

ORÍGENES DE LA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA

Ángel Miquel*

Prácticamente al mismo tiempo que Francisco I. Madero se levantaba en armas contra el gobierno añejo de Porfirio Díaz, comenzó en México una renovación cultural de parecida trascendencia que tuvo como pilares centrales la fundación de la Universidad Nacional, el establecimiento del Ateneo de la Juventud y la creación de periódicos, revistas y colecciones editoriales en los que se expresaron las ideas y las obras creativas de las nuevas generaciones. A partir de entonces se manifestaron efectos culturales de diverso tipo, que incluyeron la muerte de la tradición narrativa que se había cultivado desde los últimos tiempos del Porfiriato. Después de un sacudimiento social de la magnitud de la Revolución, la realidad no podía seguir siendo percibida de la misma forma y, a principios de los años veinte, cuando sólo un puñado de narradores secundones era visible en el horizonte literario, los jóvenes se resistían a seguir el camino abierto en los años previos por los ya fallecidos Manuel Gutiérrez Nájera, Ángel de Campo y Rafael Delgado, o el de escritores prácticamente retirados como Federico Gamboa. Se había abierto un compás de espera que se manifestaba como una sequía literaria.

Intentando combatir esta sequía, Carlos Noriega Hope, director de *El Universal Ilustrado*, decidió inaugurar en 1922 un suplemento de la revista, La Novela Semanal, en el que se publicara cada ocho días una novela o un cuento largo escritos en el país. Los propósitos se cumplieron y desde noviembre de ese año y hasta diciembre de 1925 aparecieron en el *Ilustrado* alrededor de un centenar de piezas, la más famosa fue *Los de abajo*, de Mariano Azuela (en su segunda edición) y entre las que se encontraban algunos de los primeros textos narrativos mexicanos con tema cinematográfico. Es cierto que antes se había publicado un buen número de crónicas en las que se describían las andanzas de los periodistas por los cines o su gusto por esta o aquella actriz de la pantalla. También desde 1916 había hecho su aparición la crítica de películas, culti-

vada en un cada vez mayor número de diarios y revistas. Pero aunque muchos de esos textos tenían encanto literario, ninguno podía asimilarse a los géneros del cuento o la novela.

La más llamativa de las obras con tema cinematográfico aparecidas en La Novela Semanal fue, significativamente, del propio director de la revista. En 1920 Noriega Hope había ido durante un par de meses a Hollywood, de donde regresó con el libro de crónicas *El mundo de las sombras* y con una afición al séptimo arte que se reflejó en su participación en la producción de películas, en su constante promoción de la cultura cinematográfica y en su escritura personal. El mundo de las sombras recogía sus impresiones de primera mano al visitar los estudios, al entrevistar a las estrellas del momento y al calibrar, en fin, la agitada vida en la Meca del cine. No es extraño que en su novela corta *Che Ferrati, inventor*, aparecida en 1923, se repitieran, casi se calcaran, muchas de sus apreciaciones. La novela trata sobre Federico Granados, un mexicano que, encandilado por la publicidad, decide conquistar Hollywood a pesar de que sus amigos le predican "una vida miserable de comparsa vistiendo un día de cowboy y otro de ciudadano romano". En Estados Unidos, Granados conoce el amor a través de la relación con Hazel van Buren, una superficial *flapper* norteamericana y, luego de muchos trabajos que parecen confirmar la predicción de sus amigos, también conoce el éxito. Pero éste no es bienvenido. Sucede que Granados se parece a Henri Le Goffic, un galán de la pantalla que ha muerto recientemente, en medio de una filmación. Para evitar pérdidas económicas, el estudio decide no informar al público de esta muerte y remplazar a Le Goffic con Granados, utilizando, para alcanzar el mayor parecido, un maquillaje inventado por el argentino "Che" Ferrati. Apoyado por la publicidad del estudio, Granados se convierte entonces en estrella, bajo la identidad del muerto. Es recompensado con unos cuantos miles de dólares, pero lo enoja y deprime no triunfar con su nombre. Y esto se agrava cuando descubre que Hazel, su novia, quien no sabe de la sustitución, está enamorada del personaje que inter-

* Ensayista y traductor. Su libro más reciente es *Mimi Derba*, Archivo Filmico Agramón, 2000.

preta. Siente celos de sí mismo y decide terminar con su aventura cinematográfica matando en su interior a Le Goffic, rompiendo con los estudios y Hazel, y regresando a México, "su tierra", donde sin duda encontrará algo que hacer "sin necesidad de cambiarse el rostro o de cambiarse el alma".

La moraleja de la historia iba dirigida a los mexicanos que tenían el deseo de cruzar la frontera para contratarse en el cine, viendo en Hollywood una tierra de promisión. Ya estaba allá, por ejemplo, Ramón Novaro y no tardaría en llegar su aristocrática prima Dolores Asúnsolo de Martínez del Río. También estaban, junto a estos mexicanos que alcanzaron notoriedad, cientos que luchaban infructuosamente por ella. José Juan Tablada vivía desde 1920 en Estados Unidos y en varios de los artículos que enviaba para diarios mexicanos describió la amarga manera en que se desvanecían las ilusiones de la mayoría de los aventurados compatriotas que cruzaban la frontera hacia el norte. El propio Noriega Hope cuenta en la crónica de su viaje a Hollywood que estuvo a punto de ser seducido por la magia de la ciudad, pero que una última apelación a la cordura le permitió tomar el tren de regreso.

Otro retrato literario de mexicanos en Hollywood fue hecho por Genaro Estrada, poeta y diplomático que se burló en su novela *Pero Galín* (1926) del género de narraciones ubicadas en tiempos de la Colonia, cultivado, desde el fin de la Revolución, por él mismo, Francisco Monterde, Artemio de Valle-Arizpe y algunos otros. El personaje principal de la novela, Pedro Galindo, quien se hace llamar Pero Galín para que su nombre suene más colonial, es un caballero de clase alta que vive en la ciudad de México rodeado por los objetos virreinales que colecciona y sintiendo repugnancia por manifestaciones

de la edad contemporánea como el automóvil, el periódico, la música norteamericana, el radio y el cine. Un buen día su vida da un giro radical al enamorarse de una joven llamada Carlota (o Lota) Vera, con la que se casa. Y el mismo Pero que había expresado a un amigo que no co-

nocía ningún cinematógrafo, ni quería conocerlo "porque en ellos el arte tradicional se desdora y rebaja", acepta de buen grado ir de luna de miel a Los Ángeles. Entonces el pasado pierde para él su interés y se abandona al disfrute del presente. Con Lota almuerza por la mañana en cafés frecuentados por estrellas de cine, por la tarde van a ver películas de estreno y por la noche a bailar jazz en ruidosos cabarets. Algunos días incluso les franquean las puertas de un estudio, donde se entretienen viendo de cerca el complicado mundo de las filmaciones. Pero Galín acepta pues con gusto la modernidad que antes aborrecía, y luego de haber sido un exquisito gourmet de la cultura se convierte en un consumidor más de los productos de la civilización contemporánea: cuando Pero y Lota regresan a

vivir a su rancho de México, al lado de los cofres y pinturas virreinales hay ya un tractor, un fonógrafo y un radio.

Esta burla al grupo de escritores colonialistas, que postulaba que hasta el más firme defensor de las tradiciones podía abjurar de su credo a través de la influencia de una muchacha emprendedora, tenía como trasfondo la frecuente sensación de que la cultura mexicana estaba siendo invadida por la norteamericana. Ya Ramón López Velarde, por ejemplo, había advertido unos años antes, al comentar una película en *Revista de Revistas* (28 de enero de 1917): "Nos ayankamos a gran prisa, bajo la acción de lo feo (...) La Patria (...) se halla amenazada por la innovación de lo burocrático y de lo gris". Una década después el destino asumido de Pero Galín parecía indicar



que el "ayankamiento" seguía viento en popa y que el exterminio de las viejas costumbres no era tan grave —o que, en todo caso, podía disfrutarse.

Pero Galín no apareció en el suplemento del *Ilustrado* donde unos meses antes un joven apasionado del cine, Juan Bustillo Oro, había explorado otra vertiente narrativa relativa al séptimo arte con la colección de cuentos *La penumbra inquieta*. En ella aparecía un personaje, claramente un *alter ego* del autor, viviendo emocionantes aventuras en la oscuridad de los cines. Las aventuras eran, claro, sobre todo de tipo amoroso, como en un cuento, "El ladrón de Bagdad", en el que el personaje va a ver la película del mismo nombre interpretada por Douglas Fairbanks, y tiene allí una inesperada e intensa relación erótica con una desconocida. Y es que el cine "nos da a menudo muchas sorpresas deliciosas. Nos permite algunas veces el placer de estar junto a una bella mujer, estar junto a ella toda una tarde o toda una noche en rara intimidad, como si se olvidaran en el mundo muchos prejuicios o se destruyeran muchas cosas que nos retiran de ellas fuera del oscurecido salón. Y además nos permite estar junto a ellas en silencio. Esto es maravilloso; a las mujeres siempre hay que hablarles, galantearlas, decirles muchas cosas antes que lograr su amor. En el cine podemos lograrlo sin hablar, exquisitamente sin hablar".

Esta era una de las grandes virtudes de un arte silencioso que también podía procurar placeres de distinto tipo, como los referidos en "La broma de los relojes", otro cuento de Bustillo Oro en el que el personaje se mete a un cine cualquiera para matar el tiempo mientras espera la hora en que lo recibirá una señora extranjera cuyos favores desea ardientemente. Viendo la película, el personaje se olvida de la cita y pierde la posibilidad de encontrarse con la dama, que abandona el país ese mismo día. Y es que la película es *El gabinete del doctor Caligari* (1919), la célebre producción del expresionismo alemán que —dice el personaje—, "me apasionó, me llevó a un laberinto donde me perdí voluntariamente". Así, la inquietud a que aludía el título de la colección de cuentos podía ser tanto física como psicológica. El interés de Bustillo Oro por el cine rebasó pronto el ámbito de la penumbra inquieta y se extendió a la confección de películas. La primera que dirigió fue *Yo soy tu padre* (1927), adaptación, por cierto,

de una novela francesa, pero sólo cobraría fama de buen director unos cuantos años después cuando, a partir de la irrupción del cine sonoro, se involucró cada vez más en la fábrica de sueños nacional.

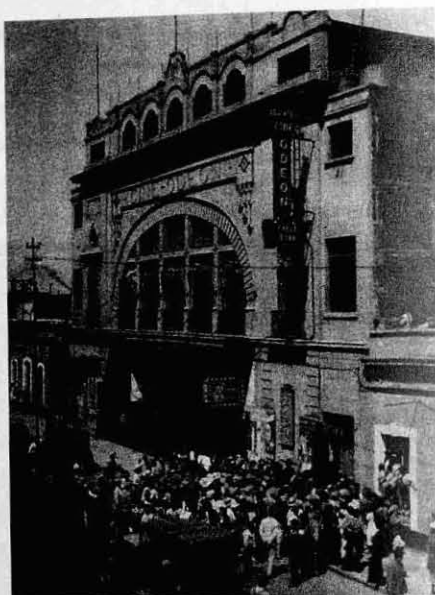
La señorita Etc., de Arqueles Vela, también apareció en el suplemento de *El Universal Ilustrado*, en 1923. Se trata de una breve prosa poética en la que un enamorado presenta sucesivas evocaciones de su amada. Vela pertenecía al grupo estridentista que consideró al cine una entrañable presencia de la ciudad contemporánea, y no es extraño por eso que aparezca también en *La señorita Etc.*, donde los recuerdos del narrador, de una "opalescente claridad de celuloide", son proyectados en una pantalla íntima en la que todas las noches éste desenrolla su "ilusión cinematográfica". Todavía más: la escritura parece reproducir este procedimiento, de tal manera que al leer presenciáramos imágenes secuenciadas, como en una película. En este sentido Vela mostraba una asimilación narrativa de recursos propios del cine que fue un fenómeno colectivo. En unos cuantos años escritores de muy diferentes filiaciones ensayaron la traducción a palabras del montaje, el *flashback*, la disolvencia y la cámara lenta, como varios estudiosos han rastreado en las novelas *La Malhora* (1923), *El desquite* (1925) y *La Luciérnaga* (1926) de Mariano Azuela; en *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán; en *Campamento* (1931) de Gregorio López y Fuentes, y en algunas obras de escritores del grupo que habría de ser conocido como de *Contemporáneos*, como *Dama de corazones* (1925) de Xavier Villaurrutia, y *Margarita de Niebla* (1927) de Jaime Torres Bodet.

Esta asimilación inconfesada de recursos cinematográficos se complementó, en el caso de los *Contemporáneos*, con textos en los que se hacía referencia explícita al séptimo arte. El 18 de septiembre de 1924 Salvador Novo publicó en *El Universal Ilustrado* "La marca de fábrica (película en episodios)", una breve narración en cuyo prólogo declaraba haber sido un fiel seguidor de las cintas seriadas de aventuras que por esos años dejaron de ser populares para ceder su lugar a los vehículos de las grandes estrellas de Hollywood como Rodolfo Valentino y, poco después, Greta Garbo. Novo echaba de menos las emociones que producían los *serials* por medio de "lo ecues-

tre, los túneles, las barrancas, los ríos, las muertes misteriosas, los chinos", y como no tenía ninguna esperanza en que el género reviviera había escrito, a manera de epitafio y obviamente en broma, el argumento de una cinta de episodios que, decía con resignación, "de sobra sé que nunca han de proyectarse". Poco tiempo después Xavier Villaurrutia escribió "El amor es así... (cuento cinematográfico)" que parecía ser un guión refugiado en la literatura por la imposibilidad de filmarlo. Y en "El día más feliz de Charlot. Cuento cinematográfico en cuatro escenas y un apoteosis" (*Contemporáneos*, octubre de 1928) Enri-

que González Rojo incluyó como protagonista nada menos que al personaje más famoso del cine. Hecho de situaciones chaplinescas bien conocidas como que el pequeño vagabundo gane el amor de una joven al derrotar con ingenio a un gigantesco enemigo, "El día más feliz de Charlot" está inspirado fundamentalmente en las películas de 1917 *El inmigrante* y *La calle de la paz*, pero su estructuración en escenas, sus personajes y su tema insinúan que se trata de una obra literaria que imita un guión. Fue Gilberto Owen el primer escritor de los *Contemporáneos* —y también el último, en el periodo del cine mudo—, que por fin dio el salto al argumentismo cinematográfico al hacer en 1928 y en Nueva York un guión que lamentablemente no parece conservarse, ni tampoco la película experimental que se filmó basada en él, *Río sin tacto*, dirigida por Emilio Amero.

En realidad no hubo en el periodo del cine silente ningún escritor que tuviera éxito como guionista. A diferencia de la poderosa industria cinematográfica norteamericana, la mexicana no permitía abrigar ninguna esperanza de logros artísticos ni, mucho menos, económicos. Efrén Rebollo, Federico Gamboa y Carlos Noriega Hope participaron en distintos momentos en pequeñas compañías filmadoras, sólo para darse cuenta muy pronto de que sin ser mucho más provechosa, les era más querida la literatura. Es cierto que en el periodo más pujante de la producción silente local se llevaron a la pantalla poemas, dramas, cuentos, novelas y zarzuelas que



incluían obras de algunos escritores mexicanos vivos; pero las adaptaciones no fueron hechas por ellos.

Quizá esta misma falta de interés en una industria improductiva fue la causa de que quienes escribieron sobre personajes en ambientes cinematográficos los ubicaran en Estados Unidos. En los años treinta encontramos varias narraciones de esta vertiente, como *Noches de Hollywood*, de Julián S. González, novela publicada en *El Universal Ilustrado* en 1934 que trata sobre "la vida atormentada y pecaminosa de la ciudad vorágine"; como el cuento

"Estrella doble", de José Martínez Sotomayor, de 1935, en el que una norteamericana se enamora de quien dobla en una película a su marido actor; como "Noche de Hollywood", de Bernardo Ortiz de Montellano, relato publicado en 1940 en el que un personaje poseído por la fiebre tiene alucinaciones y recuerdos angustiosos relativos al cine, y la novela *Estrella de día*, de Jaime Torres Bodet, de 1933, en la que se recrea la construcción de la imagen estelar de la mexicana Piedad Santelmo, mujer hermosa —tras la que estaba claramente la figura de Dolores del Río— nacida en el norte de la república en una familia de hacendados y descubierta muy joven para las películas por un productor extranjero. También se recrea en *Estrella de día* el impacto de las películas norteamericanas en la sociedad mexicana en el personaje de Enrique Salinas, quien se enamora de Piedad Santelmo al verla en la pantalla un día de primavera y a raíz de esto se vuelca hacia el mundo del cine. Y así Salinas, quien hasta ese momento sólo se interesaba por la literatura, la filosofía y la historia, pide un buen día a su librero que le consiga una guía de Hollywood. Este se asombra al verlo solicitar "un cuadernillo como ése, adornado con retratos de artistas, anuncios de dancings, reglamentos y listas de hoteles" y se pregunta qué interés podían tener para él los talleres de la Paramount, la dirección de Norma Talmadge y el nombre de la esposa de Harold Lloyd. Evidentemente para Salinas y para otros muchos jóvenes mexicanos de la época —como el propio Torres Bodet, quien escribió para

Revista de Revistas la columna *La Cinta de Plata* en 1925 y 1926—, información como esa era ya no sólo interesante, sino un imprescindible artículo de consumo.

No parece haber retrato literario alguno de la cinematografía mexicana hasta la novela *La Reina de Acapulco*, del español Julio Sesto, escrita entre 1931 y 1933, cuando comenzaban a producirse en el país películas sonoras. Sesto vivía en México desde tiempos del Porfiriato, y se había hecho desde entonces de cierto nombre como periodista y escritor. Entre sus libros se encontraba el ensayo *La bohemia de la muerte* (1929), y las novelas *La Tórtola del Ajusco* (1915) y *Cómo ardían los muertos* (1917), en las que se representaban diversos momentos de la Revolución. Por cierto, en la primera se contaba la vida y muerte trágica de una diva de género chico cuyos rasgos fueron delineados tomando como modelo a la actriz (en esos tiempos de teatro, pero después también de cine) Mimí Derba. Ahora, en *La reina de Acapulco*, Sesto volvía a poner como personaje principal a una bella mujer, Lolita Mondragón, acosada por un sinnúmero de peligros: encendía la lujuria de hombres violentos, la atacaba una víbora de cascabel, sufría un penoso accidente automovilístico, enloquecía por un tiempo... Pero a diferencia de la pobre Tórtola del Ajusco, quien era violada por un militar y después moría degollada a manos de misteriosos asesinos, la reina de Acapulco sorteaba esas amenazas y finalmente establecía una familia con su buen enamorado, el pintor Julio Zenteno. Con él y unos amigos Lolita emprendía varios proyectos, uno de los cuales era la creación de la compañía cinematográfica Acapulco Film.

Capitaneados por un ruso venido de Estados Unidos —una clara alusión a Serguei M. Eisenstein, quien estuvo en México cuando Sesto escribía la novela—, ese grupo de jóvenes hacía empeñosamente tres películas, una basada en una leyenda local, otra en el episodio histórico de la invasión norteamericana, y finalmente una más en una historia que mostraba “toda la realidad de las bajas pasiones y de las feroces miserias reinantes... el dinero, la frivolidad, el placer”. En medio de una nueva filmación, la Acapulco Film se disolvía al perder el mísero apoyo estatal del que gozaba, estrellándose contra la dura realidad de la competencia con el cine norteamericano, “con muchas ‘girls’ desnudas, y con títulos sugestivos y pecaminosos, y anunciadas



Díaz, Delgado y García. AGN

con todo bombo”, y contra la aún más dolorosa realidad de que “no había un peso en el país, y el público no iba a ver las películas por eso: porque no había un peso”. No es que la obra de Sesto retratara fielmente lo que ocurría en esos años en el cine mexicano —en particular, resulta muy desafortunada la alusión a Eisenstein—, pero es verdad que algunas de las compañías mexicanas de la primera mitad de los años treinta tenían un aire de familia con la Acapulco Film: eran impulsadas por gente tan inexperta como los personajes de la novela; el Estado prácticamente no las ayudaba; los inversionistas no arriesgaban sus capitales; la competencia con Hollywood era imposible... en consecuencia, muy pocas se dieron el lujo de producir más de dos o tres cintas.

Hubo que esperar un tiempo para que esta situación cambiara, pero a fin de cuentas la industria pudo establecerse gracias a la creciente profesionalización y capitalización del medio, así como a la filmación de obras atractivas para el vasto público hispanoamericano. Entonces ocurrieron dos cosas que acercaron a los escritores al mundo de la pantalla. Por un lado, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Mauricio Magdaleno y otros se involucraron cada vez más en el cine como guionistas, dialoguistas e incluso directores de películas, reconociendo de manera implícita que la industria cinematográfica ya era capaz de realizar, además de producciones dirigidas al gran público, otras destinadas a los espectadores de mayor cultura a los que tradicionalmente se dirigían los textos literarios. Y por otro lado comenzaron a filmarse obras de escritores vivos como —por mencionar sólo las películas producidas en los años treinta— *Santa y La Ilaga*, de Federico Gamboa; *El compadre Mendoza*, de Mauricio Magdaleno; *Vámonos con Pancho Villa* de Rafael F. Muñoz; *Los de abajo*, de Mariano Azuela, y *El indio* de Gregorio López y Fuentes, lo que creó, además de una caja de resonancia para esos textos, una estimable fuente de ingresos para sus autores. Esta usurpación por el cine de los territorios narrativos antes reservados a la literatura fue un fenómeno que hizo pensar a alguno, como Rodolfo Usigli, que la novela, el cuento y el relato acabarían por disolverse por completo en él ("La novela disuelta en el cine", *Número*, primavera de 1935).

Esto no sucedió y entre las obras narrativas que vinieron una parte tuvo, como hasta entonces, tema cinematográfico. Una de las novedades en este sentido fueron las cine-novelas, adaptaciones literarias de películas ilustradas con *stills*, que en los años cuarenta pusieron de moda en México algunas revistas y casas editoriales. Pero las generaciones de escritores activas a partir de la mitad del siglo hicieron obra mucho más interesante al traducir al papel, de muy diversas formas, las poderosas impresiones personales que les procuraba el séptimo arte. José Revueltas, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, José Agustín y muchos otros (y pocas otras) transitaron entonces gozosamente del cine a la literatura y de la literatura al cine en cuentos y novelas que muestran las inmensas posibilidades de relación entre las dos artes. *



Bibliografía

- Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*, dos vols., ICE, México, 1989.
- Duffey, J. Patrick, *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, UNAM, México, 1996.
- Estrada, Genaro, *Pero Gallin*, Cultura, México, 1926.
- Noriega Hope, Carlos, *El mundo de las sombras. El cine por dentro y por fuera*, Andrés Botas e hijo, México, 1921.
- , *El honor del ridículo*, prólogo de Salvador Novo, Talleres Gráficos de El Universal Ilustrado, México, 1924.
- Sesto, Julio, *La reina de Acapulco*, Botas, México, 1935.
- Sheridan, Guillermo (introducción, selección y notas), *Homenaje nacional a los contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología de narrativa*, INBA-SEP, 1982.
- Tablada, José Juan, *La Babilonia de Hierro. Crónicas neoyorquinas (1920-1936)*, UNAM / Universidad de Colima, México, s/f. (CD-ROM)
- , *México de día y de noche. Crónicas mexicanas (1928-1944)*, UNAM / Universidad de Colima, México, s/f. (CD-ROM)
- Torres Bodet, Jaime, *Estrella de día*, Espasa Calpe, Madrid, 1933.
- Varios, *18 novelas de El Universal Ilustrado (1922-1925)*, prólogo de Francisco Monterde, INBA, México, 1969.