

LOS CONTEMPORÁNEOS Y EL CINE

AURELIO DE LOS REYES

Para comprender la actitud del grupo de poetas conocidos con el nombre de contemporáneos frente al cine, considero necesario describir primero, someramente, la de otros grupos de intelectuales que les precedieron: los modernistas, los ateneístas y la generación de 1915, quienes dominaron la vida cultural de México de 1896, año de la llegada del cine, a 1924 ó 25, en que se manifiesta el predominio de aquéllos. De tales grupos se puede decir que, en términos generales, menospreciaron y subestimaron las posibilidades expresivas del cine y su estética, al menos mientras estuvieron en posición de influir sobre la sociedad. Lo vieron como un arrivista que tomó prestados elementos de la literatura y del teatro; lo consideraron un hijo bastardo o mal hecho de la literatura.

El optimismo que despertaron las primeras funciones en Luis G. Urbina, José Juan Tablada, Enrique Chávarri y Amado Nervo, entre otros, fue efímero. Tan fugaz como un suspiro o como aquellas primeras películas que captaban el movimiento de las personas y los objetos, que duraban apenas dos o tres minutos. El cine defraudó casi de inmediato las esperanzas puestas en él como un hijo predilecto de la ciencia y del progreso, que incluso podía captar la historia. De un aparato útil para el estudio de la locomoción animal pasó a ser un aparato de vulgarización científica. El fonógrafo lo acompañó en su estrepitosa caída.

Luis G. Urbina escribió después de presenciar las primeras películas:

A poco se apagan los cocuyos eléctricos que retorcidos fulguraban dentro de sus volutas de vidrio y en el cuadro de albura uniforme y limpia, como una página en blanco, se presenta de improviso una lámina, un fotgrabado, una ilustración de revista, en grande, de tamaño natural, y cuyas dos figuras adquieren, desde luego, un relieve y una vivacidad que no posee el kinetoscopio.¹ [Las películas muestran] los gestos y la mímica con tanta exactitud que el sentimiento de la realidad se apodera del espectador y lo domina por

¹ Aparato similar al cinematógrafo pero que podía ser observado por una sola persona en lugar de una muchedumbre.

entero. Se encuentra uno frente por frente de un fragmento de vida clara y sincera, sin pose, sin fingimiento, sin artificios...²

Para José Juan Tablada fue una sorpresa la “vida intensa, sorprendente y prodigiosa” que se desprendía de las películas; lo intrigaba el resultado mágico e inexplicable de un aparato producto de la ciencia. Captó la posibilidad del cine de evocar el pasado con fidelidad auxiliado por el fonógrafo, quien acompañaría con las voces las imágenes reales de los que fueron.³

Enrique Chávarri afirmó que el cine, al captar el movimiento captaba “la vida, porque la vida no es más que el movimiento”.⁴ Amado Nervo, al igual que José Juan Tablada, predijo las posibilidades del cine para evocar el pasado y revivir a los próceres, a “los intelectuales en el proscenio, en la redacción, en la tribuna y en el Ateneo; a nuestras mujeres resplandecientes bajo las copiosas cabelleras de oro...”⁵

El cine satisfizo, pues, por la impresión de “verdad” que comunicaban las escenas de objetos en movimiento: una locomotora con su cauda de trenes se acerca a la estación, se detiene en el andén y los espectadores presencian el vaivén de los pasajeros; unos coraceros al galope se acercan velozmente hasta inundar la pantalla; el desgranamiento

² Luis G. Urbina, “Crónica dominical”, *El Universal*, domingo 23 de agosto de 1896, p. 1. He aquí otro fragmento: “Habéis notado, señoritas, en alguna ocasión, cuando os quedábais mirando fijamente el retrato del amado ausente, cómo poco a poco él movía los párpados primero y en seguida alzaba la cabeza y os veía intensamente, y abría los labios para deciros una ternura, y apartaba los brazos y los abría en cruz para abrazaros, y salía por fin del gabinete de la fotografía y se acercaba, crecía, salía del marco y ya cerca de vos, con las manos en el corazón, os hablaba de amor y os pedía un beso? Pues así es el cinematógrafo.”

³ José Juan Tablada, “Crónica”, *id.*, diciembre 12 de 1896 p. 1. He aquí un fragmento: “Y cómo no pensar en los consuelos que esa ilusión puede derramar sobre los numerosos dolores que causa la pérdida del ser amado, vuelto al mundo por ese aparato, resucitado, arrancado a la muerte y al olvido y viviendo con la elocuente y enérgica vida del movimiento y de la expresión. Ensueño realizable para un prócer que en vez de tener un álbum fotográfico donde las imágenes palidecen como los cadáveres en los ataúdes, tendría un cinematógrafo, y a sus horas cuando quisiera viajar por el pasado y sumergirse en la profunda vida del recuerdo contemplaría el andar pausado de la madre desaparecida, los gentiles movimientos de la novia muerta, y mientras un fonógrafo derramaría en su oído el bendito sonido de las frases maternas y el ritmo apasionado de los juramentos de amor.”

⁴ Enrique Chávarri, “Juvenal”, “Crónica”, *El Monitor Republicano*, domingo 6 de septiembre de 1896, p. 1.

⁵ Amado Nervo, “La semana”, *El Mundo*, domingo 20 de marzo de 1898, p. 1.

del agua con los chapuzones de los bañistas, etcétera; pero a medida que ensayó su propia narrativa con recursos prestados de la literatura y el teatro —películas de Méliès, Zecca, Porter, etcétera, exhibidas en México— produjo el enojo de los literatos, quienes lo tomaron como un ladrón y como un intruso en el parnaso de las artes. Para 1907 su prestigio yacía en el suelo y Luis G. Urbina se expresó con amargura:

Yo convengo en que el *Cinematógrafo* entretenga la curiosidad de las muchedumbres en la azotea de la casa provisional de El Buen Tono en la Avenida Juárez; la masa popular, inculta e infantil experimenta frente a la pantalla, llena de fotografías en movimiento, el encanto del niño a quien le cuenta la abuelita una historia de hadas; pero no puedo concebir cómo, noche por noche un grupo de personas que tienen la obligación de ser civilizadas, se embobe en el *Salón Rojo*, o el *Pathé*, o el *Montecarlo*, con la incesante reproducción de vistas en las cuales las aberraciones, los anacronismos, las inverosimilitudes, están hechas *ad hoc* para un público de ínfima calidad mental, desconocedor de las más elementales nociones educativas. Este espectáculo que eleva a las clases inferiores, envilece y degenera a las superiores si a él sólo se entregan y consagran.

El ejemplo que dan nuestros ricos en el *Cinematógrafo* es desmoralizador y disgustante, no sólo por el bajo nivel que acusa en el sentido general estético, sino por el contraste que presenta con los esfuerzos nobles de la burguesía por implantar y arraigar aquí el arte verdadero y alto que eleva el espíritu y hace florecer en el corazón el amor al ideal.⁶

En contraste con 1896, la actitud de Urbina es negativa; critica pero no propone otra alternativa, tampoco menciona cómo debe ser el arte que eleve el espíritu y haga “florecer en el corazón el amor al ideal”. Niega al cine capacidad expresiva y estética; lo ve como un agente maligno que corrompe el gusto artístico de las minorías selectas; es un espectáculo digno de las “masas incultas e infantiles”. Pero el ser arte o no al cine le tenía sin cuidado; se conformaba con divertir a la sociedad. El problema era de sus creadores y de los críticos; los primeros le otorgaron categoría artística de inmediato,⁷ los segundos tardarían por lo menos dos décadas en ponerse de acuerdo.⁸

⁶ Luis G. Urbina, “Curioso”, “Los ricos y el cinematógrafo”, *El Imparcial*, martes 22 de octubre de 1907, p. 2.

⁷ Véase Georges Sadoul, *Georges Méliès*, París Seghers, 1961 y *Lumière*, París Seghers, 1957.

⁸ Véase Güido Aristarco, *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1968.

Por otra parte, hablar genéricamente del cine y no particularizar qué tipo de películas degradaban “al espíritu de los ricos” nos muestra la incapacidad de Urbina y de la crítica en general (es una actitud generalizada) para enfrentar al cine, porque filmes de Méliès, Porter, Zecca, Griffith y de otros primitivos hoy muy apreciados, eran de exhibición común y corriente en México aquellos años.

Aquí otro dato interesante: la necesidad de asimilar al nuevo medio de expresión, conocer y precisar sus peculiaridades, problemas que tocará resolver, parcialmente y con la ayuda de la influencia europea y de Einsenstein, a los contemporáneos.

Los ateneístas no cambiaron su actitud durante los años restantes del porfirismo, ni siquiera por su oposición característica a los modernistas. Antonio Caso, José Vasconcelos, Carlos González Peña, Julio Torri, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, estaban empeñados en combatir, mediante la implantación de una filosofía humanística, la orientación positivista y científicista que el régimen había dado a la educación y a la cultura. El cine, al parecer, no entró en sus proyectos, o al menos desconozco escritos sobre el tema anteriores a 1910. Carlos González Peña en un artículo publicado en 1912 lo ve como un instrumento de conquista del mal gusto, se queja de su popularidad, es pesimista y cree que llegará un día en que los teatros cerrarán por la ausencia del público, cuyo “gusto estragado” prefiere al cine.⁹

Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán le reconocieron virtudes hasta 1915 en que, quizá por necesidad, ejercieron la crítica cinematográfica, pues estaban desterrados en Madrid.¹⁰ Después, no volvieron sobre el asunto y los comentarios posteriores de Reyes son irónicos y mordaces.

Es verdad que en *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo* Martín Luis Guzmán se apoya ocasionalmente en recursos estéticos del expresionismo alemán y en dos conceptos del cine, pero ambas obras fueron escritas en 1928 y 1929, respectivamente, en España, cuando las vanguardias europeas habían descubierto, valorado y experimentado con el cine.

De la lectura de *El águila y la serpiente* se deduce un concepto que oscila entre lo que era una “vista” y una película argumental. En las

⁹ Carlos González Peña, “La conquista del cine”, *El Mundo Ilustrado*, domingo 10 de marzo de 1912, contraportada.

¹⁰ Véase la antología de críticas de Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y Federico de Onís, *Frente a la pantalla*, México, UNAM, 1964.

vistas, la cámara observaba a los objetos en movimiento, al transcurrir de la vida, de la misma manera que Martín Luis Guzmán observa a los pasajeros de un barco en el siguiente pasaje:

Yo di dos o tres pasos y fui a tenderme sobre mi silla en un rincón y umbroso. La penumbra que me rodeaba era tan suave que invitaba a asistir, como en un cinematógrafo, al desfile de los pasajeros que insistían en el ejercicio peripatético. Las figuras iban sucediéndose a contrapunto de la cadencia de los golpes de mar en proa. Pasaba ágil y rápido como nadie, el yanqui de la litera alta de mi camarote; pasaba lenta, al paso de su hijito de tres años, la guapa española esposa del cónsul de México en Yucatán; pasaba la francesísima pareja de perfumistas de Puebla, inagotable de su descaro erótico —ella vieja, fea y ridícula; él joven, ridículo y tonto—; pasaban grupos de yucatecos, peculiares en su andar, en su hablar y en su vestir y hasta en este aplomo de viajeros experimentados que demuestran, pese a la geografía, que Yucatán no es península sino isla.¹¹

Las películas mexicanas se caracterizaron durante la Revolución por desarrollar una narrativa con las imágenes del movimiento armado, al unir diversos episodios atados débilmente por el montaje, igual que Martín Luis Guzmán unió con una línea argumental autobiográfica varios episodios de la Revolución.

El cine argumental está presente en la intriga amorosa que inicia la novela, y en la estética, en la descripción de las sombras que proyectan los personajes, que parecen inspiradas en las películas del expresionismo alemán, donde la sombra sustituye al personaje y es un elemento capital de su estética,

a favor de una de las muchas recomendaciones interlocutorias, en cierto momento logré escaparme hacia el patio de la casa. Visto éste de cerca, me pareció más triste que antes, cuando lo había columbrado desde el cubo del zaguán. Los circundaba, casi a ras de tierra, un corredorcillo cubierto por cuatro salientes del techo que venían a apoyarse en postes desnudos, largos, endebles. A uno de estos postes estaba atada, a una altura de la trabe, una bombilla eléctrica opaca y negruzca, la cual abría hacia un lado el abanico de su luz melancólica, y por el otro dejaba caer, entre los extremos del sector luminoso, un cono de tinieblas. En el espacio iluminado todo era desnudez; en el oscuro, se acumulaban las sombras hasta refluir en

¹¹ Martín Luis Guzmán *El águila y la serpiente* (1929), en la antología de Antonio Castro Leal *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1962, 2 vols., vol. I, p. 218.

negro amontonamiento, hacia los rincones... Recorrí los tramos del corredor alumbrados por el abanico de luz. Luego alargué mis pasos hasta la parte oculta en la penumbra, y entonces descubrí que no estaba yo solo en el patio. La sombra de un hombre, apoyada en la sombra de un poste, se mantenía inmóvil. La curiosidad me empujó a aproximarme más; la sombra no se movió. Entonces volví a pasar, esta vez más cerca y mirando todavía, aunque aún de reojo, más intensamente, la sombra era la de un hombre gallardo. Un rayo de luz, al darle en la orilla del ala del sombrero, mordía en su silueta un punto gris. Tenía doblado sobre el corazón uno de los brazos, apoyada en el puño la barbilla y el antebrazo derecho cruzado encima del otro. Por la postura de la cabeza comprendí que el hombre estaba absorto en la contemplación de los astros: la luz estelar le caía sobre la cara y se le iluminaba con tenue fulgor...¹²

Era la sombra del general Felipe Ángeles.

... La luz de la puerta nos estaba dando de soslayo. Quise ver quién me tenía cogido y levanté la vista. Mi apresador era un soldado andrajoso. El sombrero, de palma, le caía hasta media nariz, al grado de que el ala, ancha y colgante, venía a tocar el cuello de una botella que tenía empuñada con la otra mano y apoyada, por el fondo, en el ángulo que las dos cananas le hacían sobre la camisa mugrienta. Muchos sombreros como el suyo iluminaban en aquel momento el paralelogramo de luz vaciado en la calle por la puerta a medio abrir, y a un lado y a otro del espacio luminoso —en la penumbra, primero, luego en los confines de las tinieblas— se perfilaban sobre una masa informe más y más sombreros del mismo tipo. Imposible calcular su número: igual podían ser doscientos que cuatrocientos o un millar; pero mientras lo consideraba yo vi también, por encima de aquella muchedumbre, que bajo la horca luminosa de la puerta salían a la calle figuras de hombres, entre ellas una silueta alta e inconfundible: era Carrasco... La puerta se cerró.¹³

El título de su otra obra es elocuente, *La sombra del caudillo*.

La llamada generación de 1915, dentro de lo negativo, representa otra actitud. Los 7 sabios o caudillos culturales, como los llama Enrique Krauze,¹⁴ que estuvieron en el escenario político cultural a partir del general Obregón en diciembre de 1920 se caracterizó por ignorar al cine. Los modernistas se ocuparon ocasionalmente de él, pero la ge-

¹² *Id.*, p. 234.

¹³ *Id.*, p. 259.

¹⁴ Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI, 1976.

neración de 1915 lo soslayó por completo. Desconozco el porqué de su actitud, pues es claro que la de los modernistas obedeció al fraude que significó cuando dejó de retratar la realidad y al convertirse en un espectáculo masivo; la de los ateneístas por su preocupación por el humanismo clásico. Lo que puedo decir de la generación del 15 es especulación deductiva.

Tal vez influyeron en su ánimo dos factores: su propia experiencia y José Vasconcelos. Todos ellos, Antonio Castro Leal, Alberto Vázquez del Mercado, Vicente Lombardo Toledano, Teófilo Olea y Leyva, Alfonso Caso, Manuel Gómez Morín y Jesús Moreno Baca, pasaron los años difíciles de la Revolución, 1914, 1915, 1916, en la ciudad de México cuando el cine fue una droga que amortiguó las preocupaciones y angustias de los capitalinos; quizá testificaron la enajenación de que hacía víctima a la sociedad, similar a la de la religión, y decidieron, si no combatirlo como los modernistas y ateneístas, al menos ignorarlo.

En aquellos años los capitalinos sufrieron carencia de luz, pan, agua, carbón, alimentos básicos, de higiene, etcétera; hubo cientos de muertos por inanición en 1915;¹⁵ en cambio no les faltaron las iglesias y los cines, que se veían colmados a pesar de las dificultades y del racionamiento de luz eléctrica, del que naturalmente fueron excluidos los salones de cine y los teatros. Los capitalinos no faltaban al cine por nada de este mundo, así fueran a ver películas de hacía diez o más años mutiladas y rayadas —pues el suministro de películas nuevas era interrumpido con frecuencia por la ruptura de las vías de comunicación a causa de las luchas entre las facciones— o así se combatiera en la propia ciudad de México; el cine era un alimento espiritual tan necesario como la religión. Quizá por esa experiencia negativa la generación de 1915 lo olvidó cuando estuvo en el poder.

Absorbidos por sus actividades, quizá no estaban tan informados de las especulaciones cinematográficas de las vanguardias europeas, lo contrario a los contemporáneos, para ocuparse del cine como instru-

¹⁵ Villaurrutia en *Dama de corazones* nos ofrece una imagen elocuente de la ciudad de México durante estos años: "Me asustan las calles desiertas. El calor produce un zumbido que acrecienta el silencio y lo hace profundo y solemne. Como si estuviera en vísperas de un asalto revolucionario y las gentes hubieran emigrado, la ciudad parece deshabitada. Al llegar a la esquina de cada calle, espero inútilmente encontrar un automóvil, un tranvía, un amigo, un desconocido. El ruido de mis pasos me sale al encuentro rechazado por los muros", en *Obras* (1953), México, F.C.E., 1974, p. 816.

mento de aculturación masiva. Hasta 1933, cuando el cine sonoro mexicano captaba a las masas analfabetas, Vicente Lombardo Toledano escribió el argumento, no filmado, *Ha caído una estrella*, que sigue al realismo socialista.

El otro factor que al parecer influyó sobre la generación del 15 es José Vasconcelos, su "guía moral",¹⁶ quien consideraba al cine como un producto típicamente norteamericano y por lo tanto, mientras fue ministro de educación, fomentó la pintura muralista, cuyas raíces fincó en la época prehispánica, "alma de la mexicanidad".

Pero tal indiferencia hizo que, mientras tanto, la producción norteamericana se adueñara del país, pues las puertas le fueron abiertas de par en par, y el cine, como agente educativo y cultural era más poderoso que el muralismo, pues difundía masivamente costumbres e introducía cambios en la mentalidad de la sociedad, de tal manera que la acción pedagógica de la escuela de pintura mexicana fue neutralizada de inmediato. Los responsables del gobierno de la década de los veinte, y por lo menos hasta 1933 ignoraron, o mejor dicho, utilizaron excepcionalmente las posibilidades educativas del cine.

Vicente Lombardo Toledano fue consciente del problema tardíamente, hasta 1931; quizá influido por Eisenstein escribió:

No estoy en contra del cinematógrafo, ni del radio, ni de la prensa como instrumentos en sí; sería absurdo. Estoy en contra del uso que de ellos hace el régimen social, que todos debemos ayudar a que desaparezca.

Empleémoslos en obra de verdadera cultura. De la misma manera que para los artículos que llamamos de consumo necesario existen las tarifas diferenciales de las aduanas, ¿por qué no establecerlas para los efectos de consumo espiritual? El estado no cumple su tarea educativa con abrir escuelas; su obra civilizadora debe abarcar todos los aspectos de la vida social. Levantemos el arancel para todo aquello que contribuya a imbecilizarnos y fomentemos la venida de lo que puede contribuir a la educación de las masas.

Las cintas de cine valiosas, jamás se exhiben en México. Decláremoslas libres de derechos y multipliquemos el impuesto de las otras...¹⁷

¹⁶ Véase Krauze, *op. cit.*, cap. x, "La sombra de Vasconcelos", p. 257.

¹⁷ *Id.*, p. 305.

Los contemporáneos

Como es sabido, los escritores conocidos con dicho nombre se conocieron a través de la colaboración en varias revistas, *San-Ev-Ank* (1918), *Revista nueva* (1919), *Antena* (1924), *Ulises* (1927-1928) y *Contemporáneos* (1929-1931), de donde toman el nombre. Según Merlin H. Forster, integraban el grupo un núcleo central estrechamente vinculado a la edición de la revista y seguidor de Vasconcelos, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet; y dos subgrupos, el primero formado por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Carlos Pellicer; el segundo por Jorge Cuesta y Gilberto Owen, incorporados por un camino diverso al de compartir experiencias literarias y de trabajo anteriores a la publicación de la revista.¹⁸

El simpatizar con Vasconcelos y el haber vivido la mayoría de ellos en la ciudad de México los años difíciles, no significó que continuaran con el desprecio tradicional hacia el cine.

Los escritos en los que se refieren a él pueden dividirse en dos tipos: de la época silente y de la sonora, división que puede también titularse antes y después de Eisenstein, pues ambos factores, la sonoridad y el director soviético, influirán poderosamente en los poetas.

Antes de 1930 Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Enrique González Rojo trataron de incorporar elementos de la narrativa cinematográfica a algunas de sus prosas; Jaime Torres Bodet ejerció la crítica de cine en *Revista de Revistas* con el seudónimo de "Celuloide" y Salvador Novo habló con simpatía en *Return Ticket*,¹⁹ Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza, por su parte, actuaron movidos por la visita de Eisenstein a México en 1931.

A reserva de proseguir la búsqueda de textos, comentaré *Dama de corazones* (1925-1926) de Xavier Villaurrutia, *La llama fría* (1925) y *Novela como nube* (marzo-abril de 1926) de Gilberto Owen y *El día más feliz de Charlot* (1928) de Enrique González Rojo. Conscientemente, los autores experimentaron recursos cinematográficos como elemen-

¹⁸ Merlin H. Forster, *Los contemporáneos. 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, Ediciones Andrea, 1964.

¹⁹ Villaurrutia informó al escritor cubano Jorge Mañach, que su *Dama de corazones*, *Return ticket* de Salvador Novo y *Margarita de Niebla* de Torres Bodet son ejercicios similares. De los dos últimos nos ocuparemos en un futuro próximo. "Variedad", en *op. cit.*, p. 609.

tos de apoyo en su prosa poética: imágenes, la estructura, metáforas, como la de hacer que el narrador asuma la función de una cámara cinematográfica que registra los acontecimientos, o al equiparlo o describirlo como un espectador que observa sus propios actos en el espejo de la pantalla cinematográfica; o al hacer de él un proyector que con sus palabras emite imágenes y las proyecta en la pantalla de la imaginación del lector-espectador.

Los experimentos prosísticos mencionados coinciden cronológicamente, por lo que quizá los poetas discutieron la posibilidad de incorporar tales recursos a sus narraciones. Con su actitud aceptaron al cine como un medio expresivo con características propias, incluso Gilberto Owen intentó una película experimental en Nueva York en julio de 1928, según lo comunicara a Villaurrutia, “Estoy haciendo, con Amero, una película. Creo que va a ser algo digno de mi grupo. Te enviaré el escenario, que tiene algún valor literario. Naturalmente que exigencias técnicas me hacen cambiarlo a cada instante”.²⁰

Creo que fracasó en su aventura, pues no vuelve a hacer comentarios ni Villaurrutia menciona el asunto.

Desde luego que el interés por el cine parece venir de fuera, ya que para estas fechas los movimientos vanguardistas europeos, de los que estaban enterados, lo habían incorporado a sus actividades. Standis D. Lawder afirma que pintores abstractos, Hans Richter, Eggeling y Walter Ruttmann, experimentaron con el cine,²¹ pero ellos, a su vez, partieron del éxito del cine soviético, que elaboró toda una teoría del montaje a partir del estudio concienzudo y sistemático de las obras cumbres de Griffith: *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916) de la necesidad de sintetizar las imágenes de los acontecimientos reales; y del expresionismo alemán, derivado del movimiento pictórico del mismo nombre incorporado al cine después de la Primera Guerra Mundial.

Ignoro quién y a partir de cuándo trató de apoyar sus narraciones en recursos cinematográficos. Xavier Villaurrutia afirma que, “*Dama de corazones* pretendía a la vez ser ejercicio de prosa dinámica, erizada de metáforas, ágil y ligera, como la que, como una imagen del tiempo

²⁰ Carta de Owen a Villaurrutia, *Obras*, México, F.C.E., 1979, p. 260.

²¹ Standish D. Lawder, *The Cubist Cinema*, New York, New York University, 1975, pp. 34 y 33.

en que fue escrita, cultivaban Girardoux o más modestamente, Pierre Girard".²²

En una carta a Jorge Mañach añade que sólo había pretendido "Encontrar palabras adecuadas a una sensibilidad nueva en mí y fuera de mí [el cine?]: Eso quiso ser mi relato... y no más".²³

Por su parte, Gilberto Owen escribió:

A poesía pura, aspiración imposible, oponemos poesía plena, modestos. Su fórmula estética se integraría por dos cualidades básicas, arbitrariedad y desinterés, y su formalidad expresiva —elaboración en metáforas en un sistema del mundo— requeriría una afinación del estilo a que obliga al escritor el nacimiento de un arte nuevo, el cinematógrafo, por su superioridad en el dominio del movimiento y de la imagen visual inmediata. (Esta necesidad de afinar más y más el estilo, de perfeccionar el oficio y su utilería, se manifiesta no sólo en la poesía, también en la novela y en el teatro, con Girardoux y Jarnés, con Crommelynck y el Azorín del *Old Spain*.) Sólo teniendo en cuenta lo anterior es posible crear, imperativo del artista. ¿Coincidirá nuestra fórmula con la de la poesía creacionista, realizada por Gerardo Diego? Sin conocerla, sin saber si ha tomado ya cuerpo de doctrina, sospechamos que sí, con alegría, tan presente él en todo lo actual-permanente.²⁴

Pero no son los contemporáneos los iniciadores de la narrativa mexicana que trata de utilizar la experiencia cinematográfica, dicho sea en honor de Mariano Azuela, que en 1923 escribió, bajo la influencia de Proust, *La malhora*,²⁵ y en 1925, *El desquite*, narraciones que tienen una composición francamente cinematográfica, en las que los capítulos son secuencias unitarias en tiempo, que unidas dan el sentido y el ritmo de la obra, si se suprime una de ellas se afecta la trama; recursos empleados por los tres poetas ya citados.

Dama de corazones es un relato concebido en 17 cuadros o secuencias;²⁶ el quinceavo hace referencia al cine en la frase inicial: "Aurora

²² Javier Villaurrutia, "Prólogo a un libro de cuentos policíacos", en *op. cit.*, p. 816.

²³ "Variedad", *id.*, p. 611.

²⁴ Gilberto Owen, "Poesía —¿pura?— plena", en *op. cit.*, p. 227.

²⁵ Publicada en *Contemporáneos*, julio-diciembre de 1930, enero-marzo de 1931.

²⁶ A continuación enunció cada uno de los cuadros con su frase inicial:

1. "Hace tiempo que estoy despierto".
2. "Naturalmente, me interesa Susana".
3. "Decididamente me equivoco".

se acerca lentamente, como una imagen en la pantalla de un sueño”; el quinto parece indicar el emplazamiento de la cámara que filmará una escena: “desde la azotea miramos el jardín del convento”; el décimo describe el desdoblamiento del narrador en dos personajes, uno de los cuales es una cámara cinematográfica: “me siento dichoso de observarme a poca distancia [en *close up*] sin que yo mismo lo advierta, como tantas veces lo he deseado”.

De la lectura del texto deduzco un conflicto entre un autor que supongo hipersensible y un narrador que pretende neutralizar esa sensibilidad con la frialdad de un objeto, de una cámara de cine, “me cargo en el lecho hundiéndome temeroso y gustoso en los cojines, en las mantas, como deben hacerlo los enterrados vivos a quienes la vida les hace tanto daño que, a pesar de todo no quieren volver a ella”.²⁷

“Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente debe mirar, con la exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse [como el de la cámara cinematográfica, añadiría yo].”²⁸

Tal parece que el narrador deseara registrar los acontecimientos insensiblemente como una máquina; el aparato equivale a una barrera o

4. “Mme. Girard está, como siempre, ausente”.
5. “Desde la azotea miramos el jardín de un convento”.
6. “Domingo”.
7. “Qué delicioso trío de ópera entonamos Susana, Aurora y yo”.
8. “Susana y yo jugamos a la memoria y a la poesía”.
9. “Le alargo, indiferente, la mano izquierda, ignorando que en ella se puede leer”.
10. “Estoy en la cubierta de un barco, en la noche”.
11. “Cartas a los amigos lejanos”.
12. “Vivo solo; sin embargo, los nombres de mis amigos lejanos saltan en mi memoria como los anuncios luminosos en el cielo de la ciudad”.
13. “Cuando la criada, después de mirarme con sus ojos llenos de asombro me dice secamente: ‘La señora amaneció muerta’, como si hubiera recibido un golpe en el cerebro me siento aislado del mundo, incapaz de pensar en nada, en una de esas caídas sin término dentro de un pozo de sombra que, con una mezcla de estremecimiento y de pavor, sufrimos en las noches de pesadilla”.
14. “Esta calle ancha que parece estar aún más desierta, es la de las agencias de inhumaciones”.
15. “Aurora se acerca lentamente, como una imagen en la pantalla de un sueño”.
16. “Las siete”.
17. “Llueve”.

²⁷ Xavier Villaurrutia, *Dama de corazones*, en *op. cit.*, p. 571.

²⁸ *Id.*, p. 586.

a un muro entre el exterior y el narrador; la película es un escudo que, al captar los estímulos y fijarlos, defiende al narrador de todo aquello que hiere su sensibilidad enfermizamente romántica, descrita en la personalidad de Susana.²⁹

Villaurrutia ve también en el cine una posibilidad para construir la utopía personal; como los protagonistas de *Fame and female*,³⁰ película exhibida por aquellos años: “¡Qué delicada isla la del egoísmo para mí, náufrago voluntario! ¿Por qué no traer una mujer conmigo? ¿Por qué no inventar la realidad de una novela o de una película más: la novela o la película del naufragio en la isla desierta en la que una pareja edifique su propia vida?”³¹

Veamos el décimo episodio para analizarlo: además de recurrir al arbitrio de desdoblarse al narrador durante su sueño en dos personajes, uno de los cuales, el inconsciente, es una cámara cinematográfica que retrata y proyecta las imágenes de sus propios actos para que el otro yo, el consciente, tome conciencia de sí mismo (“ahora sé de qué modo camino y cuál es mi estatura con relación a las personas y las cosas”),³² Villaurrutia lo convierte en un proyector que con sus palabras proyecta las imágenes en la mente del lector para que con su imaginación las reconstruya; su discurso es como una película que sale de su boca directamente a la pantalla mental del lector-espectador, igual que de la lente del proyector salen las imágenes de la película rumbo a la pantalla del salón de cine: “ahora me llevan ¿adónde? Al cementerio. No se han olvidado de cerrar la tapa del ataúd. Ignoran que no estoy dentro de él. Sigo el cortejo. Para mi fortuna, nadie llora. Asisten a mi entierro como si asistieran a su décimo aniversario...”³³

²⁹ *Id.*, pp. 581-582, “Susana era capaz de vivir en el dolor de un solo hombre el dolor de la especie; capaz de sentir que acaricia todo el mundo, al frotar una manzana pulida; capaz de sentirse imantada a un llamado religioso o patriótico, como Santa Juana; capaz de hacerse añicos al golpe de una frase cualquiera de reproche; capaz también de renacer nueva, distinta, tan sólo para volver a morir al minuto siguiente.”

³⁰ *Fame and female (Macho y hembra)* (1919), de Cecil B. De Mille, adaptación de *The admirable Crichton* de Barrie. Int.: Gloria Swanson, Thomas Meigham, Mildred Reardon, Edmund Burrus, Lila Lee, Theodore Roberts, Raymond Hatton, Elliot Dexter. Danza incidental de Martha Graham.

³¹ *Dama de corazones*, en *op. cit.*, p. 588.

³² *Id.*, p. 584.

³³ *Id.*, p. 586.

Jaime, el amigo, pronuncia la oración fúnebre que termina con una frase perfecta por lo breve, ofrecida en movimiento lento como si su inteligencia la hubiese obtenido fotografiándola con la cámara ultrarrápida. Calla. El dolor sustituye, en todos los rostros, las lágrimas con el sudor. Las señoras del cortejo sonríen hacia adentro, pensando que han ahorrado, para otra solemnidad, el esfuerzo cinematográfico de producir dos o tres lágrimas.³⁴

En esta secuencia el narrador es también un espectador que asiste a un salón para verse a sí mismo, es la imagen perfecta del nuevo narciso con la ventaja de ver sus imágenes en movimiento, no fijas y espacialmente limitadas como las del espejo,

ahora estoy muerto. Descanso. Escucho. En torno mío el silencio es tan puro que un suspiro lo empañaría. Los recuerdos se me ofrecen detenidos, en relieve, con sus colores de entonces [claro, el cine era en blanco y negro]. Yo sigo, inmóvil, el juego de vistas estereoscópicas. Cada minuto se detiene y cae para dejar llegar a otro más próximo.³⁵

Avanzó distraído, como cuando en una novela saltamos las páginas que empezaban a aburrirnos y encontramos de pronto que el personaje se halla sumergido en una aventura que ignoramos de qué modo y cuándo dio principio, vivo un episodio iluminado por una claridad molesta, detallada como la prueba sin retoque de nuestro retrato.³⁶

Más adelante concluye: “Dentro de unos minutos, a las doce en punto, voy a quedarme enteramente solo, sin mi sombra” ³⁷ porque terminó la función.

En otras secuencias el narrador describe paisajes o “vistas en movimiento” del exterior: ³⁸ “La Giralda se empina sobre la punta de los

³⁴ *Id.*, pp. 586 y 587.

³⁵ *Id.*, p. 585.

³⁶ *Id.*, p. 584.

³⁷ *Id.*, p. 593.

³⁸ Describe también otro emplazamiento de la cámara y de la escena que filma: “Desde la ventana miro a mis primas acompañadas de algunos jóvenes, en el campo de *Tennis*. Se organiza un partido. Ellos se quitan los sacos surcados de gruesas franjas de cebra con el mismo gesto que el presidiario ha de dejar las ropas de encierro el día de su libertad. Avanzan. A lo lejos, al principio, se diría que a este juego le hace falta acompañamiento de música. Más tarde los ojos perciben ritmos graciosos, musicales. El acompañamiento sería inútil.” *Id.*, p. 578.

pies como si quisiera ver algo. El Guadalquivir sigue lamiendo los muelles del barrio de Triana ¿qué más? Cantaores, cantaoras y baile flamenco. La España de pandereta ante mis atónitas miradas y mis incrédulos oídos. Seco rumor de castañuelas en las cassetas”³⁹ de proyección de los salones de cine.

Creo que sólo el cine mudo hizo posible este experimento narrativo, pues como se desprende de las citas, los sonidos exteriores y los colores son elementos casi ausentes; sólo el cine mudo hizo posible este “monólogo interior que seguía la corriente de la conciencia de un personaje”, como el mismo Villaurrutia calificara a su relato,⁴⁰ el silencio lo hizo concebir un relato en el que los diálogos son mínimos, y enfrentar al narrador consigo mismo. Incluso al hablar de la música, parece aludir a la que se tocaba en los cines para acompañar las películas, caracterizada por ser improvisaciones, popurrís de música popular o culta o variaciones de música clásica, acoplados a las imágenes: “Susana sigue la melodía a su manera; presintiendo las notas próximas, repitiendo las pasadas, equivocando las presentes, inventando, mejorando”⁴¹ al igual que los pianistas de cine.

En el título de la obra, el cine es un elemento de apoyo: “Ahora se sobreponen en mi memoria como dos películas destinadas a formar una sola fotografía. Diversas, parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como una dama de corazones de la baraja.”⁴²

Por último, Alí Chumacero observa que “la ‘cámara lenta’ a que recurre el joven escritor, provisionalmente acelerada con frases ingeniosas, domina los hechos y el desarrollo interior de las ideas que los sustentan”.⁴³

Villaurrutia tiene otros textos referidos al cine anteriores a 1930, un poema, *Cinematógrafo*,⁴⁴ que para nuestro objeto carece de interés por describir el interior de un salón, y una referencia directa al cine sonoro, pero como éste significó una ruptura con la estética del cine mudo, en la que se basaron los escritos que comento, hablaré de ello más adelante, pues plantea que la sonorización terminó con las posibili-

³⁹ *Id.*, p. 587.

⁴⁰ Villaurrutia, “Prólogo a un libro . . .”, en *op. cit.*, p. 816.

⁴¹ *Dama de corazones*, en *op. cit.*, p. 580.

⁴² *Id.*, p. 576.

⁴³ Prólogo a las *Obras* de Villaurrutia, p. xxvi.

⁴⁴ “Cinematógrafo”, en *op. cit.*, p. 41.

dades expresivas del cine. Es cierto que asimismo es autor del relato "El amor es así, cuento cinematográfico", pero al parecer corresponde a la etapa sonora del cine mexicano, que analizaré en otra ocasión; por la anécdota, creo que el escrito debe ser de los cuarenta, pues trata sobre una prostituta.⁴⁵

La llama fría y *Novela como nube* de Gilberto Owen tienen la misma estructura cinematográfica de *Dama de corazones*; la primera, además, está organizada como una función de filmes, los títulos de las secuencias son los de las películas proyectadas. El programa se inicia con "Ernestina, la beata", enseguida un "Intermedio deportivo", para continuar con "Elegía de las glándulas de mono" y terminar con una "Fotografía desenfocada". Cada secuencia tiene su propio tiempo; el primero es una evocación; el intermedio describe el regreso del narrador a su pueblo y la velocidad de los automóviles que corren por los caminos; el tercero es el encuentro del narrador con su pasado y la beata, el último, fotografía desenfocada, plantea la incomunicación y la incompatibilidad de vivir con un recuerdo.

En *La llama fría* no hay el desdoblamiento del narrador que vimos en *Dama de corazones*. Owen más que tener afición por el cine la tiene por la pintura; es como un dibujante que con el trazo de su pincel o lápiz esboza a los personajes, al paisaje o a los cuadros, "camino de Santiago, el mar devuelve sus muertos a la tierra, pero mi niñez y aquella mancha contradictoria, esa muñeca de papel dactilografiado que yo fui dibujando, con mi pluma más literaria, sobre mi vida..."⁴⁶

El cine está presente en la estructuración de los episodios y en las referencias que hace de él el narrador.⁴⁷ "Yo todavía me acuerdo de la Invitación al Viaje [¿título de una película?], y de mi boca saltan los paisajes exóticos como si mis palabras, larga cinta de celuloide, proyectaran vistas cinematográficas que impresionaron, en otros días, mis ojos."⁴⁸

Novela como nube, dividida en dos partes, "Ixió en la tierra", e "Ixió en el olimpo" y 26 escenas, está más cerca de *Dama de corazones* que la *Llama fría*. Desde luego que cada una de las partes son

⁴⁵ *El amor es así, cuento cinematográfico*, en *op. cit.*, p. 597.

⁴⁶ Gilberto Owen, *Novela como nube*, en *op. cit.*, p. 142.

⁴⁷ *Id.*, p. 125. "Yo afirmarí, si no te disgustara —si no lo tomaras a herejía—, que te pareces a Zasu Pitts, una muchacha que sólo he visto en el cinematógrafo y a la que tampoco embellece la sonrisa. Pero tú tienes más realidad en el recuerdo."

⁴⁸ *Id.*, p. 138.

pequeños relatos independientes, unitarios, con su ritmo y su tiempo, que unidos o montados dan el significado de la obra; incluso el doceavo se titula “film de ocasión”, y su anécdota es una intriga romántica relatada como una función de cine con las características de las películas en blanco y negro, pues el color era menospreciado por los teóricos porque lo contaminaban de realismo, y una de las virtudes del cine era alterar esa realidad que pretendía captar con fidelidad. Owen transmite tales inquietudes precisamente en esta secuencia: “Eva segunda —bueno— más bien Eva tercera, la primera Elena —le dice más: es casada y su marido es Otelo; pero— ¿cómo se llama?”

Que al parecer es la transcripción de un letrado de una película de las divas italianas, en los que el incesto y el adulterio son ejes centrales de los argumentos y que en México fueron popularísimas los años de 1916 a 1921, más o menos,

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

Y se entran en una primavera de luces y de sombras [alusión a la estética del cine mudo], como enmudecida por aquella carencia absoluta de color; así tendrá que ser toda primavera vista; a través del recuerdo, desde el otoño que ahora termina. El paisaje cuadrado tiene un primer término [*close up*] con césped y bancos y un fondo [*Long shot*] de árboles verdaderos como llenos de noche, sin un amarillo de hoja seca, sin un verdiamarillo de hoja tierna. Y, sin embargo, es de día, el mediodía casi. O todo se ha desteñido o Ernesto sufre un acromatismo exacerbado, como el alma incolora de su amigo Xavier.⁴⁹

En la secuencia decimoséptima, “el ángel Ernesto”, Owen recurre al desdoblamiento del personaje, igual que Villaurrutia, pero con la diferencia de que no identifica al observador con una cámara cinematográfica, sino con el otro yo bondadoso de todo cristiano.

Novela como nube contiene otras referencias al cine; el personaje asiste a una función en compañía de una de sus mujeres, la descripción de los aplausos y murmullos característicos al finalizar una función, los comentarios ruidosos del público, (“los jóvenes se gritan por teléfono esas cosas incendiadas que hasta en el interior de los cines están

⁴⁹ *Id.*, p. 159.

mal”),⁵⁰ menciona a Chaplin, Wallace Beery y Buster Keaton; por último, alude a la cámara lenta al describir los movimientos de los buzos.⁵¹

Juan Coronado tiene razón al afirmar que *Novela como nube* es un relato concebido como un ejercicio literario con apoyos diversos: pintura surrealista y cubista, juegos de imágenes, de metáforas y de palabras con sonido parecido pero de significado diverso; juego de trivia intelectual —referencias a sucesos, personas y autores familiares solamente a los contemporáneos; sus “numerables lectores”—; es un *collage* de recursos narrativos en el que el cine tuvo su lugar.

En 1928 Owen intentó hacer una película y comunicó a Villaurrutia que le enviaría el “escenario cinematográfico (nombre dado a los guiones) de algún valor literario”, pero no sé cuál escrito es. Por la fecha, el más próximo es el titulado “Escena de melodrama”, de abril de 1928, pero en su contenido abundan imágenes puramente literarias, a menos que intentara un ensayo surrealista de asociación de imágenes como el que Buñuel hiciera ese mismo año en París titulado *La edad de oro*. Aun así, en el texto son numerosas las imágenes inconcebibles en el cine por la dificultad técnica que implica su realización, “la miro perderse, nacida de mi mano, por un paisaje urbano que mis ojos sacuden para limpiarlo de nubes o de polvo. Es que la recuerdo olvidada”.⁵²

En *El día más feliz de Charlot*, cuento cinematográfico de homenaje a Chaplin, Enrique González Rojo parafrasea la película *El emigrante*, filmada en 1917 para la Mutual Film Corporation.⁵³ Su estructura consiste en cuatro escenas y un apoteosis; cada una equivale a un “gag” o trozo independiente del relato. Si no fuera claro el sentido cinematográfico de los relatos de Villaurrutia y Owen, este cuento disipa las dudas.

Es claro que la estructura es de procedencia teatral, incorporada al cine por Méliès desde principios de siglo a sus películas ambiciosas. Mediante el cine, la narrativa literaria incorporó una estructura de abolengo teatral, pues en el relato de González Rojo, el espacio fue

⁵⁰ *Id.*, p. 152.

⁵¹ *Id.*, p. 161.

⁵² *Id.*, p. 67.

⁵³ *El emigrante*. Prod.: Mutual Film, Corp. Arg.: Charles Chaplin. Foto: William C. Coster y Roland Totheroh. Int: Charles Chaplin, Edna Purviance, Albert Austin, Henry Bergman, Stanley Stanford, Eric Campbell, James T. Kelly, John Rand, Frank J. Coleman y Kitty Bradbury.

roto por el cine; y la ruptura del espacio es una de sus características esenciales. La estructura dramática dada a las películas es, pues, un recurso para ordenar las imágenes.⁵⁴

Un elemento ajeno al cine mudo es el color, introducido en el relato por González Rojo, quizá por descuido, en la descripción de los ojos azules y la boca roja de la heroína.

Villaurrutia, Owen y González Rojo al adoptar elementos cinematográficos homenajearon al cine norteamericano de donde los parecen haber tomado. La teoría de Eisenstein sobre el montaje cinematográfico la conocerían años después, tal vez hasta la visita del director soviético a nuestro país. Es del cine norteamericano del que se sienten tributarios. Owen y González Rojo citan a Chaplin, incluso *Contemporáneos* publicó un *Retrato de Charles Chaplin* de Waldo Frank.⁵⁵ En las prosas analizadas no encontramos elementos del expresionismo alemán, como en las obras de Martín Luis Guzmán, ni del realismo socialista. Quizá las coincidencias que Juan Coronado vio del relato de Owen con la teoría del montaje de Eisenstein se deba a que ambos se nutren de la misma fuente: la narrativa norteamericana.⁵⁶

El sonido se apoderó de las películas y suscitó el pesimismo de los intelectuales, que a duras penas habían aceptado las posibilidades expresivas del cine; a sus ojos sería un retroceso, pues al adoptar los diálogos, lo vieron tan dependiente del teatro y la literatura como al principio de las películas argumentales; así, nuevamente sería un hijo bastardo de la literatura.

En *Contemporáneos*, Marcial Rojas, al parecer seudónimo de Xavier Villaurrutia, escribió,

el cine silencioso. Discursos de *ángulos*, *long shots*, gestos que nos iba ganando lentamente, como nos gana la música. La marea del cine nos transportaba a una realidad superior, nuestra, que siempre nos hubiera permitido descuidarnos del cine. Ahora no. El sonido no dejará que miremos a nosotros mismos, nos tendrá atados fuertemente a la Tierra. Tendremos que oír el llanto que antes imaginábamos solamente y al cual cada quien daba la entonación y la profundidad de su llanto.⁵⁷

⁵⁴ Véase Eisenstein, "Principios de la forma filmica", *Contemporáneos*, abril-junio de 1931, pp. 116 y ss.

⁵⁵ Waldo Frank, "Retrato de Charles Chaplin", *id.*, junio de 1929, p. 289.

⁵⁶ Véase, "Dickens, Griffith y el cine actual", *La forma en el cine*, Buenos Aires, Losange, 1958.

⁵⁷ Marcial Rojas, "El vitáfono", *Contemporáneos*, junio de 1929, p. 356. Miguel

Por su parte, Jaime Torres Bodet comentó al criticar el libro *Escenas de la vida futura* de Georges Duhamel:

En esto —como en todo lo que sigue— aludiré simplemente al cinematógrafo mudo, el único que tiene una validez relativa para el espíritu. Del otro, pesadilla de un teatro para neurasténicos, a medias entre la realidad de la opereta y las ridículas abstracciones del método Berlitz, entrego todos los éxitos improbables a la devoradora crítica de M. Duhamel.⁵⁸

Pero la sonoridad era un hecho irreversible que Villaurrutia, aunque escribió un argumento en 1934, tardaría 14 años en aceptar; momentáneamente olvidó sus inquietudes cinematográficas; Owen, González Rojo y Jaime Torres Bodet, al parecer las sepultaron. Sólo Salvador Novo experimentaría con éxito en la década de los treinta.

A cambio de lo anterior, la visita de Eisenstein estimularía la curiosidad cinematográfica de Bernardo Ortiz de Montellano y de José Gorostiza, quienes además caerían en el culto al nacionalismo del nopal, del maguey y del indígena que tanto criticaban. La visita del realizador soviético sería importante porque su personalidad aglutinaría a intelectuales de tendencias opuestas, como Rivera, Siqueiros, Orozco, Adolfo Best Maugard, Luis Márquez, Roberto Montenegro, Agustín Jiménez, Vicente Lombardo Toledano y algunos de los contemporáneos. Eisenstein hizo el milagro de juntar actitudes antagónicas. Pero esto ya es parte de otro capítulo.

Capistrán atribuye a Villaurrutia el seudónimo de Marcial Rojas; en cambio el *Diccionario de Escritores Mexicanos* a Jaime Torres Bodet y a Bernardo Ortiz de Montellano.

⁵⁸ Jaime Torres Bodet, "Motivos", *Contemporáneos*, julio-agosto de 1930, p. 170.