del mundo” e insiste en buscar “el alma nacional”⁵⁴ (293).

Con el escepticismo que la época le imprime, Villaurrutia cultiva la creencia de la generación precedente, sobre todo en lo que se refiere a la búsqueda, que es interior y exterior. Quizá de

⁵⁴ Comillas en el original.

ahí uno de sus temas recurrentes, el viaje, y esa búsqueda del alma nacional en el exterior.
Aquí dos de sus poemas (2004):

Lugares [I]

Vámonos inmóviles de viaje
para ver la tarde de siempre
con otra mirada,
para ver la mirada de siempre
con distinta tarde.

Vámonos inmóviles (33)

Lugares [II]

Llévame contigo tan lejos
que, en el camino, olvide
las palabras.

Llévame contigo tan cerca
que, sin camino, no tenga
palabras. (40)

7. La *experiencia sentida* en los Contemporáneos y Villaurrutia

Por su obra, Villaurrutia da cuenta de creer en un papel activo de las artes, sea pintura, teatro, o sea poesía y literatura. Para él, funcionan en conjunto, como también en conjunto funciona su práctica artística y la del resto de los Contemporáneos. La publicación de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, en 1928, si bien es firmada por Cuesta, es una especie de manifiesto vanguardista del grupo, que plasma de manera integral su pensamiento crítico y a su vez reconocimiento respecto de la tradición poética nacional. Además de esta conocida *Antología...*, hay un antecedente más de *manifiesto* que atañe al grupo. Se trata del ensayo

que Bernardo Gastélum escribe acerca de la regeneración cultural y la reevaluación del pensamiento contemporáneo titulado “Espíritu del héroe”, en el primer número de la revista *Contemporáneos* (Mullen 124).

Y si muchos los acusan de no haberse pronunciado por la política de su tiempo, lo cierto es que existe en su práctica cultural un carácter político que se revela cuando se observan sus trabajos. Se puede pensar, entonces, en un trabajo con objetivos que van desde condensar la identidad del país hasta la formación de lectores que consuman los productos culturales, no sólo literatura y pintura sino también cine –que para Villaurrutia no forma parte de un arte menor ni es un hijo bastardo.⁵⁵

En el artículo “Doing Things: Emotion, Affect and Materiality”, Jo Labanyi (2010) sugiere tratar los textos culturales como prácticas culturales pues “podría[n] mostrar que los textos culturales son *cosas que hacen cosas*, esto es, cosas que tienen la capacidad de afectarnos”. En ese sentido, la práctica cultural de los Contemporáneos y de Villaurrutia en particular pueden concebirse como formas de acción, sus reseñas, emprendimientos y artículos son “cosas que hacen cosas”. Y ellos mismos se disponen en una condición de afectar y ser afectados, Enfatizo este “afectarnos” al recordar que la máxima de Spinoza del afecto es su capacidad de afectar y ser afectado. La teoría de los afectos⁵⁶ es pertinente debido a que constituye una propuesta alternativa de analizar la vida cotidiana en términos distintos a los tradicionales, sobre todo en relación a la experiencia en *lo público*.⁵⁷ Níger Thrift, según documenta Labanyi, propone “la geografía de lo que sucede”, es decir, “explorar la materialidad de la experiencia” (229). Esto significa la aproximación a la dimensión afectiva, pasional o emocional desde su rol en el ámbito público.

La actividad de los Contemporáneos no se limita al ejercicio del pensamiento crítico y creativo por vía de la escritura (en publicaciones periódicas o no) sino por la experiencia. Sin que sea novedad en la historia del pensamiento, estos escritores no sólo proponen sino *llevar*

⁵⁵ A diferencia de la generación que precede a Villaurrutia, modernistas, ateneístas y la de 1915 (Antonio Castro Leal, Alberto Vázquez del Mercado, Vicente Lombardo Toledano, Teófilo Olea y Leyva, Alfonso Caso, Manuel Gómez Morín y Jesús Moreno Baca), como documenta Aurelio de los Reyes (1983) en “Los Contemporáneos y el cine”, para Villaurrutia la combinación de teatro y literatura no es, per se, un hijo bastardo. (167) Disponible en <http://www.analesije.unam.mx/index.php/analesije/article/view/1184/1171>

⁵⁶ También conocido como giro afectivo.

⁵⁷ Según Cecilia Macón (2014), el giro afectivo puede ser “presentado como un proyecto destinado a indagar en formas alternativas de aproximarse a la dimensión afectiva, pasional o emocional . . . a partir de su rol en el ámbito público” (168).

a cabo, siguen y viven una práctica cultural congruente con lo que expresan en su crítica; *pasan* la forma de crítica de la escritura a una práctica cotidiana que se aprecia en los cineclubes, proyectos teatrales o charlas que entablan. Esto no puede ser motivado sino por una fuerza que actúa más allá de los sujetos, sujetos pero como “fuerzas en relación más que existiendo *en lo individual*” (Labanyi 229). Hablo entonces de una comunidad real, un grupo, en donde lo emocional y lo afectivo no puede ser borrado.

Labanyi destaca que

más allá del estudio de las intensidades, está claro cómo la atención a las texturas de la emoción puede decirnos mucho acerca de la especificidad cultural de un periodo histórico, esto es, después de todo, lo que Raymond Williams quiso decir cuando acuñó la frase *estructura de sentimientos*, en 1961 (229).

Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (2010) definen afecto como “prueba persistente de que el cuerpo no es sino una inmersión en desarrollo y entre las obstinaciones y ritmos del mundo, y de sus rechazos tanto como de sus invitaciones. Es, entonces, lo mismo que decir “fuerzas de encuentro”

como un gradiente de la capacidad corporal que aumenta y disminuye no sólo a lo largo de diversos ritmos y modalidades de encuentro, sino también a través de los canales y tamices de sensación y sensibilidad, una variación que coincide con pertenecer a comportamientos de prácticamente cualquier tipo (1-2).

La heterogeneidad de las prácticas por las que circulan los Contemporáneos, particularmente Villaurrutia, puede leerse en el plano de estos intercambios y circuitos de conexión. De nuevo Labanyi, quien propone dos maneras de pensar la relación de lo humano con lo material: “*hacer cosas*” y “*hacer cosas*” (223). La primera, “*hacer cosas*”, implica pensar las emociones como prácticas existentes en el “sí” y que son vistas como propiedades del “sí” (mismo). Considera, de acuerdo con *The Cultural Politics of Emotion*, de Sara Ahmed, no lo que las emociones son sino lo que ellas hacen; no propone abandonar el concepto de subjetividad sino discutir “un concepto de subjetividad basado en la relación con los otros y con las cosas”, esto es “poner atención tanto a los sentimientos como a las ideas, viendo los sentimientos no como propiedades del “sí mismo” sino como producto (resultado de la interacción entre ese “sí mismo” y el mundo), lo cual implica “ver la interacción no como la unión de dos entidades distintas sino como un proceso de implicaciones en donde no existan fronteras”.

La investigadora propone estudiar las cosas no en términos de lo que la gente hace con ellas sino considerando “lo que las cosas hacen en sí mismas, esto es, *hacer cosas que las cosas hacen*” (224).

¿Qué hacen los textos de los Contemporáneos en su época? Para guiar la respuesta a esta pregunta es necesario acudir a Vicente Quirarte en “Introducción” a *Los Contemporáneos en El Universal*. Se trata de una compilación de los textos que de 1919 a 1935 escriben Cuesta, Villaurrutia Novo y Torres Bodet en la publicación periódica. Quirarte propone sus memorias, al hablar de las autobiografías de los dos últimos, como rutas paralelas que “son la formación de una conciencia” (13). Si bien deja claro que se trata de los únicos dos que escriben memorias, la frase puede extenderse a la producción intelectual de Cuesta y Villaurrutia.

Y al hablar en plural, Quirarte abre la posibilidad de leer esos textos (y su obra en general) como un conjunto, como una práctica cultural de quienes ejercen la crítica y, de cierta forma, desvela los objetivos tanto de Villaurrutia como del grupo

Al igual que sus brillantes compañeros de generación, supo hacer de la creación un ejercicio crítico. Las artes plásticas, la evolución de la poesía mexicana, la aparición de nuevos autores a los que era necesario estudiar y dar a conocer, fueron tres de sus preocupaciones, y no resulta exagerado afirmar que sentaron las bases de la crítica creadora que a partir de él practicaron sus numerosos y siempre nuevos herederos (24).

Esa crítica, aunque intelectual y reflexiva, está atravesada por una dimensión vivida (sentida) en carne propia. Su práctica es un “sistema de vida cultural”, en palabras de José Joaquín Blanco (1971), quien identifica en el trabajo de los Contemporáneos cinco componentes: 1) el juego: el arte como un lugar intenso, juvenil, “que no se parece a ninguna otra disciplina consagrada por principios morales, religiosos o sociales sino lúdicos”, pues además de las confluencias sobre el arte y la estética, los Contemporáneos son jóvenes (9); 2) el sueño: donde no hay lógica sino locura, arte salvaje y onírico; 3) la interioridad: el arte como introspección, la literatura siempre como una búsqueda [de autodescubrimiento]; 4) la aventura interior: diferenciada de la anterior por la curiosidad, aventurarse fuera de la acción hacia “el descubrimiento de un yo [que] implica la intuición de otros muchos yo igualmente verdaderos y, sin embargo, diferentes” (10); y 5) la lucidez: forma crítica de la verdad.

En una carta a Jorge Mañach, Villaurrutia (2004) escribe

Hasta ahora, yo mismo, en la prosa, no he pretendido sino encontrar palabras adecuadas a una sensibilidad nueva en mí y fuera de mí. Eso quiso ser mi relato (*Dama de corazones*) no más. Y sólo cuando lo pienso como un ejercicio puedo aceptarlo y –añadiré– sólo así es justo pensar en él (xxv).

La suya es una práctica contra la corriente que dista de incorporarse al arte de su época, al menos al practicado en México y, en cambio, advierte el aire de la vanguardia en el mundo, sin fronteras geográficas ni clasificaciones vacuas, en cambio,

recordaron que todo escritor que merece tal nombre realiza una labor de buzo o de minero, de explorador de la conciencia. Ser Contemporáneo es desconfiar de la impresión inmediata y buscar el misterio en lo inocente, según recomendaba Edgar Allan Poe; . . . ser Contemporáneo es apasionarse en los objetos y no apasionarse con ellos, para otorgarles la pureza y libertad en que nacieron; ser Contemporáneo es adelantarse al tiempo para volver a México contemporáneo del mundo (Cuesta et al 35-36).

Al hablar de los Contemporáneos como grupo no deseo reducir sus prácticas individuales ni, mucho menos, reducir la obra de cada uno hasta desdibujarla en el colectivo. El objetivo es ver el quehacer de todos como una estrategia con más de un frente en común, entre otros educar a un público que, de otra forma, carece de posibilidades de formación en el país de los años posteriores a la Revolución. Ello implica forzosamente claridad en los objetivos y conciencia al hacerlo, pero también una motivación intrínseca que, también viene de la emoción.

En su “Introducción”, Quirarte alude a un artículo no recogido en *Obras*, en el libro *Villaurrutia entre líneas*, de Luis Mario Schneider, que da cuenta, a partir de las palabras del propio Villaurrutia, de los motivos que lo llevan a su temprano despertar plástico

Mis más lejanos recuerdos se confunden, al reconstruir la casa en que transcurrió mi infancia, con algunos cuadros de pintores mexicanos. Cuántas veces la gratuita curiosidad infantil me llevó a asomarme a las imprevistas ventanas que en la sala y la biblioteca de mi casa, se abrían a paisajes de Velasco y de Clausell, o a turbadoras escenas de sueños que nadie ha soñado y de jardines de los suplicios firmados por Julio Ruelas. El gusto por las obras originales hacía posible en mi casa la escasez de reproducciones de pintores extranjeros (17).

Hay en esas palabras una cuestión afectiva clara que pasa por la experiencia, por la infancia. Al margen de creerlas a pie juntillas, es un hecho que apela a una emotividad ligada a una experiencia fundacional. Sobra ingenuidad si se cree cada grafía de las autobiografías, si se cree que carecen de artificio; sin embargo, si el propio Villaurrutia enfatiza que toda crítica es una forma de autocrítica, de autodescubrimiento y de autobiografía, vale la pena releer sus

escritos como forma de *escribirse*, una forma que, sin decirlo, revoluciona la cultura, como apunta Quirarte “con la misma violencia y radicalismo con que otros hicieron la revolución armada. Modificaron nuestra manera de ejercer con plenitud los *seis sentidos mágicos de antes* (36).

Villaurrutia dice así

Más tarde he descubierto que pretender poner en claro los puntos secretos de un *texto*, intentar destacar las líneas de un movimiento literario y encontrar relaciones y correspondencias en el espacio y en el tiempo entre las obras y los hombres son, también, pretextos para iluminar, destacar, relacionar, poner a prueba las dimensiones, las cualidades o la falta de cualidades propias. Explicando o tratando de explicar la complejidad espiritual de Ramón López Velarde, por ejemplo, no *hacía sino ayudarme a descubrir y a examinar, al mismo tiempo, mi propio drama. De ahí que, del mismo modo que de la novela se ha dicho que es un género autobiográfico, ahora me parezca razonable pensar que la crítica es siempre una forma de autocrítica* (639).⁵⁸

Este deslizamiento entre crítica, autocrítica y autobiografía apuntala la noción de *experiencia sentida*, de trato colectivo, de mutua nutrición que quiero instalar en el análisis.

En “Dama de corazones de Xavier Villaurrutia en la génesis de los Nocturnos”, Rosa García Gutiérrez rescata un texto valioso, de noviembre de 1931, en que José Gorostiza escribe a Jaime Torres Bodet

No sólo *La Falange*, *Ulises* o *Contemporáneos* fueron obra conjunta de esta generación, resultado lógico de su convivencia, sino los libros mismos, ya sean *Dama de corazones* o *Novela como nube*, ya otros en la poesía, que obedecen a una concepción unánime del arte. No creo que antes, en la historia literaria de México, se haya presentado el caso de una juventud tan homogénea, con una interdependencia ideológica tan evidente y una asiduidad tan sostenida en el trato personal (216).

Esa obra conjunta es precisamente eso, una obra capaz de encaminarse al mismo destino, pero a la cual puede llegarse desde distintas vías, y no sólo eso, sino que en esas distintas vías puede haber intersecciones. Es eso lo que Gregg y Seigworth (2010) llaman “sinónimo de fuerza o fuerzas de encuentro” (2), que se cultiva y acumula en la relación pero también en las interrupciones de la misma, “convirtiéndose en un palimpsesto de encuentros de fuerza que atraviesan los incrementos y las disminuciones de intensidades que pasan entre los *cuerpos*” (2).

⁵⁸ Las cursivas son mías.

Villaurrutia presenta el encuentro de fuerzas a través de la imagen de la granada, fruto que con sus decenas de semillas unidas bajo una misma piel, despertaba la admiración de este escritor

Es mi amor como el oscuro
panal de sombra encarnada,
que la hermética granada
labra en su cóncavo muro

Silenciosamente apuro
mi sed, mi sed no saciada,
y la guardo congelada
para un alivio futuro.

Acaso una boca ajena
a mi secreto dolor
encuentre mi sangre, plena,

y mi carne, dura y fría,
y en mi acre y dulce sabor
sacie su sed con la mía.

A esta imagen también acude Quirarte para explicar un *doble carácter* de estos escritores: el público y el privado. “El escritor es el más secreto de los hombres públicos” (33), apunta, y añade que en esa generación “tan compleja como fecunda, la relación entre vida y escritura tiene lugar de varias maneras” (33). Como granada, con semillas independientes pero unidas por un solo recubrimiento.

Hombre sedentario y de interiores, Villaurrutia cultiva ese carácter doble, tal como Owen en su poesía, donde también aparece la granada que, en el simbolismo cristiano, alude a la Iglesia en alusión a la unidad interna de “innumerables semillas en un solo fruto” (35).

El afecto es lo que marca la pertenencia a un cuerpo,

a un mundo de encuentros, un mundo que pertenece a un cuerpo de encuentros, pero también, marca la no pertenencia a través de todas aquellas (des)composiciones mutuas más lejanas. Siempre hay encuentros ambiguos o "mixtos" que chocan y se extruyen para mejorar y empeorar, pero, en la mayoría de las ocasiones, para quedarse *in-between* (Gregg y Seigworth 2).

Los Contemporáneos permanecen unidos en lo público y son ellos mismos, sin dejar de *pertenecerse*, en lo privado. Supongo luego que esa pertenencia es lo que Sara Ahmed (Gregg y Seigworth 2010) llama felicidad: “algo que sucede (un hecho), que involucra afecto (ser feliz es ser afectado por algo), intencionalmente (ser feliz es ser feliz acerca de algo) y evaluación o juicio (ser feliz acerca de algo produce algo bueno)” (29).

En su estudio, la felicidad funciona como promesa que *conduce* hacia ciertos objetos, los cuales “circulan como bienes sociales”, “bienes [que] acumulan valor afectivo positivo conforme pasan. Lo que ofrece es una aproximación al pensamiento del afecto como un *adhesivo*. El afecto es lo que adhiere, o lo que sostiene o preserva la conexión entre ideas, valores y objetos” (29).

Por lo tanto, el afecto lejos de ser lo más inestable resulta lo más eficaz que puede mantener unidos a los Contemporáneos, en gustos y disgustos, encuentros y desencuentros; afecto entre ellos y afecto entre ellos y su quehacer.

De ahí quizá la idea de Villaurrutia del quehacer intelectual como autodescubrimiento y, por extensión, ese mismo quehacer puede considerarse un ejercicio autobiográfico, en continua construcción y transformación, escritura cotidiana de obra y vida. Villaurrutia menciona la idea pero nunca la abona, aunque es probable que en una investigación del conjunto (total, unitario) de su obra se encuentren más rasgos al respecto.

A diferencia de Novo o Torres Bodet, quienes sí dejan autobiografía, la *autobiografía* de Villaurrutia sólo puede reconstruirse a través de la práctica cotidiana (y entonces no es *auto*), lo cual en una lectura muy abierta puede ser menos artificioso que un texto concienzudo, de quien es un escritor profesional y puede *manipular* su imagen en letra. A fin de cuentas, los escritores rehacen su vida a partir de la imagen que desean dejar, ergo, crean un personaje.

En el caso de Villaurrutia, su autobiografía es su arte y su crítica, pues es el conjunto *quien habla*; a fin de cuentas, el escritor forja esa lectura y reputación biográfica a través de la crítica escrita (literatura, pintura y cine) y su práctica *debida y de vida*.

Él cree en un papel activo de las artes: pintura, poesía y literatura funcionan en conjunto, y ello revela una postura política, la de formar un público que consuma los productos culturales. Sin que pueda establecerse una adhesión a la estética de la recepción de Jauss (por los años en que Villaurrutia escribe), bien se puede decir que tanto él como los Contemporáneos pugnan por una nueva estética que atienda a la función social de la literatura (de la intelectualidad en términos generales), no únicamente desde la perspectiva de la obra o el autor, sino desde la del público o lector.

A juzgar por su crítica cinematográfica, Villaurrutia (1970) *desea* establecer un diálogo con su lector o, por lo menos, *juega* a la comunicación, apela a que ese público lector reaccione ante cierto azuzamiento:

El público mexicano no tiene nada de incomprensivo . . . No obstante, se tiene la sensación de que, por momentos, se está considerando al público como un todo formado por retrasados mentales. Nada más lejos de la verdad. Nuestro público capta visual y auditivamente con gran facilidad (240-241).

Esta cita ayuda a entender la profundidad –incluso en la brevedad– de la opinión que le merece *Un perro andaluz*. Villaurrutia (2004) está consciente de que el *amor entra por los ojos*, sabe que el público, en plena modernidad, se deja seducir por la imagen [por extensión confía en que su poesía alcance esa seducción], sabe que “el espectador queda a merced del poder “activo” de la imagen que no le deja un punto de reposo” (*Crítica* 91), sea desde el erotismo, o sea desde la crueldad; lo que no acepta bajo ninguna circunstancia es que el objetivo sea alcanzado a través de recursos “fáciles”.

En un agregado a la reseña del 2 de abril de 1938, datada el 16 de abril de 1938,⁵⁹ hay un suceso para destacar en la publicación, pues Villaurrutia alude a una comunicación establecida con el público lector –le *seguimos* el juego epistolar– mediante la que explica el porqué en la reseña precedente se dedica a enjuiciar sólo aspectos técnicos de la película *Zandunga*

. . . el cronista se limitó a dar su opinión sobre el argumento, que le pareció endeble; sobre el diálogo, que le pareció falto de ingenio, repetido y monótono; habló de la actuación de Lupe Vélez y de los galanes que la acompañaron . . . no pretendió el cronista agotar el tema, sino, por el contrario, *dejarlo abierto a nuevos comentarios, a nuevos juicios que aportaran nuevas perspectivas para completar la crítica. Y he aquí que estos nuevos puntos de vista llegan a un grupo de lectores de esta sección de crítica cinematográfica; de un grupo de*

⁵⁹ La primera es la no.58 y la segunda la 60, en medio de las cuales hay otra, publicada en el no.59 llamada *Los hombres no lloran*.

lectores interesados en el cinematógrafo como una manifestación artística, o que pretende serlo; interesados, también, en que, puesto que se trata de una película que se desarrolla en una región de nuestro país, muy característica, aparezca ésta dibujada con verdad, con realidad, sin mixtificación. Y lo cierto es que *el grupo de lectores de insospechable intención honesta*, conocedores de la región del istmo de Tehuantepec donde se supone se desarrolla *La zandunga*, tienen toda la verdad y toda la razón (249).⁶⁰

Es factible pensar en Villaurrutia como un escritor que apela al papel activo del lector o receptor y a la experiencia que éste tiene de la obra, la cual sólo puede darse a partir de una relación con ella. La obra, por lo tanto, debe estar *abierta* a su intervención. Es, con probabilidad, el tipo de apertura que habilita Villaurrutia al comunicarse con sus lectores. Por lo tanto posibilita una relación dialógica. Juega, además, con una sucesión lógica y continua de lecturas. De alguna manera, encuadra la obra (el filme) en su serie (fílmica) a fin de conocer su lugar dentro del contexto de experiencias (cinematográficas).

La función social se manifiesta en su posibilidad genuina sólo cuando la experiencia literaria del lector (cinematográfica, en el espectador) entra en el horizonte de expectativas de su praxis vital (los lectores y espectadores “conocedores de la región del istmo de Tehuantepec”), cuando forma previamente su concertación del mundo y cuando con ello tiene un efecto retroactivo en su comportamiento social. Eso, años después de Villaurrutia, conforma un planteamiento muy similar al de la estética de la recepción.

Pero si Villaurrutia apela al papel activo del lector (espectador), también apela a sus sentidos. En el texto crítico con motivo de la Exposición de Arte Moderno de 1932, titulado “Pintura sin mancha”, el autor (y espectador) requiere algo más que la razón, un conjunto (unidad) de técnica y espíritu

¡Imposible permanecer frío e indiferente ante ellas! (743)

Hay quienes acostumbran considerar la obra plástica como un juego sistemático de valores, de colores y de líneas. Otros hay que no ven en ella sino el triunfo de la materia, y así como en el óleo prefieren considerar la calidad de la pasta empleada y el brillo o la opacidad de los colores, en un dibujo gozan la infinita gama musical, táctil o visual de los grises que un lápiz duro o blando ha dejado en la hoja de papel. Los primeros piensan que la obra plástica debe dirigirse solamente al espíritu. Los segundos piensan que únicamente los sentidos han de recibirla. Pero la verdad es una diosa y no debemos buscarla en un lugar, sino en *todos*⁶¹. Por ello no nos basta la pintura pura de los primeros, para quienes la obra de arte sale armada de la cabeza del artista para dirigirse solamente a la cabeza del espectador, ni el manjar de aceite y plumbagina de los segundos, para quienes la obra de arte es dura o blanda, áspera o lisa, seca o grasa, como la piel humana . . . *Ni en su origen ni en su fin la obra de arte es*

⁶⁰ Las cursivas son mías.

⁶¹ Las cursivas con mías.

un puro acto de espíritu. Tampoco una mera proyección sentimental. Menos aún la simple presencia de la materia. No es nada de eso y, no obstante, es todo eso, y más (744).

Ese papel activo del público anhelado por Villaurrutia, lo mismo en el teatro que en el cine, será alcanzado si se toma en cuenta que son “conjuntos heterogéneos, compuestos por personas desigualmente preparadas pero igualmente ávidas de emociones, de sensaciones, de ideas” (Villaurrutia, *Obras* 963-964). Los autores deben provocar esas sensaciones con la mayor claridad posible, para lo cual pueden recurrir al lenguaje musical que crea un ambiente psicológico; o bien pueden producir sensaciones “por medio de la frecuencia, repetición y alteración de sonidos, acentos y pausas: tristeza, temor, alegría, desolación, efectos psicológicos que derivan del ritmo” (op. cit. 966).

7. Influencias teatrales

De múltiples intereses, el carácter crítico cultivado desde temprano por Villaurrutia se nutre en la dramaturgia. Influye la época en la que vive; no sólo él sino sus compañeros construyen la modernidad (de hecho, la vanguardia) y se construyen con ella, a fuerza de lucidez y pasión, dispuestos siempre a ver lo nuevo con otros ojos. Su pasión por el teatro es un (modo de) *saber* que nutre la forma en que observa y se enfrenta a *las puestas en escena* en los medios tecnológicos nacientes.

Abraza esa pasión por la dramaturgia en 1928, con el teatro de Ulises, bajo el mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado y acompañado por Novo, Gorostiza y Owen; y después, en 1932, con el de Orientación, experimento teatral al que lo sigue Gorostiza

las preferencias se inclinarán por “un teatro literario, culto, inteligente”, cuyos méritos radicarán en hacer nacer en México el gusto por las obras de los últimos años y crear un equipo de directores, escenógrafos y actores con ideas diferentes a las que imperaban en el teatro profesional (Villaurrutia, *Obras* **xxiii**).

El teatro de Ulises es de vanguardia. Sus obras son traducciones hechas por ellos mismos, con un novedoso sentido de la interpretación y decoración y, sobre todo, con una clara intención de intervenir el campo cultural. Según Jaime Delgado (1961), Magaña lo llama “la llegada de los poetas al teatro” (8), pues los integrantes del movimiento resultan multifacéticos: traducen, escenifican y dirigen. El resultado es la generación de actrices como

Isabela Corona y Clementina Otero; comediógrafos extranjeros, como Claude-Roger Marx, Charles Vildrac, Lenormand y Eugenio O'Neill; escenógrafos, como los pintores Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos.

Delgado comenta que es el éxito de los primeros esfuerzos lo que anima a algunos de los Contemporáneos a actuar, tras la disolución del grupo, Gorostiza y Bracho unen esfuerzos a fin de crear el grupo de Escolares del Teatro, encargado de “preparar nuevos autores, introduce la enseñanza teatral en las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores, crear un grupo de *Trabajadores del Teatro*, y fundar, por último, el Teatro de la Universidad” (ibídem).

Al afán de fomentar y fortalecer el arte nacional, corresponde la fundación del Teatro de Orientación, también en 1932, por Gorostiza, cuya meta es “la incorporación del teatro mexicano a las maneras y las técnicas del teatro europeo moderno” (9). Este autor se ocupa de la traducción de producciones europeas y estadounidenses, marginando a los autores españoles y mexicanos. A juicio de Delgado, la aparición de un teatro experimental, “implanta en México nuevos sistemas, nuevos actores y un nuevo estilo teatral en el más amplio significado de esta expresión” (9-10). A este proyecto se suma sólo Julio Bracho, quien impulsa la producción mexicana e incorpora autores como Mauricio Magdaleno y Mariano Azuela, y dota al grupo de una orientación social y política “que encontró en las obras de Bustillo Oro y Magdaleno su más concreta expresión dramática”. Son precisamente estos últimos, quienes, a su vez, fundan, en 1932, el Teatro de Ahora, de contenido político, que no se plantea ningún problema de orden técnico [y cuyo objetivo es dar a conocer] la realidad social mexicana” (8).

Si bien las acciones emprendidas parecieran ratificar el carácter extranjerizante de los Contemporáneos, lo cierto es que su postura crítica es prioritaria, iniciando proyectos en pro del arte (no del nacionalismo). El propio Jaime Delgado señala, sin ofrecer más razones, que las obras de Villaurrutia en su conjunto resultan muy mexicanas. Él es

autor de una serie de obras en un acto, como *¿En qué piensas?*, *Sea Ud. breve*, *Parece mentira*, *Ha llegado el momento* y *El ausente*, en que la sencillez de los temas está siempre expuesta mediante un diálogo fácil y lleno de ingenio y sutilezas. Probablemente, estas piezas cortas le sirvieron a su autor a modo de entrenamiento, con el que consiguió obras de mayor extensión y empeño, en las que la importancia del diálogo pierde lo que gana la riqueza y la complicación del argumento y de los tipos. *La hiedra*, *El yerro candente*, *Invitación a la muerte*, *La mujer legítima*, *El pobre Barba Azul* y *Juego peligroso* muestran un tipo de teatro ajeno a formulismos literarios y a preocupaciones nacionalistas –aunque

el conjunto de todas y cada una de sus obras resulte muy mexicano– y donde los personajes cobran un relieve singular (9).

Parte fundamental de la crítica de Villaurrutia estriba en la actuación y en la formación de los actores. Por supuesto, es evidente que él como parte de una compañía de teatro, tiene cierto conflicto de interés pero es capaz de reconocer un trabajo de conjunto.

Es común encontrar en sus reseñas cinematográficas pasajes como el siguiente “. . . porque Carlos López Moctezuma, joven actor salido de uno de los teatros experimentales mexicanos, el Teatro de Orientación, donde se entrenó y reveló como actor dotado para interpretaciones de tipo moderno, merece una atención especial” (Villaurrutia, *Crítica* 259) o como “Rodolfo Landa, el joven actor que pasó del teatro experimental *Orientación* al cinematógrafo, actúa, cuando tiene oportunidad, discretamente” (op. cit. 271).

Estas citas muestran también que la formación en Villaurrutia no sólo estriba en la del público (lector/espectador), sino en la de los actores, una ambición de profesionalización que implica también a los críticos, guionistas, directores y escenógrafos. No en vano observa que la sobreactuación es uno de los principales problemas y no lo atribuye a los actores sino a los directores. Señala que el exceso también es dañino y critica la obsesión de muchos directores por la risa fácil

la actuación del actor Pardavé es un ejemplo de una labor que si no fuera tan excesiva sería mucho más eficaz. Con la mitad de los esfuerzos que se hacen para, por medio de su tipo y de su actuación, hacer reír, se habría conseguido la risa, y una risa más fina y no menos eficaz. El defecto de este film no es la pobreza de sus medios sino la amplificación de ellos. Su defecto es, concretamente, su exceso (285).

De manera quizá intuitiva, Villaurrutia establece vínculos entre teatro y cine que nutren sobre todo a este último. Curiosamente González Casanova (2003) habla sobre la misma herencia de virtudes y vicios del teatro al cine cuando, a fines del siglo **xix**, entran en disputa debido al cada vez menor interés del público por el teatro frente a la novedad del cine.

La investigación *De las tablas al celuloide. Trasvases discursivos del teatro al Cine Primitivo y al Cine Clásico de Hollywood* de Pablo Iglesias Simón (2007) brinda algunas categorías válidas para el periodo general en que Villaurrutia escribe. En este sentido, este escritor ejerce su crítica en los años que Iglesias identifica como la etapa del Cine Clásico de Hollywood (de 1917 a 1940), caracterizado por el intento de pensar el cine como un negocio de masas. Por ello, este investigador plantea que tanto el teatro como el cine intentan ocultar

las marcas de la narratividad con el objetivo de obtener el asombro del espectador (38). Para ello, se recurre a efectos: trucajes, sobre todo por “sustitución”, en el caso del cine de ficción. Pero en los primeros años del siglo **xx**, el público mexicano exige *realismo* y se siente engañado si hay trucos de ficción que no se correspondan con esa expectativa de realidad. En eso, Villaurrutia tiene claro que el cine es también comercial y logra apartarse de sus gustos personales y estéticos y aprecia un cine cuyo fin es entretener, pero incluso de este tipo de cine pide calidad [este filme no es una adaptación]

Es un film mexicano que tiene *cabeza, tronco y las extremidades inferiores necesarias para mantenerlo en pie*, lo que no puede decirse de un gran número de obras nacionales que carecen visiblemente de partes indispensables de su cuerpo. ¿No es este el mejor comentario que puede hacerse a un film como *Los millones de Chaflán*? (258)⁶²

El crítico conoce los resortes del público, pero le molesta que, pese a lo comercial del asunto, no se entregue un producto de consumo de mejor nivel: “Y que no se diga que el cinematógrafo no es un arte sino una industria, porque, aun en este indiscutible caso, ¿qué razón hay para que en una industria cualquiera los productos no se hallen presentados con la mejor apariencia estética?” (298). La noción de *organicidad* que sostiene su comentario se imbrica en un principio estético que, desde la perspectiva de Villaurrutia, fundamenta cualquier producto artístico.

Así como lanza crítica acérrima a algunos directores, logra reconocer, por ejemplo, a Rolando Aguilar, director precisamente de *Los millones de Chaflán*, y destaca: “logró acercarse a este ideal de dirección y salir triunfante de la prueba que es realizar una comedia mexicana sin charros ni chinas ni lugares comunes ni vulgaridades” (259).

Una figura trascendente en el teatro que también es trasladada al cine es el director. Para los años treinta está más que incorporado en el vocabulario cinematográfico y Villaurrutia coloca mucha de su atención en él, pues su desempeño adecuado es determinante en el conjunto del filme. Pero quizá el aporte más trascendente y que Villaurrutia (2004) aprende bien del teatro es que la unidad orgánica de la obra dramática es la unidad de acción (962). Paralelismo con el teatro: Iglesias Simón dice que en el cine se trabaja por una unidad: “claridad, fácil inteligibilidad y univocidad de lo que se muestra; y que los recursos pasen lo más desapercibidos posible” (121).

⁶² Las cursivas son mías.

La atención del espectador se consigue mediante la composición y el movimiento de los actores, cambio de plano, movimiento de la cámara, la iluminación selectiva, los intertítulos –en el caso del Cine Primitivo, de 1895 a 1911–, la música y los efectos de sonido (123). En uno y otro medio se busca, además, una identificación emocional con el espectador. Y en esto hay algo que Villaurrutia manipula a la perfección: la identificación con el lector/espectador.

9. La crítica villaurrutiana

En el prólogo a la *Crítica cinematográfica* de Villaurrutia (1970), Miguel Capistrán destaca su ejercicio crítico como una característica de su escritura. A su juicio, estos textos resultan de interés “porque ilustra una época, sobre todo, una manera de ver las cosas con criterio muy diferente a los imperantes en México” (28) y fiel a una concepción de raíces universalistas, tal como las del grupo del que forma parte.

En este sentido, Capistrán apunta en qué dimensión estos trabajos de Villaurrutia son importantes: “no soporta un examen riguroso, es decir, quedaría casi anulada su vigencia por cuanto en relación al contenido cinematográfico estricto es bien poco lo que puede extraerse de ella... gracias a su visión universalista, es el primero que apunta con toda lucidez los vicios que han lastrado la producción cinematográfica mexicana desde sus comienzos” (25). Sin embargo, resulta claro que sus textos no están del todo logrados. Por ello, Vicente Quirarte (2011) afirma que estos escritos “fueron obra de la casualidad, la circunstancia o la premura”. No obstante, Villaurrutia y compañía sabían que

la mediocridad nacida de la inmediatez es un desafío y una cuestión de honor: corresponde al artista enfrentarla y vencerla en buena lid. De ahí que un catálogo escrito por Xavier Villaurrutia o José Gorostiza se transforme en un tratado; un ensayo de Jorge Cuesta, en un manifiesto del arte moderno; una reseña de Carlos Pellicer, en un mapa para establecer su propio método de composición poética (14).

Villaurrutia, como otros, aprende de a poco sobre cine y adopta algunos lineamientos a partir de sus estudios acumulados. De acuerdo con Capistrán (Villaurrutia, *Crítica* 1970) es capital la lectura que hace de Eisenstein que quien “toma la idea de tempo [mientras que de] Pudovkin . . . la noción de tiempo y espacio cinematográfico”. Junto con lo anterior, se nutre del director italiano Anton Giulio Bragaglia”. Incluso, lleva

a sus últimas consecuencias afirmaciones eisensteinianas como: *Nadie puede aprender montaje sin haber conocido todos los secretos de la mis-en-scène* o *Un actor que no haya dominado todo el arsenal de su artesanía teatral, no podrá nunca desarrollar completamente en la pantalla sus potencialidades* (25).⁶³

Capistrán sostiene que la singularidad de la crítica de Villaurrutia se basa en su bagaje cultural originada en los gustos del escritor: novela policial y disciplina teatral (como autor, director, actor, espectador, lector, teórico y maestro). De ahí que sus crónicas, añade, a veces participen más de sus intereses literarios que de la película *per se*.

Los filmes comentados por Villaurrutia siguen siempre la cartelera en exhibición, pero analizados desde sus propios intereses artísticos y creativos (la dirección, la actuación, los personajes, el montaje, el guion, la funcionabilidad del filme como unidad) a tal punto que, por momentos, la reseña parece pretexto para dar cuenta de ellos.

El filme en turno se convierte en punta de lanza del gran tema. Tal es el caso de *Liliom* (83) o de *D'Annunzio y el cinematógrafo* (82) (comentario a un filme de 1914 a propósito de la muerte de autor italiano, el 1 de marzo de 1938),⁶⁴ y también de *Sherlock Holmes* (79), donde en realidad hace dos análisis: por un lado de la novela policíaca inglesa y la película policíaca estadounidense, y por el otro de las adaptaciones de textos literarios.

En tanto, *El prisionero de Zenda* resulta una crítica didáctica (76-77), en tanto *La vida de Emile Zola* además de ser un comentario a la película es, sobre todo, un análisis de la vida del escritor francés –centrado en su amistad con Cézanne y su involucramiento en el caso Dreyfus– y su correspondencia con el filme.

Pese a su falta de sistematicidad, Villaurrutia está consciente de su papel como crítico. En la reseña de *La Adelita* comenta:

Si el crítico cinematográfico fuera tan rutinario y monótono para escribir sus crónicas como los argumentistas para trazar los asuntos de las películas mexicanas, la función de la crítica se reduciría a llenar un esqueleto, a colmar un molde. Pero el crítico no es conformista; por el contrario, espera una reacción favorable al cinematógrafo nacional e insiste en denunciar la miseria de los argumentos como el primer y más pesado lastre de nuestras películas (250).

El cine ofrece, conforme avanza el siglo, posibilidades tecnológicas que pueden aportar a la unidad del producto. Villaurrutia ve en la precaria oferta mexicana más un conformismo que

⁶³ Las cursivas son mías.

⁶⁴ La columna es publicada el 19 de marzo de 1938.

imposibilidades reales para alcanzar óptimos resultados técnicos. Hace un paralelo entre la labor del crítico y la del realizador, sosteniendo su perplejidad por la calidad del trabajo del primero y la mediocridad del segundo.

En varias reseñas, cuando se trata de hablar de la congruencia del argumento de la película con el resultado en pantalla, Villaurrutia hace alusión a *¡Vámonos con Pancho Villa!* Lo que no aclara es que él mismo participa en su realización. Garmendia (2013) revela que Agustín J. Fink lo convence, en 1935, para redactar guiones cinematográficos.

El primero de ellos corresponde a la adaptación al cine de la novela de Rafael F. Muñoz *¡Vámonos con Pancho Villa!*, a la que siguen quince películas, aunque sin mayor relieve. Con Julio Bracho participa en algunas, entre las cuales la más destacada es *Distinto amanecer*, de 1943.

Cabe mencionar que, en ocasiones, Villaurrutia publica en un mismo día crítica nacional e internacional.⁶⁵ Por ejemplo, *Los millones de Chaflán*, *Secuestrado* y *Bloqueo*, la primera incluida en crítica nacional y las últimas en extranjera, corresponden al 30 de julio de 1938 (Villaurrutia, *Crítica* 258-259; 96-98). Algo parecido sucede con *Corazón de niño* y *Cautivos del deseo*, de 2 septiembre 1939 (262-263; 146-147).

a) Selección de obra

Villaurrutia reconoce a Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes como precursores de la crítica cinematográfica en lengua española y sabe que se trata de una profesión ingrata para quien la ejerce. A su juicio, el crítico tiene la tarea de enjuiciar y analizar la producción cinematográfica, a fin de distinguir los productos buenos de los que no lo son, intentando que “el público, que paga, no se vea defraudado ni infantilizado, al contrario, que sea nutrido . . . Es una forma de ayudar ver al espectador pero también implica un deseo de corregir las fallas de diversos elementos que entran en juego” (Villaurrutia, *Crítica* 9-10).

Hace un *mea culpa* y acepta el carácter objetable de sus opiniones, pero se justifica al decir que responden a un proyecto mayor, precisamente contribuir tanto a la *nutrición* del público como a la mejora del cine. Ello le vale intento de censura, ante lo cual se impone un sentido

⁶⁵ El criterio de selección de Capistrán separa crítica nacional e internacional.

del humor y pragmatismo para preguntar: “¿Qué sentido espiritual falta al mexicano que, cuando se ve enjuiciado con desinterés en alguna actividad, prefiere sentirse perseguido?” (op. cit. 10).

En sentido estricto carece de método fijo para su crítica, aun cuando confiesa que desde pequeño leía libros de crítica “con la avidez con que otros espíritus no menos tiernos apuran novelas y libros de aventuras” (xxvii). Chumacero señala que Villaurrutia no es un intelectual sistemático

sino que abordaba los temas llevado del impulso inmediato que lo conducía a rescatar algo de lo que él mismo era. Justificaba con ellos la agudeza de sus observaciones y se divertía en el gozo que le procuraban la lectura o la pintura, la pieza teatral o la obra cinematográfica. No olvidaba tan fácilmente el aforismo gideano: *No es tan importante lo que leo, como la manera como lo leo... Que lo importante resida en tu mirada, y no en la cosa que miras.* Por eso, nada raro es que confiese que al explicar a un autor se ayudaba a descubrir y examinar su propio drama. Con esa convicción, se informó e informó a los demás acerca de lo que de sí mismo había en la obra ajena. Esto, sin ser estrictamente verdad –sobre todo en algunos escritos explicativos sobre pintura–, matiza su tarea con velos personales, siempre insinuantes, que atraen la atención sobre aquello que precedentemente él creía descubrir (xxvii-xxviii).

El criterio de selección de las quince reseñas que se presentan en este trabajo corresponden a adaptaciones cinematográficas de novelas o relatos. En tales reseñas, el autor echa mano de su bagaje cultural e incluye múltiples referencias literarias, dramáticas y cinematográficas. Destaca en ellas el papel del director y de lo que Villaurrutia llama *unidad* de la adaptación, esto es, la coordinación y exacto equilibrio de fuerzas de los elementos del filme, como órganos que funcionen en y para un mismo cuerpo. Pugna por una profesionalización y reitera que el guion debe ser hecho por un escritor, ya que es el más apto, por lo menos hasta ese momento en que no hay profesionalización de guionistas.

Villaurrutia concibe un *ideal de dirección*, que consiste en lograr el *tempo* preciso. Es este tempo una de las deficiencias de los directores del cine nacional, quienes no alcanzan a coordinar la *arquitectura* –organicidad del tiempo y del espacio– en el cine.

Entre los elementos siempre presentes en los filmes del período abarcado, y que critica reiteradamente, se cuentan la canción popular, encaminada a forjar una representación del país en el público, local y extranjero, que escasamente se corresponde con la realidad: “se abusa de esta imagen hasta el cansancio” (240). Le resulta inconcebible que el patriotismo

sea un criterio para ejercer la crítica porque estorba a la lucidez. Tal criterio debe estar sometido a las cualidades estéticas de la obra, no a su origen.

A doce años de la polémica con los nacionalistas sobre el carácter *viril* de la literatura mexicana, no es extraño que en sus textos recalque la necesidad de una actitud crítica que permita distanciarse del carácter nacionalista manifestado tanto en la literatura como en el cine de la época.

Es difícil determinar si Villaurrutia prefiere el cine hollywoodense frente al de otras latitudes,⁶⁶ pero lo cierto es que ése le sirve de modelo para la cinematografía nacional. En cierta manera, su crítica compara permanente entre películas de distinto origen, siendo consciente de que cada vez el público aspira a comprender la lengua de los filmes:⁶⁷

Cansado de oír un idioma que no comprende y de seguir tipos y costumbres que le son ajenos, el público de México ha encontrado en los films mexicanos un alivio, y, mientras no adquiera conciencia bastante para preguntarse si la realidad que se le ofrece en las películas es de veras la realidad mexicana que busca y no una nueva y superficial ficción de la realidad, aplaude y aplaudirá las películas hechas en México. Aprovechando esta excepcional situación, los productores mexicanos deberían empeñarse en ir sirviendo al público manjares menos repetidos y de una realidad menos convencional que la que se desprende de las obras que, partiendo de *Allá en el Rancho Grande*, se multiplican rápidamente” (243).

De ahí que durante muchos años *Allá en el Rancho Grande* sea el gran referente del cine nacional. En la reseña titulada *El público y la casa del rencor* destaca

Del porqué de la preferencia del cine nacional ante la falta de buen gusto: ¿Por qué los films mexicanos tienen aún entre nosotros un buen éxito de público, a pesar de que la calidad de ellos está muy lejos de satisfacer a un espectador de buen gusto? . . . si el cine nacional tiene aún un apreciable buen éxito de público es porque constituyó una liberación para el gran público habituado a no seguir, por razones obvias, el lenguaje de los actores de los films extranjeros, y a conformarse con los títulos y subtítulos que lo traducen. Oír y comprender su propio y a veces su impropio idioma fue una sorpresa primero, una liberación después. Aquello que en los films extranjeros le estaba vedado, se le regalaba, al fin; en forma imperfecta y balbuciente, si queréis, pero se le regalaba (293).

En otra reseña apunta “La fotografía clara y los paisajes bien enfocados no absuelven al film de la grave falta de argumentos . . . Si tan interesados están nuestros productores en dar a

⁶⁶ Si bien existe una preferencia por lo *yankee*, su goce estético y apreciación artística van más allá del país de origen.

⁶⁷ Uno de los problemas que nace con el cine sonoro, y al que los realizadores se enfrentan, es la diferencia de lenguas. Pasan muchos años antes de que se resuelva el tema del doblaje y subtítulo; mientras tanto, se adoptan medidas fallidas como las llamadas “tarjetas tontas” (*silly cards*).

conocer el folklore nacional ¿por qué no inclinan definitivamente sus films hacia el campo documental?” (256) La práctica de mostrar, en la época del cine sonoro, vistas y paisajes y lo que el autor llama *folklore nacional* es, con probabilidad, una herencia tergiversada del documental de la primera década de siglo **xx**, género que constituye el “gran aporte” de México a la cinematografía del primer cine, según refiere Aurelio de los Reyes (2013).

Para los años de la crítica villaurrutiana, la alusión a *las vistas* parece fuera de lugar porque ya los géneros están medianamente delimitados y por cine se entiende un producto creativo, resultado de la imaginación. Si lo imaginativo es dinámico y creativo, lo folclorista o documental representa el pasado.

A propósito del folclor mal comprendido, Villaurrutia se lamenta

¡Hasta cuándo los productores de films nacionales comprenderán la necesidad de encargar los diálogos a personas con experiencia! Es una lástima que, girando en torno a una de las canciones más conocidas de la época de la revolución, este film carezca del atractivo y del brío que pudieron hacer de ella, dentro de las limitaciones naturales, un magnífico pretexto para presentar un trozo de la realidad en una de las épocas más dinámicas de la vida mexicana (Villaurrutia, *Crítica* 260).

Capistrán (Villaurrutia, *Crítica*) señala uno de los juicios de Salvador Novo relacionados con el folclor y su errada representación, que para la década del treinta y años posteriores sigue en práctica: “a partir de Eisenstein [quien llega en 1930], el cine mexicano descubrió el paisaje mexicano-ruso, visto desde el suelo con ángulos novedosos sugerentemente fotografiados, hasta convertirse, por virtud de la repetición en una pesadilla” (27).

b) Criterios villaurrutianos

Al analizar la crítica cinematográfica de Villaurrutia es posible reconstruir los criterios con los cuales realiza su crítica.⁶⁸ Esta valoración, de manera inicial, implica jerarquizar los elementos que entran en juego en sus análisis cinematográficos. El objetivo de Villaurrutia como crítico de cine es ser un mediador cultural del público, enseñando a su público a *ver cine*.

⁶⁸ Los filmes analizados son *Suprema ley*, *La llaga*, *Los Bandidos de Río Frío*, *María*, *Corazón de niño*, *En un burro tres baturros*, *Café Concordia*, *En tiempos de don Porfirio*, *Los de Abajo*, *Que viene mi marido*, *Mala yerba*, *El barbero prodigioso*, *Los dos pilletes*, *Resurrección* y *El jorobado*. La información completa está incluida en los anexos 1 y 2.

En virtud de lo anterior, el autor analiza bajo los siguientes criterios (los más evidentes).

- 1) Adaptación: calidad de la adaptación, a partir de la congruencia los elementos, del argumento y del guion.
- 2) Unidad teatral: nivel de representación escénica.
- 3) Profesionalización: grado de profesionalización de quienes intervienen en la producción: a) director, b) adaptador o guionista, c) actores
- 4) *Sensiblería*:⁶⁹ relacionada con la búsqueda del (exceso de) sentimentalismo o de la risa fácil, en comparación con la emoción estética.
- 5) Aspectos técnicos de la producción: relacionados con la calidad fotográfica o la falta de recursos y con el ritmo (falta de *tempo*).

1) Adaptación: el corpus de las reseñas está formado por adaptaciones únicamente, por lo que el tema es primordial.

Dado el anhelo de alcanzar la unidad de la representación escénica (por extensión de la cinematográfica), la calidad de la adaptación de la obra literaria es para Villaurrutia de suma trascendencia. De ahí que sea relevante para realizar la adaptación escoger en primer lugar obras de calidad literaria y sólo posteriormente que sean populares.

En el caso de *La llaga*, señala que es inferior a otras adaptaciones cinematográficas de obras de Federico Gamboa, pero atribuye la responsabilidad no sólo al guionista sino a la dirección de Ramón Peón, por no lograr la unidad. La obra dista de ser sencilla: “. . . precisamente porque tiene una mayor ambición psicológica, contiene menos acción, menos incidentes, situaciones y hechos físicos que faciliten la operación de trasplantarla al terreno del cinematógrafo: acción y movimiento, objetivación del mundo interior de los personajes” (238).

A su juicio, cuando se trata de una adaptación, aunque el autor siga el texto al pie de la letra, se encuentra frente a varios dilemas, de los cuales el mayor es añadirle nuevos sucesos o respetarlo literalmente. El problema consiste en que se mantenga y comprenda el espíritu de la obra. En el caso de *La llaga*, Villaurrutia estima que el adaptador “optó respetuosamente

⁶⁹ Villaurrutia no usa esta palabra, pero me tomo la licencia de utilizarla porque me parece que logra la connotación en que el autor piensa y juzga.

por lo segundo pero sin lograr darle la objetivación necesaria” (238), concluyendo que se pierde la verdadera motivación del crimen presentado en la película.

La comparación inmediata de *La llaga es Suprema ley*, filme basado también en una novela de Gamboa, escrita en 1896, en la cual “por la inspiración y por la técnica, se advierte la influencia de los novelistas franceses naturalistas”. Y es esto lo que no encaja según Villaurrutia, pues el adaptador decide modernizar el ambiente. En este caso, adaptador y director son el mismo: Rafael Portas, a quien Villaurrutia no concede perdón, resultándole una película lenta, cansada y monótona (234).

Café Concordia es otro ejemplo de falta de unidad en un filme, convirtiéndose en “un mosaico en el que las piezas no ensamblan como debieran” (280). Lo califica de mediocre “y su mediocridad se hace más franca y patente porque los aciertos aislados lo hacen más enfático” (280). Con *El jorobado* parece ser más condescendiente, pese a ser una “adaptación lenta y poco maliciosa” (308). El referente aquí es una adaptación francesa que el crítico juzga también poco afortunada. Pero en este caso le confiera el beneficio de la duda dada la obra literaria de la que se trata, pues es una novela “ligera, truculenta, de aventuras, de adulterios, desafíos y lances de amor y de intriga . . . que hay que leer cuando se tiene quince años, nunca después” (308).

Ni siquiera *Corazón de niño* (de Edmundo de Amicis), filme al que confiere mayores aciertos en su conjunto, se salva del defecto de la adaptación de la historia

Los adaptadores no se decidieron a presentar la acción, como era lógico, por el material humano con que cuentan, en México. Los nombres de los personajes siguen siendo italianos; se habla de historia y geografías italianas en un ambiente mexicanísimo física y moralmente. Hay algunas escenas cuya motivación no es lo bastante clara; ejemplo de ellas, la precipitada en que se resuelve el castigo del muchacho terrible del film, borroso y confusa. Pero estos defectos no logran oscurecer la totalidad del film, ni borran su discreto sentimentalismo, ni apagan su ternura” (263).

Acerca de *Que viene mi marido* opina

¿Tan pocos y pobres argumentos, tan pobres y escasos autores hay en México que los productores se vean obligados a insistir en adaptaciones de comedia del tipo llamado de Astrakán, que, aún dentro del teatro español, están situadas en los sótanos de la producción teatral? (287)

Con respecto a quienes critican lo extranjerizante de las columnas de Villaurrutia, llama la atención que este escritor *defiende* lo mexicano, cuando hay calidad en ello. De ahí que le

sorprenda que no se adapten guiones de obras mexicanas de calidad, optándose por otras foráneas de valor variado.

De *En un burro tres baturros* señala

¿El cine nacional va a entregarse ahora a la melancólica tarea de llevar a sus terrenos las obras teatrales del tipo y calidad de la obra de Alberto Novión? ¿No hay autores mexicanos de la misma o mejor calidad? Con adaptaciones como ésta y las de obras de Arniches que ya se anuncian, el cine mexicano se desmexicaniza. Y, no obstante, existen obras de teatro, mexicanas, como las de Rodolfo Usigli, para dar un ejemplo concreto: *Medio Tono*, desde luego, una comedia de buen éxito, muy mexicana, muy intencionada y graciosa, que está esperando un productor inteligente que la adapte al cinematógrafo y la realice. Y así como esta comedia, muchas otras (279).

Y es a partir de comentarios en torno a la desmexicanización del teatro o del cine o a la promoción de obras literarias nacionales como se puede contraargumentar a quienes tildan de extranjerizantes a los Contemporáneos.⁷⁰ En este sentido, es común encontrar en la crítica de Villaurrutia alusiones a lo mexicano real por oposición a lo mexicano mitificado, fetichizado o artificioso. Si bien, los Contemporáneos traducen obras extranjeras, especialmente inglesas o francesas, su objetivo final es enriquecer la cultura mexicana y no reemplazarla.⁷¹

Tras casi quince años de la polémica sobre el arte viril y el nacionalista con Julio Jiménez Rueda, no están resueltos asuntos en torno a la identidad ni a la representación de la mexicanidad. Es difícil saber, sólo a partir de la crítica cinematográfica, lo que Villaurrutia entiende por mexicanidad. Lo que sí deja claro es quiénes (algunos dramaturgos) son capaces de representarla, Rodolfo Usigli, por ejemplo, en la cita anterior.

En todo caso, el ejemplo a seguir en cuanto a la adaptación es *Resurrección* (de Tolstoi),

. . . adaptación bien cortada y bien hecha. Firman la adaptación los señores [Eduardo] Ugarte [Pagés] y Rodolfo Usigli. Y son ellos los que merecen el primer aplauso . . . El director Gilberto Martínez Solares ratifica la buena opinión que ha conquistado dirigiendo obras ligeras, y, a mi modo de ver, se afirma en su más reciente obra (307).

⁷⁰ Capítulos atrás menciono que los Contemporáneos reivindican la obra de Azuela, por ejemplo.

⁷¹ Villaurrutia traduce a los autores que lo seducen, entre otros a Valéry Larbaud, Jean Cocteau, André Gide. De este último traduce (y publica, pues no siempre es así) *Le retour de l'enfant prodigue*; de Jean Cocteau, *Orphée* (1926), pieza teatral que el Teatro de Ulises estrena en México en 1928, en traducción de Villaurrutia y Owen en el reparto (Sheridan 2012). También traduce y divulga en 1930, junto a Novo, al estadounidense Langston Hughes, a quien además dedica el poema *North Carolina Blues*. La traducción no es ajena a la visión universalista que tiene Villaurrutia de su actividad artística, pues la ampliación de miras de la literatura nacional pasa por el conocimiento y deleite de otros autores, a los que el público común no tiene acceso, entre otras cosas por la lengua. Según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, en 1950 el índice de analfabetismo corresponde al 42.6%, de una población de 26 millones aproximadamente.

Con respecto a la película *Café Concordia* si bien no es una adaptación, el argumento está inspirado tanto en *La dama de las Camelias* de Alejandro Dumas Jr., Villaurrutia considera que existe falta de unidad y coherencia interna del filme –ya que ni siquiera existe una correspondencia entre el guion y la ambientación.

En *El jorobado*, de Feval, el crítico lamenta la *mala suerte* que el autor tiene con las adaptaciones de su obra, lo mismo en Francia (versión cinematográfica anterior) que en México. Y si la adaptación es “lenta y poco maliciosa del asunto” no deja de destacar que se trata de una obra “ligera, truculenta, de aventuras, adulterios, desafíos y lances de amor y de intriga” (308), apta para ser leída a los quince años.

El último filme francés es *Los dos pilletes*, basado en el melodrama de Pierre Decourcelle, la crítica de Villaurrutia adopta el mismo tono: problemas en la adaptación. Incluso se da la licencia de burlarse de la vestimenta de la actriz Margarita Mora “vestida por su peor enemiga o por su mejor amiga, que en el caso es lo mismo” (303).

Si en el filme anterior muestra su virulencia, en *El barbero prodigioso*, adaptación de la obra teatral *El hombre que hizo un milagro* de Paulino Masip,⁷² muestra un profundo aprecio por la figura del exiliado español e incluso los (escasos) “defectos y debilidades” que señala lo hace “porque merece una atención especial esta nueva producción nacional pensada y realizada seriamente” (300).

La presencia de Masip es importante en el cine de México. *El barbero...* es la primera entrega de una serie de 43 filmes. Su caso es uno de los de mejor adaptación al exilio y, según Emilio García Riera, en ello es importante su igual adaptación al lenguaje coloquial, que además usa en los filmes. Los géneros que dominan el mercado son el ranchero, la comedia y el melodrama y para cuando llega Masip en la década del cuarenta, el escritor común carece de fuerza necesaria para imponer sus criterios; él, en cambio, negocia con algunos productores e introduce novedades en un período en que México pasa de 37 cintas producidas en 1941 a 124 en 1950.

⁷² Todas las veces que Villaurrutia se refiere al escritor lo hace como Macip. Se trata de una errata.

2) Unidad teatral: me refiero al nivel de logro en la representación escénica que Villaurrutia enjuicia a partir de la comparación con el teatro, en donde se encontrarían los valores esenciales de la representación.

La característica de este criterio es, precisamente, la unidad del filme: “Chano Urueta hizo alarde, en las primera escenas, de su gusto y tino en la composición plástica. Sus grupos y cuadros tienen un sello del que la lección de Eisenstein no está ausente . . . El film, avalorado por la adaptación musical de Revueltas, es digno de atención (287).

Si en *Resurrección* hace alarde de la precisa adaptación es porque Ugarte y Usigli provienen del teatro, siendo el primero, además, escenógrafo y director de cine, por lo que, a su juicio, tienen idea de la composición y de la unidad teatral: “Son ellos los que merecen el primer aplauso, porque lograron una concentración lógica y acertada de la obra . . . es un film mexicano distinguido, proporcionado, que interesa al espectador y que satisface y tranquiliza al cronista” (307). Además, es de las pocas ocasiones en que alude al trabajo de edición de la casa productora Clasa Films “bien cortada y bien hecha” (ibídem).

En cambio, hay otros filmes que no lo satisfacen y es común encontrar frases como “¿Por qué no encargar los argumentos a especialistas?” (280), sabiendo que la responsabilidad de la unidad es del productor y director. No basta que la película tenga muchos elementos (el exceso también es peligroso), sino que éstos sean distribuidos armónicamente. *En tiempos de don Porfirio* critica su exceso de elementos, sobrecargado el film, y haciendo que los actores sobreactúen, innecesariamente, sus partes (285).

3) Profesionalización: a directores, adaptadores o guionistas, directores y a cualquiera que intervenga en la realización fílmica, Villaurrutia pide profesionalismo. Si bien el cine tiene mucho de experimentación, el crítico sabe distinguir entre eso y la improvisación. El Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) es fundado hasta 1983, por lo que en los años treinta México no cuenta con escuelas de guion o dirección fílmica. Lo que sí hay es una tradición teatral de la que se puede aprender (cuando la opción no es estudiar en el extranjero) y es a lo que alude el escritor a fin de ofrecer un producto que satisfaga tanto al público como al crítico.

Para *En tiempos de don Porfirio*, Villaurrutia arguye contra comentarios simplistas, y de paso defiende el rol del crítico:

El público que asiste al cinematógrafo es un público pasivo, que rara vez exterioriza, con el aplauso o con lo contrario del aplauso. No tiene –y sería injusto exigirselo– facultades de análisis, pero posee un instrumento de la crítica que no es otro que el de la comparación. Compara y prefiere, siguiendo su natural instinto, lo mejor, lo más atractivo. El crítico analiza y compara. Además, expresa los resultados de su balanza, y es, en cierto modo, un portavoz de un público tímido pero exigente que pugna, en la sombra, por el progreso de la industria artística que es el cinematógrafo. Desdeñar al crítico, equivale a desdeñar la parte más lúcida del público. Si el cinematógrafo no tuviera en cuenta esta parte del público y la voz de la crítica, no habría progresado, no habría saltado de sus pañales y echándose a andar y a hablar como lo ha hecho (285).

Respecto de los actores, Villaurrutia sabe que en el teatro pueden tener una buena escuela. Con ello no sólo se aprecia el profesionalismo que el crítico exige al ver un producto en pantalla sino la visión, digamos, global y unitaria, que tiene del quehacer artístico. Así adquieren más relevancia los dos proyectos en que los Contemporáneos se implican: Teatro de Ulises y Teatro de Orientación.

En su crítica favorece sobremanera a los egresados de ambos proyectos, como se aprecia en el juicio emitido sobre Carlos López Moctezuma, cuyo profesionalismo exalta. En cambio, es implacable con quien, a su parecer, carece de trayectoria, talento y oficio

La belleza del rostro de Lupita Tovar, con ser apreciable, no logra borrar, el malestar que produce la dicción, a veces confusa, y la articulación defectuosa de su voz. Rodolfo Landa, el joven actor que pasó del teatro experimental *Orientación* al cinematógrafo, actúa, cuando tiene oportunidad, discretamente . . . A Josefina Escobedo le corresponde en este film una bien ganada aprobación. Esta joven actriz, que surgió también del teatro *Orientación*, donde trabajaba al lado de Carlos López Moctezuma, Ramón Vallarino y Víctor Urruchúa . . . A Josefina Escobedo le corresponde, pues, un aplauso sin restricciones, un aplauso que ella se ha esforzado, y muy finamente, en merecer” (271).

4) *Sensiblería*: aspecto relacionado con la búsqueda del sentimentalismo o de la risa fácil a partir de la exacerbación de las emociones o de los nacionalismos. El “buen éxito de público” que alcanza *En un burro tres baturros* le sirve a Villaurrutia para tratar la importancia de la formación del público mediante un trabajo de calidad y no por lo vulgar.

Los espíritus sencillos ríen de la voluntaria tontería de los baturros convencionales del teatro. La pieza teatral es sentimental y está salpicada de una gracia gruesa y que no deja de tener eficacia. La película –que se resiente de teatralidad– conserva estas dimensiones (279).

Rechaza el folclor y lo pintoresco, y en la crítica de *Caminos de ayer* discute sobre las dos ramas en que, futuros historiadores del cine, clasificarían el cine mexicano de los años treinta. Por un lado, películas en que predomina lo pintoresco por sobre lo honesto, cuyo ejemplo es

Allá en el Rancho Grande. Por otro, películas basadas en lo sentimental y cuyo representante es *Caminos de ayer*. Sobre este filme escribe:

está dirigido para remover, pulsar y hacer vibrar las cuerdas sentimentales del público. Los medios no son siempre los legítimos que crean la *emoción estética*.⁷³ El trazo general del argumento, los incidentes y hasta las canciones no parecen tener, en films como éste, más objeto que hacer más doloroso el *calvario*⁷⁴ de los personajes y más desdichados a éstos. Se dirá que la intención del film no es otra que hacer llorar a los espectadores; intención que – sobra decirlo– no es ni lejanamente una *intención estética* (264).⁷⁵

Parte de la unidad en las artes escénicas que Villaurrutia tiene en mente está relacionada con la experiencia estética que se desea provocar. Esto va de la mano con la intención del artista respecto de su obra –cualquiera que sea– frente al público. Dados los antecedentes de Villaurrutia respecto de su fascinación por la modernidad y la tecnología, la experiencia estética se refiere a lo que el conjunto de la obra provoca en el espectador en el momento en que se observa una película y, luego, cuando se la recuerda. Por eso, en el comentario *Un perro andaluz* repara en la “serie de imágenes cargadas de erotismo y crueldad, inusitadas siempre, dentro de una atmósfera densa de angustia” (91). Villaurrutia sabe que tras esa serie, el espectador queda a merced del poder *activo* de la imagen y no volverá a ser ni mirar de la misma forma. Sin exaltar la forma en que Buñuel usa la imagen, Villaurrutia reconoce su valor y sabe que es lo que él pretende en su obra (poética, dramática, crítica).

5) Aspectos técnicos de la producción: sin ser lo primero, Villaurrutia comenta algunos aspectos técnicos relacionados con la calidad fotográfica o la escenografía, atribuyendo la falta de calidad a la pobreza de recursos financieros. En *La llaga* comenta “tiene . . . una fotografía menos clara y una palpable falta de los recursos de la ciencia cinematográfica que ha desplegado visiblemente el cine nacional en otras recientes producciones” (237).

c) *Tableau vivant*, su más profunda crítica

“La estética va de la mano de la vida cotidiana, y del pie también, de la política. ¿Es posible concebir la producción de una obra y la producción de una vida sin que una esté supeditada

⁷³ Las cursivas son mías.

⁷⁴ Cursivas en el original

⁷⁵ Las cursivas son mías.

a la otra?” La palabras son de Cristina Rivera Garza (2015) en *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (15) y, aunque ella habla de Juan Rulfo, las tomo prestadas para hacerlas extensivas a Villaurrutia. Si bien, como señalo al inicio de esta investigación, intento separarme de la idea romántica de que vida y obra es lo mismo, es imposible, o empobrecedor, leer la obra de algunos autores separada de un proyecto estético, por lo que es igualmente imposible que tal proyecto estético permanezca separado de la vida del autor. Me refiero a los lazos que las distintas actividades de los escritores pueden tender entre sí, como órganos conectados trabajando para un solo cuerpo, que además convive con otros. Una lectura en detalle –y he aquí la lectura más *profunda*– revela que la crítica cinematográfica de Villaurrutia tiende lazos que invitan a considerarla junto a otras partes de su obra, y a su vez considerar a Villaurrutia en consonancia con actividades de los Contemporáneos y de éstos con otros escritores latinoamericanos y europeos y asiáticos, muchos de los cuales están maravillados con las posibilidades del cine. Como se sabe, no pocos dejan su testimonio por escrito.

Si estos textos cinematográficos tienden tales lazos es por su profundidad, una profundidad que además es legible y divertida para el público en general. Pero que no se opone al resto de la obra villaurrutiana: es, con toda su subjetividad y en el sentido más transparente, crítica. En escritores como Horacio Quiroga, Carlos Noriega Hope o Vicente Huidobro, (analizados en variadas investigaciones)⁷⁶ la fascinación por el cine los conduce a conformar un nutrido corpus de ficción. *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* (1919) en el caso de Quiroga; *Che Ferrati, inventor* (1923) en el de Noriega Hope; *Cagliostro* (1934) en el de Huidobro; o el menos citado *Cinco horas sin corazón* (1940) de Bernardo Ortiz de Montellano, donde incluye “Noches de Hollywood”. En el caso de Villaurrutia, tal fascinación se solidifica no sólo en la apreciación de obra cinematográfica en su obra –muchas veces en torno a la reflexión sobre las artes plásticas– sino en la redacción de crítica y en una sola ficción, un relato inédito⁷⁷ llamado *El amor es así...* (cuento cinematográfico).

⁷⁶ Ver, por ejemplo, *Profundidad de campo* (eds. Constanza Vergara y Betina Keizman, 2016) o los estudios de Miriam Gárate.

⁷⁷ El relato permanece inédito hasta la publicación de *Obras* (2004). El poema “Cinematógrafo”, incluido en *Reflejos*, es publicado en 1926. Además, existen múltiples lecturas que destacan los lazos de *Dama de corazones* con el cine.

En las *Obras*, el cuento está colocado tras *Dama de corazones* por lo que parece ser datado en 1926 (la investigación de Miriam Gárate asume esta fecha); sin embargo, Aurelio de los Reyes (1983) aventura que pertenece a los años cuarenta porque la trama pareciera corresponder a la etapa del cine con sonido sincronizado (la primer película de este tipo data de 1927 en Estados Unidos).⁷⁸ Sin duda, parte de su valor radica en la fecha exacta, si es de los años veinte, en la anticipación del *movimiento* de la cámara y en el melodrama que anticipa la debacle del cine nacional; si es de los cuarenta, como una irónica crítica al género. Ocupó un breve espacio para comentarlo porque vale la pena y, de tal forma, muestro también la correspondencia que guarda con el resto de la obra villaurrutiana.

El amor es así... es un cuento melodramático de la época. Sin embargo, su corta extensión, agilidad en la lectura y brevedad de párrafos pueden aludir al continuum de las escenas en un filme. Sigo la lectura de Miriam Gárate (2012) cuando dice que “la escritura se orienta hacia un fuera de campo: se busca construir en el campo de la letra un sucedáneo de la pantalla” (597). O quizá más que sucedáneo un ir-y-venir que es la base de un diálogo: de la escritura a la pantalla, mediante imágenes, y de la pantalla a la escritura, mediante imágenes. El de Villaurrutia comienza con un *zoom in*, una visión panorámica que baja hasta enfocarse en un hombre; comienza con movimiento hasta llegar a su objeto que es un sujeto

En la Ciudad de México se pasa bruscamente del centro iluminado, activo, a los barrios pobres, apagados, lentos. Horacio vive en un barrio pobre. Es joven y fuerte, pero tiene, al mismo tiempo, cierta propensión a la melancolía. No ha tenido nunca una experiencia amorosa intensa. El trabajo, el billar con los amigos. Luego, su cuarto de soltero que ha logrado quedarse en México, dejando a su familia en un pueblo, en Jalisco. María es una mujer joven, delicada, que vive con una amiga en una casa de huéspedes. Luisa es el nombre de la amiga. Son ambas costureras (Villaurrutia, *Obras* 597).

Desde el comienzo, al presentar a las dos mujeres, parece que la desgracia de una (Luisa, abandonada por un hombre) es la de la otra, pero en una vuelta de tuerca, reconversión del galán de María, el final cambia. Se trata de una especie de cuento de formación, porque se ve la madurez adquirida de María (con su hijo). Salvo por el hecho de que la protagonista es costurera, el argumento no tiene nada de particular, al contrario, reproduce otras historias donde los autores dan cuenta de los dramas de las grandes urbes latinoamericanas ante el fenómeno migratorio (del campo a la ciudad). No deja de ser un melodrama de la época, de

⁷⁸ La tesis de De los Reyes es plausible si se considera la fecha de publicación, 1940, de la compilación de relatos con motivos cinematográficos del también Contemporáneo Bernardo Ortiz de Montellano.

ésos que se vuelven populares en el llamado período del cine de oro nacional, una historia de amor con final feliz

–Te esperaba. Aquí estoy; aquí está tu hijo.

Horacio y María se abrazan estrechamente. Luisa y José se retiran al fondo del cuarto. Y cuando José, sorprendido al ver cómo María ha vuelto a caer en los brazos de Horacio, le dice a Luisa:

–No comprendo, no puedo comprender...

Luisa, cubriéndole la boca, dulcemente le responde:

–No pretendas, no trates de comprender, el amor es así (600).

La novedad está, no obstante, en el movimiento de la cámara que imagina (relata) Villaurrutia

El día fijado para la salida de Horacio, María está como sonámbula con la mirada fija en la puerta de su cuarto. A su lado, el amigo y Luisa. María no oye nada. Espera, solamente . . . Horacio sale de la cárcel. Vaga por la ciudad. Luego, con una súbita esperanza, se encamina a su casa. Sube la escalera que conduce a su cuarto (600).

Cara a la crítica de Villaurrutia sobre el cine de otros, este cuento no ofrece novedad alguna; sin embargo, puede leerse como una especie de *taller* a partir del cual el autor ensaya su crítica no sólo cinematográfica sino plástica. ¿Sobre qué elementos coloca el ojo el escritor/crítico? Invariablemente, la postura frente a la lectura puede variar dependiendo de la fecha en que Villaurrutia lo escribe. El cine no es lo mismo en los veinte que en los cuarenta pero, sobre todo, el pensamiento, la obra y la forma de razonamiento de Villaurrutia no es el mismo en una década que en otra. Acaso el melodrama del cuento represente la ironía villaurrutiana, la exaltación del dolor y el sentido del humor que caracteriza la producción cinematográfica mexicana de la época, según Monsiváis (2000). De ahí que fechar el cuento en 1926 se lea como anticipación de Villaurrutia a lo que sucede en el cine nacional.

Rosa García Gutiérrez (1997) propone que las novelas de Villaurrutia (*Dama de corazones*), Torres Bodet (*Margarita de niebla*) y Owen (*Novela como nube*) “obedecen a un proyecto común de renovación de la narrativa mexicana coordinado ideológicamente desde la revista *Ulises*” (259), como parte de “un ejercicio personal de experimentación estética” (263). Casi todos los Contemporáneos, continúa, “consideraron esas novelas como una de las varias manifestaciones de un proyecto cultural generacional amplio y unitario en donde poesía, novela, teatro, crítica e incluso pintura obedecieron a los mismos principios estéticos e ideológicos” (261).

Y si la novela de Villaurrutia forma parte de un ejercicio de experimentación estética en los veinte, ¿por qué no habría de perpetuarlo en su carrera o, mejor aún, unirlo al resto de su producción artística? Desde esta lectura, el conjunto del trabajo de Villaurrutia adquiere otra dimensión que toma en cuenta, entre otros, dos aspectos a los cuales pongo atención en este trabajo: su obra (la confluencia con sus coetáneos) y el público (incluida su formación).

Un tono lúdico, legible y directo caracterizan su escritura y le permite establecer diálogos con casi cualquier interlocutor/lector. Llega a plantear incluso un paralelo entre el teatro, el cine y el deporte a fin de contribuir, me parece, a la discusión sobre lo artístico del cine y su calidad sin que deba prescindir del divertimento que propicia compartir espacios y momentos (sentimientos, ideales) con prójimos. No falta lógica a su razonamiento:

El cinematógrafo, como los deportes, merece y logra un público numeroso porque son más numerosas las personas dispuestas a poner en juego su instinto o sus sentimientos, que su inteligencia. El público de los deportes busca el contagio inmediato, la posibilidad de colaborar, desde su asiento, en la ofensiva febril de los jugadores en pos de la victoria. El público del cinematógrafo, el grueso público, *va en busca de emociones y las halla fácilmente; ríe, sufre y llora y, cuando esto no sucede, bosteza y duerme.*⁷⁹ El público del teatro tiene, a falta de éstas, otras virtudes. Menos instintivo, menos sentimental, es más complejo y en consecuencia menos numeroso. No busca en el teatro una simulación de lucha, ni una complicidad inmediata con los sentimientos que los actores expresan en la escena (720).

Villaurrutia, tal como Reyes, no atribuye el descenso de público del teatro a la popularidad del cinematógrafo, pues bien sabe que “el público del teatro nunca ha sido muy numeroso. No ha sido ni puede serlo por la calidad misma de las formas de arte de pensamiento que lo hacen posible” (719). Y ello muestra que al parecer Villaurrutia conoce el público al cual se dirige, dependiendo de cada actividad artística desempeñada. Aunque las artes confluyan, utiliza distintos registros cuando habla de pintura, de teatro, de cine (a eso atribuyo la relativa facilidad con que se lee su crítica pues se dirige a un público no especializado) o de música

El público de México ama la música, un poco ciegamente, un poco sordamente . . . En una palabra, el público de México practica lo que se llama “la religión de la música”. No creo, por ello, que el público mexicano se halle preparado para gozar la música lúdicamente. Pienso que, más bien, se entrega a la embriaguez que le producen las combinaciones de sonidos que lo excitan o aquietan o adormecen (955).

⁷⁹ Las cursivas son mías.

Dos supuestos al respecto: el público mexicano responde a afectos (sentimientos) y necesita ser instruido para que pueda apreciar el arte más allá de dichos afectos y efectos. Respecto del primer supuesto, con la provocación que sus palabras pueden contener, dice

La actitud del mexicano ante la música es, casi siempre, femenina y pasiva; la recibe como una unción. [La música] se adueña de los sujetos que la escuchan, y los embriaga hasta hacerlos perder la lucidez que, en mi sentir, es la que proporciona auténticos goces ante la obra estética (955).

La forma y el tono de la crítica de Villaurrutia son desde la piel, con pasión y virulencia. Esa pasión es la que mantiene hasta 1947 y 1950 cuando, respectivamente, publica dos artículos cuyo tema central es cine⁸⁰ y donde retoma la comparación con el teatro. El autor muestra la constancia y profundización de sus temas. Quizá la reflexión más profunda es la enseñanza de Pudovkin en torno a dos ejes: la perspectiva (consideración de tiempo y espacio) y el proceso de integración (“unión en sucesión creadora, de las partes de la película de que se compone el film” [973]), del que depende la unidad artística cinematográfica. De las dos, la perspectiva es la gran diferencia entre el teatro y el cine, pues en este último, a través de la cámara, el público puede acercarse y alejarse del actor u objeto; acerca del proceso de integración, en el teatro existe la unidad, pero con otros recursos para alcanzarla.

Desde esa perspectiva, su crítica cinematográfica puede verse como el taller que contribuye a profundas reflexiones sobre el conjunto de las artes representativas. Al margen de esto, es casi imposible cuantificar los alcances de los múltiples esfuerzos del grupo por contribuir a la superación de la industria cinematográfica nacional, sea desde la crítica, o sea desde los guiones. Miguel Capistrán (Villaurrutia, *Obras*) señala que, pese a sus argumentos técnica y dramáticamente mejores, Novo y Gorostiza incurren en los errores criticados. Aunque inmediatamente después reconoce la participación de Gorostiza y Villaurrutia en la mejor película “en la que hasta ahora sigue siendo la mejor película realizada en México, *Vámonos con Pancho Villa*” (28).

Empero, los errores se deben más a la “imposición de los intereses de los productores que por convicción” (27). Entonces el problema no es sólo la falta de buenos guionistas u óptimas condiciones de dirección sino de los intereses de *la* industria, tanto nacional como

⁸⁰ De nuevo “Teatro y cinematógrafo” (1947) y “Tiempo y espacio cinematográfico” (1950), que no se corresponden al período en que Villaurrutia tiene la crítica en las revistas.

internacional. Villaurrutia observa lo que sucede con la industria en ciernes e intuye, además, que no es únicamente problema del cine nacional. De hecho considera que la falta de una buena cartelera internacional ofrece oportunidad para la nacional, misma que es desaprovechada. Ése es justamente el hilo de la crítica de *Los bandidos de Río Frío*

La mediocridad de los films extranjeros, exhibidos en México durante las últimas semanas, se ha acusado definitivamente en esta última. Se diría que este hecho ofrece a la producción nacional una oportunidad impagable de convertirse en una atracción mayor para los públicos. Pero tampoco ha sido así. *Los bandidos de Río Frío* que, en manos de un adaptador hábil, pudo convertirse en un medio adecuado para atraer y cautivar a un público numeroso, fue una decepción para quienes esperábamos una síntesis cinematográfica de los novelescos episodios de la obra de Manuel Payno. Subraya la mediocridad y la frecuente falta de sentido del desarrollo; la impericia de la dirección y el consecuente mediano juego de los actores se hace necesario . . . (261)

Villaurrutia trabaja con una visión pedagógica a fin de que el público pueda apreciar el arte más allá de los efectos. De ahí que valga la pena destacar la sencillez y transparencia de su crítica y, en ese camino, recurrir a su *Monólogo para una noche de insomnio*

No es posible hablar del “arte como una forma de escaparse de la realidad cotidiana sin sentir que el rubor se adueña de nuestras mejillas, como cuando en una reunión de gente despaciosa y agresiva opinamos atropelladamente sobre cualquier asunto, ofreciendo en nuestra resolución el más pobre de los lugares comunes. ¡Triste situación la que asignamos a las verdades sencillas! . . . Cualquier hombre que se detenga un día a considerar la pobreza de la vida quedará herido vivamente y, si la inquietud de su alma no lo obliga a seguir el camino ciego a esta fealdad de lo cotidiano y sordo de los ruidos horribles de la existencia mecánica de hoy, tendrá que convenir que es en el arte adonde encontrará un olvido, fugitivo quizás, pero siempre deseable, de la realidad que hace de la existencia un espectáculo insufrible, una representación para individuos sin ningún sentido que no sea sentido común (601).

Con la sencillez con que Villaurrutia dice concebir el arte como *forma de escape a la realidad cotidiana*, ofrece en unas cuantas líneas su mirada (subjetiva como toda opinión) sobre los filmes que ve.

10. Conclusiones

Esta investigación consiste en el análisis de la crítica cinematográfica nacional de Xavier Villaurrutia, publicada entre 1937 y 1943, en dos revistas de actualidad nacional mexicana (mayoritariamente de asuntos políticos), de tendencia conservadora, llamadas *Hoy* y *Así*.

Seleccioné quince escritos de los 50 dedicados a filmes nacionales⁸¹ y el criterio inicial responde a la forma en que Villaurrutia analiza este tipo de filmes así como su relación con la literatura. Por ello, la selección corresponde a películas basadas en obras literarias. No obstante, conforme leí, la investigación y la obra de Villaurrutia me condujeron por nuevos caminos.

En los siguientes párrafos explico tanto las dificultades que Villaurrutia sortea en su crítica como la sistematización que hice de sus escritos, para terminar con lo que considero el más profundo aporte de la obra villaurrutiana.

Quizá la mayor dificultad del escritor es la ausencia de un lenguaje para abordar los elementos técnicos del cine, por lo que se ve forzado a establecer uno propio. No acuña un diccionario técnico, pero sí se aprecia en él un conjunto de temas y planteamientos estéticos, simples en apariencia, pero que ayudan a expresar con claridad sus apreciaciones sobre este nuevo y cambiante arte. Claramente su objetivo no es la erudición ni alcanzar un público especializado (que en el caso de México sería escaso, debido al alto índice de analfabetismo de la época en que escribe Villaurrutia), sino llegar al público común y darse a entender. De ahí que este escritor no utilice la terminología de los teóricos extranjeros del cine (apenas en ciernes), lo que, para efectos formales de esta investigación, imposibilitó el análisis desde aspectos técnicos.

A partir de una lectura en detalle logré extraer las siguientes constantes en su crítica. Las clasifiqué en macro, las primeras, y micro, las segundas:

- a) Unidad de fondo y forma. Villaurrutia extrae de la dramaturgia un carácter formal de conjunto que traslada a la escritura, a saber, el análisis *per se* de elementos imperceptibles a la vista del espectador común que el crítico debe hacer notar. Intenta alcanzar una unidad entre lo que analiza y cómo lo expresa.

⁸¹ En total, Villaurrutia publica, en 96 días, comentarios a más de cien filmes internacionales; algunas veces aparece más de uno pero, otras, su crítica se centra en la industria cinematográfica.

- b) Brevedad, precisión, sencillez y lenguaje asequible en los escritos cinematográficos, por lo que logra transitar por el análisis teórico e incluso, a veces, por la diatriba sutil contra los artistas que le desagradan. El énfasis en la forma radica en que esta crítica es concienzuda y fruto de distintos géneros, en los que predominan la reseña y la crónica. Pensarlo desde la crónica ayuda a entender estos escritos como lugares de encuentros de varios discursos, esto es, a decir de Susana Rotker (2005), un “género mixto y lugar de encuentro del discurso literario periodístico que permite postular preguntas apasionantes acerca de la institución literaria y de la cultura” (17).
- c) Una visión esteticista que implica un acercamiento al arte con estándares de belleza, ampliada por su bagaje cultural. Fija sus ojos en los escenarios y en la manera en que son presentados al espectador, así como en el tema que el director propone.
- d) Una visión universalista. En el objeto observado, busca una armonía que detone su imaginación. También se sirve de la comparación y su principal referencia es el cine hollywoodense.

Las constantes que denomino micro son:

- 1) Adaptación: calidad de la adaptación, a partir de la congruencia de los elementos, del argumento y del guión. Por ejemplo, en *Café Concordia* señala la falta de unidad del filme, por lo que se convierte en “un mosaico en el que las piezas no ensamblan como debieran” (Villaurrutia *Crítica* 280).
- 2) Unidad teatral: nivel de representación escénica. Se refiere a la calidad con que Villaurrutia enjuicia el filme mediante la comparación con el teatro, en donde se encontrarían los valores esenciales de la representación. Un ejemplo claro se encuentra en *Resurrección*, donde hace alarde de la precisa adaptación, pero porque Ugarte y Usigli provienen del teatro y, gracias a ello, disponen de conocimientos sobre composición y unidad teatral.
- 3) Profesionalización: nivel de rigurosidad de quienes intervienen en la producción: a) director, b) adaptador o guionista, c) actores (la sobreactuación es uno de los principales problemas y no lo atribuye a los actores sino a los directores). Villaurrutia no duda en expresar: “¡Hasta cuándo los productores de films nacionales comprenderán la necesidad de encargar los diálogos a personas con experiencia!” (op. cit. 260).

- 4) *Sensibilería*: Aunque el autor no usa esta palabra, me tomo la licencia de utilizarla porque expresa el *exceso de sentimentalismo* o de la risa fácil que, a juicio de Villaurrutia, muchos directores buscan, lejos de una verdadera emoción estética. En el cuerpo de la tesis existen varios pasajes que ilustran esta característica: “El defecto de este film no es la pobreza de sus medios sino la amplificación de ellos. Su defecto es, concretamente, su exceso” (op. cit. 285).
- 5) Aspectos técnicos de la producción: relacionados con la calidad fotográfica o la falta de recursos y con el ritmo (falta de *tempo*), así como con la dirección escénica. Por ejemplo: “los resultados no se harán esperar si los equipos de sonido son mejores” (Villaurrutia *Crítica* 282).

A grandes rasgos, este es el resultado de la lectura de las críticas, aunque debo admitir que en la investigación impera por momentos un análisis más cultural que literario, y esto obedece a que la misma obra de Villaurrutia conduce hacia ello. La crítica cinematográfica me permitió vislumbrar una confluencia de intereses con un contenido específico, relevante tanto para comprender su actividad artística y biográfica como para valorar su inquietud pedagógica en la formación de los espectadores mexicanos durante el periodo postrevolucionario.

En este sentido, el mismo Miguel Capistrán (Villaurrutia 1970), en su introducción a la compilación de la obra cinematográfica de Villaurrutia, señala que “a la luz de una moderna concepción del arte cinematográfico, [hoy] la crítica de Villaurrutia no aguanta un examen riguroso” (25), por lo que su valor radica en otra cosa. Por ello, cuando la UNAM publica en 1970 las críticas del autor –a 20 años de su muerte–, su obra es leída en múltiples claves. Para muestra valga decir que el premio que lleva su nombre desde 1955 es otorgado a lo mejor de las letras mexicanas, sin importar si es poesía, novela, cuento, crónica o ensayo (Juan Rulfo, Octavio Paz, Elena Garro, Rosario Castellanos lo han ganado). Esto grafica cómo se lee a Villaurrutia, pero también sirve para ilustrar el eje de su producción artística: una visión universalista que respeta poco los límites formales de las artes y los géneros. Visión que tiene origen, acorde con esta investigación, en el teatro. La unidad teatral es una marca definitiva de la obra villaurrutiana, la que aplica a las demás artes y a todas las disciplinas que cultiva.

En su camino artístico y en sus viajes, Villaurrutia encuentra pares con los que establece vínculos que lo enriquecen tanto en su vida personal como en los aspectos formales de su arte. Los miembros de los Contemporáneos nutren su relación mediante afinidades y diversas sensibilidades artísticas, pero también a través de sus inquietudes y posiciones políticas y sociales. Novo y Torres Bodet son buenos ejemplos de los que doy cuenta en el desarrollo de la tesis. Al final, los Contemporáneos estaban unidos por afinidades y por afectos. Esta generación acuña una política cultural en tres ámbitos: a) la unificación y enaltecimiento espiritual del continente; b) la distancia de los movimientos políticos, especialmente de izquierda, y c) la oposición al aislamiento de los intelectuales.

Villaurrutia respeta estas áreas y extrae de ellas dos frutos evidentes: la conformación de una obra total a partir de la unidad teatral, desarrollada líneas antes, y el deseo de la formación de público, motivación pedagógica que implica considerar, una y otra vez, el espíritu de los Contemporáneos.

Con respecto a esto último, la forma en que la crítica cinematográfica es presentada muestra su preocupación pedagógica, encaminándose a la conformación de una esfera pública que, en palabras de Habermas, constituye “el espacio que media entre la sociedad y el Estado, en el que se forma *público* como vehículo de opinión pública”.

El hecho de que Villaurrutia publique en revistas es trascendente, pues al ser el principal medio de divulgación, en especial en su trabajo en *Hoy* –considerada la primera gran revista moderna del siglo **xx** en México (Sierra García 2013)–, contribuye de manera concreta a la conformación de un público que comprendiera el séptimo arte.

A partir del análisis de la selección de la crítica cinematográfica de Villaurrutia, se aprecia los vínculos que en sus escritos se establece entre literatura, poesía, teatro y aspectos biográficos del autor. Condensado ello en textos que buscan forjar en el lector una perspectiva crítica de la oferta cultural filosófica, literaria y plástica de la sociedad de su época. Para mí, esto es muestra que su quehacer artístico se encontraba indisolublemente unido a una preocupación ética, muy en sintonía con los Contemporáneos. Villaurrutia cree en el papel activo de las artes: pintura, poesía, literatura y crítica funcionan en conjunto, y ello revela una postura política.

Tal como concibe las artes de la representación, el objetivo de Villaurrutia es alcanzar la unidad. En su crítica cinematográfica ese afán también está presente porque concibe la crítica

como un modo de autodescubrimiento. Su obra abarca la crítica –mordaz, virulenta, subjetiva, llena de sensibilidad y emotividad– de modo tal que ofrece señales de los dos ejes rectores de su existencia (la unidad obra-vida y la formación de público).

En el caso de la crítica cinematográfica, su estilo resulta de una combinación de géneros periodísticos y literarios, que no es sino una forma de transgredir la solemnidad del mundo de las letras, pues además son publicados en revistas de circulación semanal para un público no especializado. Por ejemplo, sostiene que el escape de la realidad cotidiana, que se observa en *Monólogo para una noche de insomnio*, es una *verdad sencilla* que no debe ser revestida ni ocultada. Quizá más que ninguna otra forma artística, el cine ofrece una posibilidad de evasión y Villaurrutia lo aprovecha y goza.

Esta práctica villaurrutiana tiene lugar tras la época convulsa de los años veinte, en que lo sociopolítico repercute en la reconfiguración de las ciudades junto con una explosión demográfica en la Ciudad de México, con más de un millón de habitantes (Romero 2010). Es en este contexto que Villaurrutia y los Contemporáneos contemplan y participan del cine, aportando a la conformación de una esfera pública.

El ambiente resulta tan bien expresado en los primeros minutos de la película de Buñuel, *La ilusión viaja en tranvía* (1953), que Villaurrutia no alcanza a ver ni comentar

México, gran ciudad como tantas del mundo, es teatro de los más variados y desconcertantes sucesos que no son sino las pulsaciones de su diario vivir, no obstante su trascendencia. Millones de hombres y mujeres trenzan, hora tras hora, sus historias fugaces y sencillas. Sus actos y palabras se encaminan siempre a la realización de un sueño, de un deseo, de una ilusión.

Unidas todas ellas forman el colosal enjambre de la vida citadina. Al azar enfocamos la atención en un rincón cualquiera de nuestra gran ciudad y así, esta película ha de ser una anécdota más, sencilla y casi trivial, de la vida en el sector laborioso y humilde que forman la gran masa. El de las gentes que viajan en tranvía.

Ante las pulsaciones, variadas y desconcertantes del diario vivir de México, el cine ofrece un divertimento fugaz y sencillo y Villaurrutia una forma de leerlo de manera aguda e irónica. Ante eso, este crítico ofrece su texto y justifica, cada vez que puede, su análisis: “El cronista no ha querido hacer un elogio cortés y rápido de este film interesante. Ha preferido . . . hacer pasar el resultado por un campo de análisis, así sea ligero” (298). Así lo hace, en tercera persona, como si él mismo fuera ya solamente un espectador.

Por lo anterior, considero que esta investigación ofrece dos aportes esenciales, por un lado, en el campo de los estudios de la relación cine-literatura al tomar los escritos

cinematográficos de Villaurrutia en el desarrollo global de su producción crítica y literaria; y, por el otro, en los estudios de la literatura mexicana respecto de la figura de Villaurrutia – e incluso de los Contemporáneos– como mediador cultural.

Bibliografía primaria

Villaurrutia, Xavier. *Crítica cinematográfica*. Recopilación, selección, introducción y notas de Miguel Capistrán. México, D.F.: Dirección General de Difusión Cultural UNAM, 1970.

Villaurrutia, Xavier. *Obras. Prólogo de Alí Chumacero*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Bibliografía secundaria

Benda, Julien, *La trahison des clercs*. Paris: Grasset, 2001.

Benjamin, Walter. “El autor como productor”. Ponencia presentada en el Instituto para el estudio del fascismo. París, 27 de abril de 1934 (Documento publicado por la UNAM, Traducción: Bolívar Echevarría. En línea). Disponible en <http://www.seminariomodernidad.unam.mx/Archivo%20Benjamin%20Web/traduccion/Walter%20Benjamin,%20El%20autor%20como%20productor.pdf>

Blanco, José Joaquín. “Contemporáneos: juventud y obra crítica” en *Nexos*, 1 de marzo de 1978 [en línea <http://www.nexos.com.mx/?p=3072>].

Bodet, Jaime Torres. *La cinta de plata (Cónica cinematográfica)* Recopilación y estudio Luis Mario Schneider. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Boladeras Cucurella, Margarita. “La opinión pública en Habermas” en *Anàlisi*. Facultat de Filosofia, Universitat de Barcelona, Vol. 26, 2001, pp.51-70

Bongers, Wolfgang; María José Torrealba y Ximena Vergara. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Cuarto propio, 2011.

Bonifant, Cube. *Una pequeña Marquesa de Sade. Crónicas selectas (1921-1948). Introducción, selección y notas de Viviane Mahieux*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, / DGE Equilibrista, 2009.

Borge, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1990.

- _____. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Argentina: Montessor, 2002.
- Burch, Noël. *El tragaluz infinito*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Cândido António et. al., *Â crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, Campinas, Editora Unicamp, 1992.
- Casanova, Rosa y Adriana Kónzevik, *Luces sobre México*. Catálogo selectivo de Fototeca Nacional. México: CONACULTA-INAH-RM, 2006
- Corona, Ignacio. “Investigación al aire – Profesor Corona”. Entr. Claudia Darrigrandi, en línea, 2016 <https://soundcloud.com/cdarrigr/investigacion-al-aire-profesor-corona>
- Cuesta, Jorge; Salvador Novo et al. *Los Contemporáneos en El Universal*. Introducción de Vicente Quirarte. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Darrigrandi, Claudia. “Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio” en *Cuadernos de literatura*. Vol. XVII n.º34, julio-diciembre 2013, ISSN 0122-8102, pp. 122-143
- Delgado, Jaime. *El teatro mexicano actual*, 1961 [en línea].
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- _____. *La función de la crítica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.
- Egan, Linda. “Cada renglón un verso, todo el arte un poema. Monsiváis, el juglar de la crónica mexicana” en *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 8, núm. 15, enero-abril, 2011, pp. 141-172.
- Gárate, Miriam V. “Películas de papel: Cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte” en *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 7 al 9 de mayo de 2012. La Plata en Memoria Académica. [En línea] Disponible en <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>
- García Gutiérrez, Rosa. “Villaurrutia crítico de la literatura mexicana” en *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches of Spain, Portugal and Latin America*. Volumen 92, 2015, pp.965-989
- _____. “Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no.27, 1998, pp.275-296

- _____ “Dama de corazones de Xavier Villaurrutia en la génesis de los Nocturnos” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no.26, 1997, pp.259-277
- Garmendia, Arturo. “Villaurrutia, el poeta y el cine”, en *Cine forever*, 05 de mayo de 2013. <http://www.cineforever.com/2013/05/05/villaurrutia-el-poeta-y-el-cine/> Consulta: febrero 2016.
- González Pérez, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Ediciones José Porrúa Tarranzas, 1982.
- González Casanova, Manuel. *El cine que vio Fósforo. –Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán-*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Gramsci, Antonio. *La formación de los intelectuales*. Grijalbo: México, D.F., 1967
- Gregg, Melissa y Gregory J. Seigworth (eds.). *The Affect Theory Reader*. USA: Duke University Press, 2010.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Iglesias Simón, Pablo. *De las tablas al celuloide. Trasvases discursivos del teatro al Cine Primitivo y al Cine Clásico de Hollywood*. Madrid: Monografías RESAD, 2007.
- Jauss, Robert Hans. “La historia de la literature como provocación a la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (compilador) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, D.F.: UNAM, 1987.
- Keizman, Betina y Constanza Vergara (Eds.) *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados, 2016.
- Labanyi Jo. “Doing Things: Emotion, Affect and Materiality” en *Journal of Spanish Cultural Studies* Vol. 11, Nos. 3-4 September-December 2010, pp.223-233 ISSN 1463-6204 print/ISSN 1469-9819 online
- Lazzara, Michael. “Crítica cultural” en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* / coordinación de Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin ; colaboradores, Silvana Rabinovich et al. México D.F.: Siglo XXI Editores : Instituto Mora, 2009.
- Macón, Cecilia. *Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema*, en *Debate Feminista*. UNAM, abril 2014, Vol. 49, pp.163-86. Disponible en <http://www.elsevier.es/es-revista-debate-feminista-378-articulo-genero-afectos-politica-lauren-berlant-S0188947816300093>

- Mahieux, Viviane. "Cube Bonifant: una escritora profesional en el México post-revolucionario" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 33, no. 66, 2007, pp.
- _____ "Carlos Noriega Hope y la vanguardia en México: intervenciones desde el periodismo" en *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. 45, No.2, 2011, pp.375-396.
- Martínez, José Luis. "El momento literario de Los Contemporáneos". *Letras Libres*, México, D.F., marzo 2000, pp.60-62
- Miquel, Ángel. *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Mora O., Alejandro de la. "Xavier Villaurrutia como crítico de la literatura mexicana". *Fuentes humanísticas*. Dossier: La piratería en América Latina. Departamento de Humanidades. Universidad Metropolitana – Unidad Azcapotzalco. Año XX, segundo semestre de 2006, No. 37, pp.161-175.
- Mullen, Edward J. "Contemporaneos in Mexican Intellectual History, 1928-1931" en *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, Vol. 13, No. 1 (Jan., 1971), pp. 121-130
- Osorio, Nelson. Prólogo. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988.
- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Potter, Sara, "Nocturnos silenciosos y vacíos fructíferos: El sonido y el espacio en la poesía de Xavier Villaurrutia" en *Confluencia*. Vol. 27, num. 2. Spring 2012. Washington University, St. Louis
- Quirarte, Vicente. *Ojos para mirar lo no mirado: Los Contemporáneos*. Madrid: Ed. Pre-textos, 2011.
- Ricoeur, Paul. *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. Madrid: Trotta, 2005.
- Rivera, Jorge B. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

- Reyes, Aurelio de los. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- _____ “Los Contemporáneos y el cine” en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIII, núm. 52, 1983 [en línea] Disponible en <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1184/1171>
- Rodríguez, Juan. “Paulino Masip y el cine mexicano”, en *60 años después. El exilio literario de 1939*, M^a Teresa González de Garay y Juan Aguilera Sastre (eds.), Logroño, Univ. de La Rioja / GEXEL / Assoc. d’Idees, 2001, pp. 227-258.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica-Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.
- Said, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Trad. Isidro Arias Pérez. México: Random House Mondadori, 2009.
- Sánchez Prado, Ignacio M. “Vanguardia y campo literario: la Revolución mexicana como apertura estética” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXXIII, No. 66. Lima-Hanover, 2 Semestre de 2007, pp. 187-206
- Sefchovich, Sara. “Cronistas de fin del siglo XX” en *Textos híbridos* Vol. 4 (2015) / ISSN: 2157-0159 <http://textoshibridos.com/~text/index.php/th/article/view/45>
- Serna Rodríguez, Ana María. “Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940)” en *Secuencia* [online]. 2014, n.88, pp.109-149. ISSN 2395-8464.
- Sheridan, Guillermo. *Señales debidas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, edición electrónica, 2012.
- Sheridan, Guillermo. “Refugachos: Escenas del exilio español en México” en *Letras Libres* 30 de junio de 2002. Disponible en <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/refugachos-escenas-del-exilio-espanol-en-mexico-0>
- Sierra García, Antonio. “Configuración de la revista Hoy”, en *Interpretextos*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM, verano 2013, pp. 53-71.
- Simon, Luiz Carlos. *Duas o três páginas desprentensiosas*, Londrina, EDUEL, 2011.
- Stam, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Torres Bodet, Jaime. *La cinta de plata (crónica cinematográfica)*. Recopilación y estudio de Luis Mario Schneider. México, D.F.: UNAM, 1986.

Villa, María José. “Una aproximación teórica al periodismo cultural” en *Revista Latina de Comunicación social*. Noviembre 2000. Consultado el 30 de julio de 2015.

<http://www.ull.es/publicaciones/latina/argentina2000/09villa.htm>

Anexo 1

Lista de filmes nacionales analizados, basados en obras literarias.

Información: nombre del filme, fecha de publicación y obra en la que se basa. El nombre de la publicación se corresponde con el nombre del filme, en caso contrario hago la aclaración.

La columna se llama Películas de actualidad.

1. *Suprema ley*, crítica titulada “La novela y el cine”, publicada el 03 de abril de 1937, filme basado en novela de Federico Gamboa.
2. *La llaga*, del 07 de agosto de 1937, basado en novela de Gamboa.
3. *Los Bandidos de Río Frío*, del 20 de agosto de 1938, basado en novela de Manuel Payno.
4. *María*, del 03 de diciembre de 1938, basado en novela de Jorge Isaacs.
5. *Corazón de niño*, del 02 de septiembre de 1939, basado en el cuento "El pequeño escribiente florentino", del libro de Edmundo de Amicis *Corazón, diario de un niño*.
6. *En un burro tres baturros*, del 04 de noviembre de 1939, basado en obra teatral de Alberto Novión.
7. *Café Concordia*, del 18 de noviembre de 1939; Villaurrutia reconoce que si bien no es una adaptación, el argumento de este filme está inspirado tanto en *La dama de las Camelias* de Alejandro Dumas Jr., como en *Felipe Derblay* de Jorge Ohnet.
8. *En tiempos de don Porfirio*, del 10 de febrero de 1940, adaptación de obra teatral.
9. *Los de Abajo*, del 08 de junio de 1940, basado en novela de Mariano Azuela con música de José Revueltas.
10. *Que viene mi marido*, del 15 de junio de 1940, basado en una comedia de *astrakán* del comediógrafo español Carlos Arniches.
11. *Mala yerba*, del 21 de septiembre de 1940, basado en novela de Mariano Azuela
12. *El barbero prodigioso*, del 07 de febrero de 1942, adaptación cinematográfica de la obra de teatro *El hombre que hizo un milagro*, de Paulino Masip.
13. *Los dos pilletes*, del 18 de abril de 1942, basado en el melodrama de Pierre Decourcelle
14. *Resurrección*, del 15 de mayo de 1943, basado en la novela homónima de León Tólstoi.
15. *El jorobado*, del 15 de mayo de 1943, basado en la novela de Paul Feval.

Anexo 2

Xavier Villaurrutia										
Crítica cinematográfica										
	Nombre de la crónica	Fecha	Número	Medio	Páginas	Nombre de la película	Director	Palabras clave descripción	Actores	Adaptación
1	La novela y el cine	03-abr-37	6	Hoy	233-235	Suprema ley	Rafael Portas	adaptación; personajes, tiempo y ritmo lento	Andrés Soler; Aurora Cortés; Jorge Vélez;	Sí, de novela de Federico Gamboa
2	La llaga	07-ago-37	24	Hoy	237-238	La llaga	Ramón Peón	palpable falta de recursos de la ciencia cinematográfica; poca malicia cinematográfica en la adaptación del argumento de la novela - basada en Federico Gamboa; producción débil y pobre; pobre de acción y lenta	René Cardona; María Luisa Zea; Joaquín Coss	Sí, de novela de Federico Gamboa
3	Los bandidos de Río frío	20-ago-38	78	Hoy	261-262	Los bandidos de Río Frio	Leonardo Westphal	mediocridad y falta de sentido del desarrollo, la impericia de la dirección y el consecuente mediano juego de los actores	Victoria Blanco; Alberto Martí; Luis G. Barreiro; Eduardo Rugama; Víctor Manuel Mendoza	Sí, de novela de Manuel Payno
4	María	03-dic-38	93	Hoy	269-272	María	Chano Urueta (guión y dirección); López Rubio (adaptación)	actuaciones aceptables; errores de dirección de principiantes	Lupita Tovar; Rodolfo Landa Josefina Esobedo; Ramón Vallarino; Víctor Urruchúa	Sí, novela de Jorge Isaacs
5	Corazón de niño	02-sep-39	132	Hoy	262-263	Corazón de niño	Alejandro Galindo	refrescante oasis en el desierto del cinematógrafo nacional; caracterización de los personajes acertada y eficaz; dirección lógica y sensitiva; la adaptación deja qué desear	Rafael Icardo; Domingo Soler; Alberto Islas	Sí, en el cuento "El pequeño escribiente florentino", del libro de Amicis <i>Corazón, diario de un niño</i>
6	En un burro tres baturros	04-nov-39	141	Hoy	279-280	En un burro tres baturros	José Benavides Jr.	la película está salpicada de la gracia gruesa y eficaz de la obra teatral; figuras secundarias, exageradas y borrosas; "gustará al público ingenuo, a pesar de su deficiente sonido"	[Carlos] Orellana; Carlos López Moctezuma; Joaquín Pardavé; Sara García;	Sí, obra teatral de Alberto Novión
7	Café Concordia	18-nov-39	143	Hoy	280-281	Café Concordia	[Alberto Gout]	el conjunto (del film) es mediocre; "y su mediocridad se hace más franca y patente porque los aciertos aislados lo hacen más enfático";	[Janet Alcoriza; Ernesto de la Fuente; Matilde Corell; Josefina Escobedo; Agustín Isunza]	Villaurrutia reconoce que si bien no es una adaptación, el argumento de este filme está inspirado tanto en <i>La dama de las Camelias</i> de Alejandro Dumas Jr., como en <i>Felipe Derblay</i> de Jorge Ohnet.
8	En tiempos de don Porfirio	10-feb-40	155	Hoy	284-286	En tiempos de don Porfirio	Juan Bustillo Oro	tiene elementos para ser gustado por un público pasivo; pero los actores sobreactúan. "El defecto de este film no es la pobreza de sus medios sino la amplificación de ellos"; fotografía atractiva y música bien seleccionada y condicionada	[Joaquín] Pardavé; Fernando Soler	Adaptación de obra teatral
9	Los de abajo	08-jun-40	172	Hoy	286-287	Los de abajo	Chano Urueta	adaptación correcta y ha sabido conservar parte del diálogo conciso de	Esther Fernández; Isabella Corona; [Carlos] López Moctezuma;	Sí, novela de Mariano Azuela. Música de Revueltas

								Azuela; acción lenta al inicio pero después dinámica	Antonio Bravo; Miguel Ángel Ferriz.	
10	Que viene mi marido	15-jun-40	173	Hoy	287-288	Que viene mi marido	Chano Urueta	de nuevo, el exceso, más otras exageraciones como la explicación extra; farsa burda y grotesca; buena foto y sonido, en general	Arturo de Córdova; Carlos López Moctezuma; Joaquín Pardavé	Sí, obra teatral de Carlos Arniches (español), comedia de tipo astrakán
11	Mala yerba	21-sep-40	187	Hoy	290-291	Mala yerba	Gabriel Soria	adaptación poco eficaz; edición discreta y foto agradable; la adaptación musical, hecha a retazos, sin unidad global	Lupita Gallardo; René Cardona; Miguel Montemayor	Sí, novela de Mariano Azuela
12	El barbero prodigioso	07-feb-42	65	Así	298-300	El barbero prodigioso	Fernando Soler (dir.); Paulino Macip (adaptación);	argumento pensado y distribuido por un autor que conoce la técnica dramática; falta de unidad de dicción en los intérpretes (a veces con acento español y a veces mexicano)	Fernando Soler; Domingo Soler; Francisco Jambrina; Adriana Lamar; Irene de Bohuss	Adaptación cinematográfica de la obra de teatro <i>El hombre que hizo un milagro</i> , de Paulino Macip
13	Los dos pilletes	18-abr-42	75	Así	302-303	Los dos pilletes	[Alfonso Patiño Gómez (dir. y adaptación)]	lento; abuso del diálogo y la foto de acciones inútiles; explica demasiado;	Consuelo Frank; Margarita Mora; [Leopoldo Chato] Ortín	Sí, del melodrama de Pierre Decourcelle
14	Resurrección	15-may-43	131	Así	307-308	Resurrección	Gilberto Martínez Solares (dir.); [Eduardo Ugarte y Rodolfo Usigli (adaptación)]	adaptación bien cortada y bien hecha; discreción y tino; el director tiene sentido de la composición: buen gusto y medida	Emilio Tuero; Lupita Tovar; Sara García; Consuelo Guerrero de Luna; [Rafael] Banquells; [Victor] Velázquez	Sí, novela de León Tolstói <i>Resurrección</i>
15	El jorobado	15-may-43	131	Así	308-309	El jorobado	Jaime Salvador	falta ligereza, ritmo y dinamismo; adaptación lenta y poco maliciosa	Andrés Soler; Ernesto Alonso; [Jorge] Negrete	Sí, novela de Paul Feval