

VILLAURRUTIA Y LA FORMACIÓN DE PÚBLICO EN SU CRÍTICA CINEMATOGRAFICA (1937-1943)

*Villaurrutia and Training Audiences in his Cinematographic Critique
(1937-1943)*

ROSANA CARMITA RICARDEZ FRÍAS
UNIVERSIDAD DE CHILE (Chile)
rosanaricardez@gmail.com

Resumen: este artículo es un análisis de la crítica cinematográfica mexicana (películas adaptadas de obras literarias) de Xavier Villaurrutia, publicada entre 1937 y 1943 en las revistas mexicanas *Hoy* y *Así*. A partir de una selección de sus escritos, propongo una sistematización de su crítica que permite leerla unida al resto de su actividad artística, de su biografía y como pilar fundamental en la formación de los espectadores en el período postrevolucionario.

Palabras clave: Villaurrutia, formación de público, crítica cinematográfica

Abstract: This paper is an analysis of the national cinematographic critique (films adapted from literary works) by Xavier Villaurrutia, published between 1937 and 1943 in the Mexican magazines *Hoy* and *Así*. From his manuscripts, I propose a close reading of this criticism that allows read it linked to the rest of his artistic activity, his biography, and also as a fundamental cornerstone in the formation of viewers in the postrevolutionary period.

Keywords: Villaurrutia, Training Audiences, Cinematographic Criticism

Introducción

Acusado de extranjerizante y elitista,¹ 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 y reflexiones encaminados a forjar 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 este artículo.

Se analiza 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 mexicanas *Hoy* y *Así* entre 1937 y 1943. Son críticas a adaptaciones cinematográficas de obras literarias en las que el autor vincula sus conocimientos literarios, poéticos y teatrales con el cinematográfico. A partir de estos elementos, es posible caracterizar aspectos técnicos y artísticos que Villaurrutia considera a la hora de ver y apreciar el cine.

La selección no implica que el cine extranjero quede fuera de toda consideración panorámica para comprender y analizar el concepto de crítica de este autor, porque Villaurrutia no se censura en las comparaciones entre cine nacional y extranjero; si habla de uno es casi seguro que lo haga a partir del otro. Esta selección corresponde a un criterio metodológico en el que es posible encontrar un hilo que conduce a lo que el autor concibe como cine nacional de calidad, alejado del popular y nacionalista, “ramplón y folclorista”, en sus palabras. A diferencia de su producción sobre artes plásticas y dramaturgia, de cine solo existen tres artículos suyos de corta extensión.² Por ello, si se desea comprender lo que el autor entiende como proyecto estético y cultural, su crítica cinematográfica debe ser tomada en cuenta y leída con detenimiento.

Por la pluralidad de intereses en torno al quehacer artístico, Villaurrutia puede ser concebido en tanto un crítico de su tiempo, con lo cual este artículo se aleja de aquellas lecturas que consideran su producción como extranjerizante. El hecho de que tome en cuenta la formación de público —en un país cuyo analfabetismo en 1930 es de un 61.5% y en 1940 de 53.1%, según el Instituto Nacional para la Evaluación de la Educación (INEE)— muestra una ética de su

¹ Véase Guillermo Sheridan, *Señales debidas* (FCE, 2012) y Rosa García Gutiérrez, “Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1998.

² “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*.

quehacer. 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 (Habermas, 1981), constituida por ciudadanos formados.

La hipótesis de trabajo es que de su crítica cinematográfica pueden extraerse elementos de análisis para valorar su crítica en tanto obra pedagógica, responsable de la formación de público, en consonancia con el resto de los Contemporáneos. En sus escritos, el autor toma en cuenta a su receptor, y es factible que esto responda a un objetivo mayor relacionado con la antes mencionada esfera pública y con el papel del crítico en la sociedad (Benjamin, 2007).

Su crítica es un híbrido de reseña, crónica y artículo de opinión de breve extensión, por lo que, además de la caracterización de criterios, el aporte del presente estudio es propiamente la relectura y el análisis de estos escritos que resultan iluminadores para completar el *tableau vivant* que es Villaurrutia. Dicho de otra forma, una justificación para animar un debate de él como crítico cinematográfico, considerando tal producción que ha pasado desapercibida o ha sido opacada ante su obra poética y ensayística. La misma que suele ser leída de manera fragmentaria, apartada de un proyecto escritural unitario y de su experiencia de hombre culto, instruido en las artes, de profunda sensibilidad, que no pretende abarcarlo todo, valiéndose de un lenguaje asequible al público, claro y preciso. Por lo tanto, este artículo puede sentar las bases para posteriores investigaciones sobre la forma en que la crítica cinematográfica de Villaurrutia se encuentra unida a las características estéticas de su obra general, así como al contexto artístico y social de la época, y de cómo esta cumpliría doble función: de autodescubrimiento (su formación como artista) y pedagógica (formación de público).

Villaurrutia, *tableau vivant*

Como partícipe de los Contemporáneos,³ Xavier Villaurrutia (1903-1950) 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 los integrantes del autodenominado “grupo sin grupo”, constituyendo una obra arquitectónica de gran complejidad. Contemporáneos funciona como una estructura espaciotemporal que posibilita la creación de un ambiente donde transcurre, vive y se desarrolla un proyecto artístico que, a su

³ 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, 2011: 21); *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (Paz, 2003: 13)]. Por su parte, José Joaquín Blanco, en *Nexos* del 1 de marzo de 1978, incluye a Francisco Monterde, pero no a Elías Nandino.

vez, es extensión de la vida de sus creadores mediante la realización de acciones colectivas como “piezas teatrales, organización de cine-clubs, la bohemia del café” (Keizman, 2016: 97).

En las siguientes páginas se despliega una propuesta de lectura de la crítica cinematográfica de Xavier Villaurrutia, únicamente como punto de partida para indagaciones posteriores acerca de un proyecto conjunto mayor donde vida y obra sean continuas. Así, aquí se analizan sus reseñas porque abarcan ya un binomio (crítica-cine), al que el escritor dedica, en revistas, al menos seis años de vida. Es notorio que su trabajo se nutre, en gran parte, de su conocimiento teatral y muestra cierta integración de saberes, pues uno de los objetivos del teatro es la (búsqueda de) unidad orgánica en la obra dramática.

El cine y su tecnología maravilla a Villaurrutia, pero además le parece la manifestación artística perfecta para ejercitar la crítica en los medios de comunicación escritos. Combina elementos literarios y periodísticos para hacer su análisis más plástico y atractivo a un lector promedio. Aunque algunos integrantes del gremio artístico, sobre todo los desvinculados de las vanguardias, no aceptan el cine como parte de las bellas artes, hay quienes como Villaurrutia y compañía lo consideran así y dedican esfuerzo para establecer parámetros de juicio, preocupándose del tipo de lenguaje que utilizarán para elaborarlo.

Es necesario tener presente que, tras la consolidación del cine en México entre 1896 y 1900, se producen cambios fundamentales en el periodismo y en el público. Por un lado, 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” (Reyes, 2013: 26-27). Precisamente, el incremento en el número de los salones de exhibición —hasta 22— y las reiteradas vistas en movimiento abaratan el costo y lo vuelven un espectáculo popular. El cinematógrafo comienza a despertar recelo en los altos círculos sociales que lo etiquetan de masivo y vulgar. Pronto es rechazado por intelectuales “científicos y literarios” que dejan de tomarlo en cuenta, “a excepción de Luis G. Urbina, Amado Nervo y José Juan Tablada” (Reyes, 2013: 54) y desaparece así de los sectores cultos.

La indiferencia y el rechazo de ciertos sectores al cine habilita el espacio para que los realmente interesados lo ocupen sin mayores conflictos. En Latinoamérica, donde la vanguardia prospera, el fenómeno se repite. Jorge Luis Borges, César Vallejo y Horacio Quiroga, por ejemplo, se ocupan del cine. En México, los Contemporáneos aprovechan la oportunidad y siguen el camino 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 señala en sus *Obras*, 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”

(Villaurrutia, 2004: XXVII); o “el tierno lector de obras de crítica convirtiéndose bien pronto, a su vez, en crítico” (Villaurrutia, 2004: 639). De hecho, el *leitmotiv* de los Contemporáneos es la crítica, apreciada ya desde el primer “grito de guerra”⁴ del grupo en 1928: la *Antología de la poesía mexicana moderna*. Se trata de una cuidadosa y selectiva lectura de la poesía mexicana, si bien firmada por Jorge Cuesta, con la venia del grupo a excepción de Pellicer. La obra tiene antecedente en una conferencia que Villaurrutia dicta en 1924 titulada *La poesía de los jóvenes de México* (compilada en *Obras*).

Villaurrutia, visionario, aprovecha el lenguaje en ciernes. Para 1937, cuando comienza a publicar en la revista *Hoy*, tanto él como el resto de los Contemporáneos tienen ya camino trazado en el ámbito de la crítica cinematográfica y sus acciones se encaminan a la formación de público. Se trata no sólo de cautivarlo para que acuda a los salones donde se exhiben las películas, sino de preparar un ambiente cuyo resultado sea el deleite consciente, digamos estético.

Los Contemporáneos señalan que no ejercen la crítica para anular el texto (cualquiera que éste sea: literatura, dramaturgia, film) y convertirlo en mero 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 esta convicción guarda, el grupo cree que la época no sólo lo justifica, sino que lo posibilita, pues las personas necesitan instrucción para el goce estético.

Se viven ya los años posteriores a la Revolución Mexicana y en ellos se puede localizar la conformación de una (primigenia) esfera pública, entendida como un espacio donde se juntan e interactúan lo público y lo privado, “en el que se puede construir algo así como opinión pública” (Habermas, 1981: 68), que en principio se encuentra abierta a cualquier ciudadano dispuesto a interactuar con otros en espacios públicos sobre conceptos públicos.

Las circunstancias históricas del siglo XVIII bajo las cuales Habermas acuña el término, difícilmente se cumplen en el México postrevolucionario. En primer lugar, porque los medios de comunicación responden a los intereses de sus dueños o del Estado. Ana María Serna Rodríguez (2014) estudia la época y apunta que, en el Estado mexicano paternalista de esos años, el periodismo se constituye como un espacio al servicio de determinados grupos de interés que no actúa como medio de intercambio de opiniones razonadas sobre la actividad del Estado.

En el artículo “Xavier Villaurrutia como crítico de la literatura mexicana”, se señala que para el escritor 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, y, asimismo, [es] *un servicio a los*

⁴ Véase José Joaquín Blanco, “Contemporáneos: juventud y obra crítica”, en *Nexos* (1 de marzo de 1978).

amantes de la literatura mexicana que carecen de apoyos y referencias para realizar sus estudios críticos. (Mora O., 2006: 166; las cursivas son mías)

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

El cine está en desarrollo y no existe aún vocabulario consensuado suficiente para nombrar y criticar cada elemento. A través del mismo medio, los cineastas desarrollan un lenguaje, pero poco a poco y de un modo paralelo se debe conformar otro sistema lingüístico y de comunicación capaz de dar cuenta de él. Es esto último lo que escritores como Villaurrutia hacen suyo y comunican a través de sus escritos.

La manera en que el autor ejerce la crítica cinematográfica describe y transparenta sus influencias —voluntarias o no— y referentes. Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Jaime Torres Bodet y Cube Bonifant⁵ lo preceden y se puede establecer una continuidad entre su trabajo y el de Villaurrutia. Al final son este último y Torres Bodet los que logran el acceso a otros públicos gracias a la gestión de Carlos Noriega Hope, quien publica parte del trabajo de los escritores en los medios que dirige (por ejemplo en *El Universal Ilustrado*), tanto antes como después de los años de *Hoy y Así*. De ahí que el estilo de Villaurrutia navegue 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. Sólo saben que están haciendo “algo nuevo” y fijan objetivos claros, uno de ellos, ser leídos. Villaurrutia intuye que la crítica forma parte importante en la vida intelectual del país.

La revisión y acaso revaloración de la crítica cinematográfica de Villaurrutia deja al descubierto la influencia de sus antecesores, pero también de otras disciplinas artísticas, sobre todo del teatro.

Las revistas *Hoy y Así*

Dado el contexto, Villaurrutia considera que la crítica a través de los medios escritos de circulación nacional es un camino viable, aunque acotado, para la formación de público. Vale la pena aproximarse a las dos revistas donde publica, pues algo de ellas puede revelar acerca de un objetivo al publicar en ellas y no en otras. *Hoy* es un semanario fundado por los primos Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo cuya pretensión inicial es dar voz a los distintos grupos políticos, cercano a un ecumenismo político, aunque termina por ser una revista conservadora “y de clara simpatía fascista” (Sierra García, 2013: 60). Aparece el 27 de febrero de 1937 en formato tabloide y aborda

⁵ Véase Manuel González Casanova, *El cine que vio Fósforo. —Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán—* (FCE, 2003); Jaime Torres Bodet, *La cinta de plata (Cónica cinematográfica)*, recopilación y estudio Luis Mario Schneider (UNAM, 1986); y Viviane Mahieux, *Una pequeña marquesa de Sade* (DGE Equilibrista/UNAM/Conaculta, 2009).

temas de política nacional e internacional, aunque cuenta también con secciones de ciencia, entrevistas, modas, cartelera, teatro, deportes y pasatiempos. Colaboran 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*. En “Configuración de la revista Hoy”, Antonio Sierra García la reconoce como la primera gran revista moderna del siglo XX en México. Se distingue por dar lugar prioritario a la imagen,⁶ 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.

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 inadmisible que comente la actualidad del país (Sierra García, 2013: 61). Esa 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 y no se debe menospreciar el impacto que supone, en términos culturales, participar de un proyecto de este tipo.

En cuanto a *Así*, la información disponible es que durante un tiempo es dirigida por Edmundo Valadés. En 1943, cuando Villaurrutia escribe, la revista está encabezada por “Ortega” (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 precisamente 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 se encuentra dirigida por Humberto Olguín Hermida, el gerente es Luciano Lara Flores y aparece publicada por Sociedad Cooperativa Así, S.C.L. En tanto, 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*. En ningún lugar se indica el tiraje.⁷

El teatro como influencia

⁶ Véase Guillermo Sheridan, *Señales debidas* (FCE, 2012).

⁷ Información 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.

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

Villaurrutia abraza esa pasión por la dramaturgia en 1928, con el teatro de Ulises, bajo el mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado y el acompañamiento de Novo y Owen; y después, en 1932, con el Teatro de Orientación, experimento teatral en que es secundado por Celestino Gorostiza. Al respecto, Alí Chumacero aclara que

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, 2004: XXIII; comillas del original)

Villaurrutia establece la actuación como parámetro para definir la calidad, primero en el teatro, luego en el cine; y, consecuentemente, su criterio tendrá presente el tipo de formación. Siendo parte una compañía de teatro es evidente el olfato para este aspecto. No es raro 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, 1970: 259) o “Rodolfo Landa, el joven actor que pasó del teatro experimental Orientación al cinematógrafo, actúa, cuando tiene oportunidad, discretamente” (Villaurrutia, 1970: 271).

Si bien con su trabajo artístico en general Villaurrutia apela a la formación del público (lector/espectador), en su crítica llama directamente a la profesionalización de actores, pero también de críticos, guionistas, directores y escenógrafos. En este sentido detecta la sobreactuación como uno de los principales problemas de la industria, que no atribuye a los actores sino a los directores, obsesionados con 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. (Villaurrutia, 1970: 285)

Desde el principio Villaurrutia establece vínculos entre teatro y cine que nutren, sobre todo, a este último. Curiosamente Manuel 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. Villaurrutia tiene claro que el cine es también un entretenimiento comercial y hace esfuerzos por apartarse de sus gustos personales y estéticos a fin de apreciar esta vertiente. Pero incluso de este tipo de cine pide calidad; le molesta que no se entregue un producto de consumo de mejor nivel: “[N]o 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?” (Villaurrutia, 1970: 298).

Detrás de sus comentarios se puede encontrar la noción de “organicidad” como idea de equilibrio de elementos. Y se imbrica en un principio estético que, desde su perspectiva, debe fundamentar cualquier producto artístico. Además, concibe un “ideal de dirección”, que consiste en lograr el *tempo* preciso. Y este *tempo* es una de las deficiencias de los directores del cine nacional, que no alcanzan a coordinar la “arquitectura” —organicidad del tiempo y del espacio— en el cine.

Caracterización

En pocas palabras, para Villaurrutia 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” (Villaurrutia, 1970: 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: contribuir tanto a la “nutrición” del público como a la mejora del cine.

En sentido estricto carece de método fijo para su crítica, que podría denominarse más “intuitiva”, pues no en pocas ocasiones confiesa que al explicar el “drama” de un autor, se ayudaba a descubrir y explicar el suyo. Alí Chumacero lo reconoce y señala que no se trata de un intelectual sistemático,

abordaba los temas llevado del impulso inmediato que lo conducía a rescatar algo de lo que él mismo era [...] 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”. (Villaurrutia, 2004: XXVII-XXVIII; comillas del original)

En su crítica, el autor echa mano de su bagaje cultural e incluye múltiples referencias literarias, dramáticas y cinematográficas. La falta de un lenguaje común para abordar los elementos técnicos del cine lo fuerza a establecer uno propio. No acuña un diccionario técnico, pero es perceptible un conjunto de temas y planteamientos estéticos, simples en apariencia, que ayudan a expresar con claridad sus apreciaciones sobre este nuevo y cambiante arte. Claramente su objetivo no es la erudición ni el alcance de un público especializado (que en el caso de México sería escaso), sino llegar a la gente común y darse a entender.

De ahí su abstencionismo, cuando puede, de la terminología técnica extranjera en ciernes.

En indispensable señalar, antes, que cada texto de Villaurrutia es breve, preciso, sencillo y de lenguaje asequible, 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: reseña, la crónica y el artículo de opinión. Pensarlo desde la crónica ayuda a entender tales escritos como lugares de encuentros de varios discursos, esto es, a decir de Susana Rotker (2005), desde 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).

A partir de la lectura de su crítica es posible extraer los criterios con que enjuicia cada filme:

- a) Unidad de fondo y forma o unidad teatral. 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. También podría denominarse “organicidad” y se refiere al nivel de representación escénica. Sin duda, extrae el criterio de su experiencia en teatro, arte donde precisamente se encontrarían los valores esenciales de la representación. Del filme *Resurrección*, por ejemplo, destaca la precisa adaptación, atribuida a que Eduardo Ugarte y Rodolfo Usigli provienen del teatro, de donde disponen de conocimientos sobre composición y unidad teatral. Acerca de *Los de Abajo*, señala

Chano Urueta hizo alarde, en las primeras 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)

- b) Adaptación: calidad de la adaptación del argumento y del guion de la obra literaria, misma que se logra a través de la armonía de los elementos implicados. En *Café Concordia* señala, por ejemplo, la falta de unidad del filme, que lo convierte en “un mosaico en el que las piezas no ensamblan como debieran” (Villaurrutia, 1970: 280). Lo califica de mediocre “y su mediocridad se hace más franca y patente porque los aciertos aislados lo hacen más enfático” (280). 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. (Villaurrutia, 1970: 263)

En cambio, de *Resurrección* dice:

[...] adaptación bien cortada y bien hecha. Firman la adaptación los señores Ugarte 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)

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 la falta de 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).

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. Hay otros filmes que tampoco 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 sean distribuidos armónicamente. De *En tiempos de don Porfirio* critica la saturación de elementos, que provoca la sobreactuación de los autores (285).

c) Profesionalización: nivel de rigor de quienes intervienen en la producción: director, guionista o adaptador, actores y, en último plano, la crítica. Villaurrutia no duda en expresar: “¿Hasta cuándo los productores de filmes nacionales comprenderán la necesidad de encargar los diálogos a personas con experiencia?” (Villaurrutia, 1970: 260). 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. 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)

- d) Nivel de sentimentalismo: expresa la “sensiblería” o la risa fácil que muchos directores buscan, lejos de una verdadera emoción estética. Sin reparos señala que el defecto de un filme puede ser no la pobreza de sus medios, “sino la amplificación de ellos [...] su exceso” (Villaurrutia 1970: 285). Rechaza el folclor y lo pintoresco, y en la crítica de *Caminos de ayer* discute precisamente sobre estos dos elementos en que futuros historiadores del cine clasificarían el cine mexicano de los años treinta. Como el lector puede anticipar, pululan las películas basadas en lo sentimental, cuyo representante es precisamente esta película citada, sobre la que escribe

dirigido para remover, pulsar y hacer vibrar las cuerdas sentimentales del público. Los medios no son siempre los legítimos que crean la *emoción estética* [...] La intención del film no es otra que hacer llorar a los espectadores [que] no es ni lejanamente una *intención estética*. (264; las cursivas son mías)

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)

- e) Aspectos técnicos de la producción: consideraciones puntuales relacionadas con la calidad fotográfica o la falta de recursos para lograrla, así como con el ritmo (falta de *tempo*) y la dirección escénica. Menciones como esta son directas: “los resultados no se harán esperar si los equipos de sonido son mejores” (Villaurrutia, 1970: 282). 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). Sin duda confía en los recursos técnicos, aunque con la conciencia de que son herramientas pues las personas hacen el trabajo orgánico.

Conclusión: la 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 a la otra?” (Rivera Garza, 2015: 15). Aunque Cristina Rivera Garza habla de Juan Rulfo, sus palabras parecen pertinentes para Villaurrutia. Es casi imposible, además de empobrecedor, leer la obra de algunos autores separada de un proyecto estético y de sus actividades cotidianas, en lo individual y en lo colectivo, pues al final son órganos trabajando para un solo cuerpo que, además, convive e interactúa con otros.

La lectura más profunda de los textos cinematográficos de Villaurrutia revela que tienden lazos que invitan a considerarlos junto a otras partes de su obra, y a su vez a estudiar a Villaurrutia en consonancia con actividades de los Contemporáneos y de éstos con otros escritores latinoamericanos, europeos o asiáticos, muchos de los cuales están maravillados con las posibilidades del cine. Como se sabe, no pocos dejan su testimonio por escrito.

Si dichos textos cinematográficos tienden tales lazos es por su profundidad, una profundidad que 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.

Un tono lúdico, legible y directo caracteriza su escritura y le permite establecer diálogos con casi cualquier interlocutor/lector. Villaurrutia llega a plantear analogías y diferencias entre teatro, cine y deporte a fin de contribuir 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 sus 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*. 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. (Villaurrutia, 2004: 720; las cursivas son mías)

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 extensos artículos cuyo tema central es el cine y donde retoma la comparación con el teatro. El autor muestra la constancia y profundidad de sus temas. Con probabilidad, la mayor enseñanza la adquiere 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” [Villaurrutia, 2004: 973]), del que depende la unidad artística cinematográfica. La perspectiva constituye la gran diferencia entre el teatro y el cine, pues en este último, el público se acerca y

aleja del actor u objeto a través de la cámara; para alcanzar la unidad el proceso de integración, teatro y cine se sirven de recursos distintos.

Desde esa perspectiva, su crítica cinematográfica puede verse como el taller que lo ayuda a alcanzar más profundas reflexiones sobre el conjunto de las artes representativas. Al margen de esto, es casi imposible cuantificar los alcances de los múltiples esfuerzos de los Contemporáneos por contribuir a la superación de la industria cinematográfica nacional, sea desde la crítica o desde una participación más directa, como la realización de guiones.

Lo cierto es que 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 una cita en extenso de 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. (Villaurrutia, 2004: 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 las películas que ve y la vida artística (política) que lleva.

Ahora bien, en opinión de Miguel Capistrán “a la luz de una moderna concepción del arte cinematográfico, [hoy] la crítica de Villaurrutia no aguanta un examen riguroso” (Villaurrutia, 1970: 25). No obstante, su aporte es valioso por su visión universalista, tal como el resto de su obra. A diferencia de Novo (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 en ciernes de los teóricos del cine, que consecuentemente posibilitaría un análisis más técnico. Pero este hecho es irrelevante cuando la crítica cinematográfica es analizada 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.

Capistrán también señala que, pese a sus argumentos técnica y dramáticamente mejores, cuando Novo y Gorostiza hacen cine incurren en los errores criticados. Aunque inmediatamente después reconoce la participación

de Gorostiza y Villaurrutia “en la que hasta ahora sigue siendo la mejor película realizada en México, *Vámonos con Pancho Villa*” (Villaurrutia, 1970: 28). Empero, los errores se deben más a la “imposición de los intereses de los productores que por convicción” (Villaurrutia, 1970: 27). Entonces el problema no es solo la falta de buenos guionistas u óptimas condiciones de dirección, sino de los intereses de la industria, tanto nacional como extranjera.

Villaurrutia observa lo que sucede con la industria en ciernes e intuye que no es únicamente problema del cine nacional. De hecho, considera que la falta de una buena cartelera internacional ofrecería oportunidad para la de casa, que es claramente desaprovechada. Ese es el argumento de la crítica de *Los bandidos de Río Frio*, donde un producto de calidad sería factible si se valiera de adaptadores hábiles, pericia en la dirección y actuaciones decorosas.

Desde su crítica cinematográfica, Villaurrutia continúa una labor de formación de público, no muy estructurada pero sí coincidente con otros críticos respecto de la función del arte. Con ello contribuye con una función pedagógica al habituar al público poco a poco al lenguaje cinematográfico básico, instruyéndolo de manera paulatina, acorde con los valores que tanto él como el resto de los Contemporáneos alimentan. Tales valores no son solamente los europeizantes de los que habla Octavio Paz, sino los nacionalistas o, en todo caso, aquellos valores muy cercanos a la exaltación de los *yankees*.

Los Contemporáneos permanecen unidos en lo público sin que ello desdibuje sus obras o proyectos en lo individual. Y esta unidad pública es una especie de pertenencia que Sara Ahmed 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)” (Gregg y Seigworth, 2010: 29). Su actividad 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 proponen, pero también llevan a cabo, siguen y viven una práctica cultural congruente con lo expresado en su crítica; transitan de la crítica escrita a una práctica cotidiana apreciada en los cine-clubes, proyectos teatrales o charlas (algunas públicas) que entablan. Esto no puede ser motivado más que por una fuerza que actúa allende los sujetos. Se habla de una comunidad real, un grupo, en donde lo emocional y lo afectivo no puede ser borrado. La suya es una práctica contra la corriente que dista de incorporarse al arte de su época, al menos al practicado en México.

Al hablar de los Contemporáneos como grupo no se desea 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 con certeza proviene de la emoción.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (2007), *Obra completa. Libro VI. Fragmentos de contenido misceláneo. Escritos autobiográficos*. Madrid, Abada Editores.
- BLANCO, José Joaquín (1978), “Contemporáneos: juventud y obra crítica” en *Nexos*, 1 de marzo de 1978, consultado en <<http://www.nexos.com.mx/?p=3072>> (20/06/2018).
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa (1998), “Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 27, pp. 275-296.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel (2003), *El cine que vio Fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- GREGG, Melissa; GREGORY J. Seigworth (eds.) (2010), *The Affect Theory Reader*. Durham, N.C., Duke University Press.
- HABERMAS, Jürgen (1981), *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Instituto Nacional para la Evaluación de la Educación (INEE), consultado en <http://www.inee.edu.mx/bie/mapa_indica/2010/PanoramaEducativoDeMexico/CS/CS03/2010_CS03__c-vinculo.pdf> (20/06/2018).
- KEIZMAN, Betina y Constanza Vergara (eds.) (2016), *Profundidad de campo. Deslencuentros cine-literatura en Latinoamérica*. Santiago de Chile, Ediciones Metales pesados.
- MORA O., Alejandro de la (2006), “Xavier Villaurrutia como crítico de la literatura mexicana”, *Fuentes humanísticas*, año XX, n.º 37, Ciudad de México, Universidad Metropolitana – Unidad Azcapotzalco, pp.161-175.
- PAZ, Octavio (2003), *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- QUIRARTE, Vicente (2011), *Ojos para mirar lo no mirado: Los Contemporáneos*. Madrid, Pre-textos.
- REYES, Aurelio de los (1983), “Los Contemporáneos y el cine” *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, n.º 52, consultado en <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1184/1171>> (20/06/2018).
- ____ (2013), *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- RIVERA GARZA, Cristina (2017), *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. México, D.F., Literatura Random House.
- ROTKER, Susana (2005), *La invención de la crónica*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica-Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- SERNA RODRÍGUEZ, Ana María (2014), “Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940)”, *Secuencia* [online], n.88, pp.109-149.
- SHERIDAN, Guillermo (2002), “Refugachos: Escenas del exilio español en

- México”, *Letras Libres* 30 de junio, Consultado en <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/refugachos-escenas-del-exilio-espanol-en-mexico-0>> (20/06/2018).
- _____ (2012), *Señales debidas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, edición electrónica.
- SIERRA GARCÍA, Antonio (2013), “Configuración de la revista Hoy”, *Interpretextos*. Ciudad de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM, pp. 53-71.
- VILLAUROTIA, Xavier (2004), *Obras. Prólogo de Ali Chumacero*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1970), *Crítica cinematográfica*. México, D.F., Dirección General de Difusión Cultural UNAM.