

Cine mudo y poesía en México

*Angel Miquel**

Este breve acercamiento a las relaciones entre la poesía y el Cine Mudo en México es uno de los productos secundarios que surgieron en una investigación más amplia; la de los Escritos periodísticos sobre el Cine en las tres primeras décadas del Siglo, que realicé en los años precedentes. Mientras recopilaba los datos de esa investigación fui encontrando en el camino algunos poemas y cuando tuve tiempo decidí sistematizar la búsqueda de más obras, de este tipo en bibliotecas especializadas,¹ pensando que este nuevo material podría darme una nueva perspectiva de cómo los sectores ilustrados de la sociedad habían recibido y asimilado la experiencia del cine.

En su forma final, la recopilación incluye poco más de cien obras de escritores mexicanos en el período de ochenta años, que va de 1915 a 1995, pero aquí, me refiero sólo a las directamente relacionadas con el cine mudo durante su etapa natural de exhibiciones, es decir, hasta al rededor de 1930.

Los poetas modernistas, introdujeron al español el término *spleen*, que significaba al tedio vital, el aburrimiento que producían las ciudades finiseculares. Ni las artes consagradas, ni los espectáculos populares, ni las borracheras consuetudinarias en las casas de perdición, alcanzaban a diluir por completo

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

¹ Mis principales centros de búsqueda fueron las bibliotecas: Samuel Ramos y Central de la UNAM, Biblioteca de la Casa del Poeta, donde están las colecciones de Efraín Huerta y Salvador Novo; bibliotecas particulares y diversas librerías de viejo y de nuevo.

ese spleen, que en México se tradujo hacia fines del siglo, en una alarmante ola de suicidios.² Como confirmaba Rubén Darío, en un poema fechado en 1894, hacían falta entretenimientos en esas ciudades ordenadas, progresistas y aburridas:

¡Oh Dios, eterno Dios siempre soñado,
siempre soñado, que jamás te vimos.
¿no te duele el estado
fatal en que vivimos?
El spleen nos invade, nos sofoca,
esta tu humanidad se vuelve loca,
a fuerza de sufrir tantos reveses
y tanto desengaño.
Señor, entra en razón y seamos lógicos:
siquiera cada seis meses,
o al comenzar cada año,
danos un espectáculo.³

El espectáculo que vino a disipar al *spleen* fue el cinematógrafo, que en México comenzó a exhibirse en 1896. Poetas como Luis G. Urbina y José Juan Tablada, quienes oficiaban también como periodistas culturales, le dieron aquí la bienvenida, en crónicas publicadas apenas días después de las primeras proyecciones. Otro poeta, Amado Nervo, escribió en 1898, después de ver la gran lucha pugilista entre Corbett y Fitzsimmons proyectada por el periscopio de Edison "este espectáculo me ha sugerido lo que será la historia en el futuro: no más libros."⁴ Nervo jugaba con la idea de que las imágenes del cine, junto con los sonidos conservados por el fonógrafo, podían convertirse en una fuente histórica más fiel que los textos escritos, pero de alguna manera intuía también el reto que la naciente cultura de la imagen imponía a la de la palabra impresa.

² Véase Aurelio de los Reyes, *Los Orígenes del Cine en México (1896-1900)*, SEP, México, 1984, pp. 72 y ss.

³ Rubén Darío, "Ecce homo", en *Poesías completas*, FCE, México, 1984, p. 68.

⁴ Amado Nervo, "La Semana", *El mundo*, 20 de marzo de 1898, p. 1.

Cuando murió Rubén Darío en 1916, fue una opinión común que el más grande poeta vivo del mundo hispánico era Nervo. Fuera esto verdad o no, lo cierto es que este era un autor muy popular y que uno de sus libros *Plenitud*, fue, junto con *Santa* de Federico Gamboa, de los primeros best-sellers mexicanos.⁵ Cuando Nervo murió, en 1919, en misión diplomática en Uruguay, fue honrado casi como un estadista, y cuando su féretro llegó a México lo acompañaron a la Rotonda de los Hombres Ilustres más de trescientas mil personas, aproximadamente la mitad de los habitantes de la Capital.⁶ Un poeta era, pues, la más alta figura cultural del momento.

Ninguno de los posmodernistas mexicanos, Ramón López Velarde, Enrique González Martínez o José Juan Tablada, alcanzaron alturas de popularidad comparables a las de Nervo. De hecho no había en México un escritor que cubriera el vacío que éste había dejado, y no tanto como poeta, sino como figura pública. Esto se debía en parte a que al esfera de la cultura se transformaba sometida a la acción modeladora de dos fuerzas.

Por un lado estaba la fuerza interna de la Revolución iniciada en 1910. En varios años de lucha se había puesto en circulación un conjunto tan excepcional de historias y personajes que hubiera sido extraño que no diera origen a un movimiento narrativo; éste en efecto surgió y tuvo su primera gran novela en *Los de abajo* de Mariano Azuela, publicada en 1916. Pocos años después, entre 1920 y 1925, el mismo fermento produjo lo que Jean Charlot llamo "el renacimiento del muralismo mexicano", con las conocidas obras de Montenegro, Enciso, Orozco, Rivera, Siqueiros y otros.⁷

⁵ Véase Engracia Loyo, "La lectura en México, 1920-1940", en *Historia de la lectura en México*, El Colegio de México/ El Ermitaño, México, 1988, p. 253. *Plenitud*, de 1918, era un libro de reflexiones en prosa, no de poemas.

⁶ Véase la introducción de Alfonso Méndez Plancarte a Nervo, en *Obras Completas*, Tomo II, Aguilar, Madrid, 1972, pp. 1235 y ss.

⁷ Véase Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, Editorial Domés, México, 1985, pp. 121 y ss.

*Nervo jugaba
con la idea de que
las imágenes del
cine, junto con los
sonidos conservados
por el fonógrafo,
podían convertirse
en una fuente
histórica más
fiel que los
textos escritos.*

La crítica, a partir de 1916, postuló indudablemente al cine como un arte.

Y estaba, por otro lado, la fuerza externa del cine, que desde 1915 había irrumpido como un espectáculo entero con la popularización de los largometrajes, posibilitando que se afirmara en la imaginación popular el universo de las estrellas y creando el clima de interés en el que varias compañías echaron a andar a partir de 1917 una pequeña industria fílmica.

Esta exaltación de la narrativa, la pintura y el cine creaba un nuevo territorio cultural, en el que la figura del poeta romántico o modernista casi no tenía cabida.

Uno de los episodios documentados de este cambio fue el concurso-encuesta que hizo a fines de Marzo de 1920 la revista *El Universal Ilustrado* para saber cual era la estrella preferida por sus lectores. La copiosa votación demostró, como dio el director de la revista, que "muchacha seria y culta y erudita" pensaba ya con frecuencia en el cine,⁸ es decir, que éste había alcanzado el reconocimiento de la clase encargada de sancionar la validez o invalidez de las manifestaciones culturales.

Este reconocimiento no sólo se dio en el nivel pragmático de una creciente aceptación del espectáculo silencioso, sino también en el nivel discursivo de la crítica, que a partir de 1916 postuló indudablemente al cine como un arte. Como demuestra la diferencia de fechas en que esta postulación fue hecha en otros países (por ejemplo, en Estados Unidos las palabras *cine* y *arte* comenzaron a asociarse en una fecha tan temprana como 1909),⁹ esto no dependía de que las películas exhibidas en México a partir de 1916 fueran más artísticas que las que habían exhibido previamente (es decir, no dependía de la evolución propia del cine), sino de una determinada correlación de fuerzas culturales.

Esta correlación podría esquematizarse diciendo que el periodo del cine mudo hubo dos principales generaciones que escribieron sobre el espectáculo de la pantalla. La primera fue

⁸ "Nuestro Concurso", *El Universal Ilustrado*, 27 de mayo de 1920, p. 3.

⁹ Frank Woods, en *The New York Dramatic Mirror*, fue uno de los primeros en hacerlo; poco después lo siguieron Louis Reeves Harrison, W. Stephen Bush y otros (véase mi artículo "Orígenes de la crítica cinematográfica en los Estados Unidos", en *Dicine*, n. 62, mayo-junio de 1995, pp. 6-11).

la de los nacidos antes de 1880, que se encontraron con el nuevo entretenimiento cuando ya había concluido su formación intelectual. Para ellos, el cine nunca llegó a ser un arte a pesar de que algunos vivieron hasta la época de los *talkies*. En consecuencia, abordaban las películas de la misma manera en que abordaban otros espectáculos, haciendo una descripción (una crónica) de las impresiones que habían despertado en ellos. La otra generación fue la de los nacidos después de 1880, que lucharon contra la influencia de sus predecesores para declarar al cine un arte, emprendieron cruzadas culturales para prestigiar al espectáculo entre los lectores y crearon los instrumentos de la crítica con los que se podían enfrentar de manera especializada y objetiva a las películas. Pues bien, hasta antes de la Revolución los medios impresos estaban dominados aquí por la primera generación de periodistas y solo a partir de 1916, con el exilio de muchos de ellos y el surgimiento de nuevos diarios y revistas revolucionarios, fue posible que la segunda generación alcanzara la hegemonía. Esta es la principal razón por la que hasta esta fecha el cine comenzó a ser tratado en México con las consideraciones con que se trataba a las demás artes.

Como la época de oro de los muralistas y de los novelistas de la Revolución aún estaban por venir, yo diría que las estrellas de cine llenaron, en el imaginario colectivo cultural, el vacío dejado por los poetas. Si esto fue así, quien sustituyó a Nervo como ídolo popular fue la actriz italiana Francesca Bertini, triunfadora por un amplio margen en el concurso de *El Universal Ilustrado*. Aunque desde 1916 los públicos capitalinos se habían familiarizado con los largometrajes norteamericanos, hasta mediados de 1920 los melodramas italianos gustaron más y esta fue una de las razones por las que la ganadora fue la Bertini y no, por ejemplo, Mary Pickford, quien por esas mismas fechas triunfó en un concurso semejante en Argentina. Pero el dominio de Hollywood se consolidó cada vez con mayor fuerza y a partir de 1921 o 1922 las estrellas de las cintas americanas impusieron las reglas del juego sobre las que habrían de dirimirse las nuevas costumbres, la nueva moral y la nueva moda naciona-

*Como la época
de oro de los
muralistas y
de los novelistas
de la Revolución
aún estaban por
venir, yo diría
que las estrellas
de cine llenaron,
en el imaginario
colectivo
cultural, el vacío
dejado por los
poetas.*

*Si el cine
contribuyó a
relegar la figura
pública de los
poetas, también
actuó sobre ellos
como sobre la
mayor parte
de la sociedad:
deslumbrándolos.*

les.¹⁰ Como la cinematografía muda mexicana no fue capaz de impulsar un sistema de estrellas, solo cuando Ramón Novaro, Lupe Velez y Dolores del Río triunfaron en Hollywood Nervo tuvo sucesores mexicanos en el hit parade local.

José Juan Tablada, que vivía en Nueva York, atestiguó mejor que nadie este proceso de sustitución. Hacia el final de la década de los veinte, cuando ya las estrellas mexicanas habían ganado las primeras páginas de diarios y revista, escribió que encontraba lamentable que las divas publicaran en ellas "conceptos a la vez ingenuos y deletéreos, a un tiempo pueriles y dañinos, fofos pero destructores",¹¹ Pues le parecía que esas opiniones eran leídas por los miles de fanáticos del cine como si hubieran sido pronunciadas por un oráculo. Bajo esta opinión de Tablada no es difícil percibir el resentimiento gremial de haber sido desplazado, junto con los demás poetas, de la esfera de influencia cultural.

De cualquier forma, las preferencias por estrellas pueden rastrearse en los poemas del periodo, pues si el cine contribuyó a relegar la figura pública de los poetas, también actuó sobre ellos como sobre la mayor parte de la sociedad: deslumbrándolos. Los primeros de esos textos que conocemos están dedicados a exaltar la belleza de las actrices italiana Pina Menichelli y Francesca Bertini, y fueron escritos alrededor de 1917 por oscuros admiradores de las divas reclutados de entre las filas de la bohemia y el periodismo. Al mismo tiempo, el fenómeno de la identificación de los admiradores con las estrellas fue tematizado por Enrique Fernández Ledesma, cuando describió en un poema de 1916 a una pareja en un jardín:

Estoy seguro que ella piensa: "—¿Cómo
no está ante mí la cámara propicia,
si soy como una copia

¹⁰ Esto se muestra, por ejemplo, en *Bajo el cielo de México*, (volumen II de *Cine y sociedad de México 1896-1930*, UNAM, México, 1995) de Aurelio de los Reyes.

¹¹ José Juan Tablada, "Nueva York de Día y de Noche", *El Universal*, 10 de noviembre de 1929, p. 3.

de Susana Grandais...?"

él fuma y calla.

Recuerda la apostura negligente

de Gustavo Serena

y piensa en la oportuna

impresión de una cinta ultra romántica.¹²

Como es claro, las estrellas de las películas europeas eran las que despertaban en ese primer momento la admiración de los poetas, aunque es probable que otros escritores, como Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, fueran impactados desde algunos años antes por estrellas menos glamorosas, las que aparecían en los documentales de la Revolución, lo que se revelaría en distintas formas en sus obras narrativas posteriores.¹³

Otra de las vertientes iniciales de los poemas sobre el cine fue la expresión de lo que los escritores encontraban de peculiar en el espectáculo: por ejemplo, la combinación de imágenes silenciosas con música en vivo, la mezcla de espectadores edades y condiciones sociales, y, sobre todo, la oscuridad, esa "sombra cómplice/ en que se desvanecen los sonrojos/ y se buscan con fiebre de lascivia/ los trágicos carbunclos de unos ojos", como escribió José de Jesús Núñez y Domínguez en 1915;¹⁴ a partir de entonces, se escribieron versos en los que se tematizaba la experiencia del amor en los cines.

Alguien muy avezado en estos asuntos, Ramón López Velarde, fue de todos los escritores posmodernistas quien más gusto tuvo por el séptimo arte: había nacido en 1888 y pertenecía a la primera generación de espectadores atrapados

¹² "Película Retórica", en *Con la sed en los labios*, Ediciones México Moderno, México, 1919, pp. 37-41. Apareció en el diario *El Nacional*, el 28 de julio de 1918, p. 3. Otra versión (le falta una estrofa y cambian algunas líneas), en la revista *Pegaso*, 31 de mayo de 1917, p. 7.

¹³ Véase J. Patrick Duffey, *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, UNAM, 1996, pp. 13 y ss.

¹⁴ José de Jesús Núñez y Domínguez, "Cinematógrafos de barrio", en *Holocaustos* (s.p.i.).

*El estridentismo
incluyó al cine
en su programa
como un elemento
fundamental de
la vida urbana
moderna.*

por las imágenes en movimiento. Sin embargo su poesía no muestra influencias temáticas del cine, aunque no es descabellado pensar que la densa imaginería de su obra tenga alguna raíz fílmica.

Poco después de la prematura muerte de López Velarde en 1921 surgió el estridentismo, un movimiento de vanguardia que incluyó al cine en su programa no ya como pretexto para cantar la belleza femenina ni para describir los azarosos movimientos de los amantes en la oscuridad, sino como un elemento fundamental de la vida urbana moderna. Los poemas de Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Luis Quintanilla y otros, escritos entre 1922 y 1926, hablaban fundamentalmente de la nueva ciudad, transformada en un monstruo en el que convivían tranvías, silbatos, teléfonos, telégrafos, fonógrafos y, en fin, el cine. Pero a diferencia de los modernistas, para los que la ciudad era, sobre todo, el lugar del aburrimiento y el vicio, a los estridentistas les resultaba divertido este espacio maquinizado donde vibraba la música de los cabarets, donde sonaban las sirenas de las fábricas, donde las marquesinas de los cines alargaban el día y donde corrían veloces los coches impregnando el aire de olor a gasolina; también, en consecuencia, aceptaban de buen grado la influencia norteamericana sobre ese mundo y la reflejaban utilizando palabras como *klacson, jazz band, kock out y close-up*. En muchos de sus poemas aparecen referencias al cinematógrafo y podría hacerse un amplio estudio sobre las derivaciones estilísticas que algunos de los recursos de l cine (por ejemplo el juego de diferentes planos) tuvieron en su obra. Es extraño que dado el aprecio que sentían por el séptimo arte, estos jóvenes rebeldes no intentaran participar en la manufacturación de películas. Lo cierto es que después de un periodo de cinco años de existencia, hacia 1926 desapareció de la escena pública este grupo ruidoso, estridente, que fue una de las aportaciones mexicanas a la vanguardia internacional.¹⁵

¹⁵ Véase Schneider, "Prólogo", en *El estridentismo. Antología*, UNAM, México, p. 5.

Con el estridentismo desapareció también al acercamiento poético al cine en otros términos que no fueran los de la celebración de las actrices o la descripción de lo que ocurría en los salones. Y así, estos temas revivieron, aunque reflejaban ya el predominio hollywoodense. En 1926 el poeta José D. Frías, conmovido por la muerte de Bárbara La Marr, le dedicó una elegía, mientras que José Juan Tablada comparó en un poema de 1930 a la actriz nadadora Anette Kellerman con la misma Afrodita. Mención aparte aparece Chaplin, cuyo personaje, sin duda de los más populares en la historia del cine, atrapó el interés de varios poetas mexicanos, entre ellos Renato Leduc, hacia el fin de la década; y es más bien extraño que esto no ocurriera antes, pues hay testimonios periodísticos de que Chaplin era muy admirado en México, por lo menos desde que se exhibió *La calle de la paz* (*Easy street*) en 1917. Es significativo, en fin, que los primeros poemas dedicados a las divas mexicanas no daten de la época de su encumbramiento en Hollywood en la segunda mitad de la década de los veinte, sino de los años cuarenta, cuando por fin la industria en México tuvo la fuerza suficiente como para promover un sistema de estrellas.

Por otra parte, revivió el tema del interior de los cines. Xavier Villaurrutia habló en 1926 de la penumbra de los salones, donde “el hollín / unta las caras, / y sólo así mi corazón se atreve”,¹⁶ mientras que Salvador Novo contó en verso una breve historia en la que dos personajes ven una película de la Paramount y uno de ellos reflexiona que:

Asistimos al cine
como quien no sabe el papel
y va a verlo ensayar por profesores.¹⁷

Novo y Villaurrutia, junto con Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortíz de Montellano, Gilberto Owen y otros, echaron a

¹⁶ Xavier Villaurrutia, “Cinematógrafo”, en *Reflejos*, Cultura, México, 1926.

¹⁷ Salvador Novo, “Cine”, en *XX Poemas*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1925.

andar entre 1928 y 1931 el proyecto de la revista cultural *Contemporáneos*. Esta generación de escritores tuvo el más grande aprecio por el cine, como se deja ver en los artículos y traducciones sobre el séptimo arte que aparecieron en esa revista, en diversas obras de ficción¹⁸ y en la dedicación de algunos, como Torres Bodet, Villaurrutia, Owen, Ortíz de Montellano y Novo, a la crítica, la difusión, el argumentismo y hasta la dirección cinematográficas.¹⁹ Así como los estridentistas enfatizaron las cualidades modernas, eléctricas, diurnas del cine, hubiera podido esperarse que los Contemporáneos lo incorporaran a sus temas preferidos, entre los que estaban el sueño, la noche y la muerte, todos claramente emparentados con el arte mudo. Sin embargo no lo hicieron y su poesía relativa al mundo de la pantalla fue escasa. De cualquier forma podemos pensar que la depuración expresiva de su obra en general fue decantada, como escribió Owen, por "una afinación del estilo a que obliga el escritor el nacimiento de un arte nuevo, el cinematógrafo, por sus superioridad en el dominio del movimiento y de la imagen visual inmediata".²⁰ En competencia, pues, con la fuerza visual del cine, los Contemporáneos bien pudieron revisar sus recursos e internarse por nuevos territorios.

¹⁸ "Experimentaron recursos cinematográficos como elementos de apoyo en su prosa poética [...] como [...] hacer que el narrador asuma la función de una cámara cinematográfica que registra los acontecimientos, o al equiparlo [...] como un espectador que observa sus propios actos en [...] la pantalla [...] 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." (Aurelio de los Reyes, "Los Contemporáneos y el cine", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 52, p. 175.) También véase Duffey, *op. cit.*, pp. 31 y ss.

¹⁹ Owen y Novo intentaron filmar en Estados Unidos; en tiempos del cine sonoro, Novo y Villaurrutia escribieron algunos guiones para películas; Ortíz de Montellano organizó uno de los primeros cine-club mexicanos y Torres Bodet y Villaurrutia fueron críticos de cine en diferentes momentos (Véase De los Reyes, "Los Contemporáneos...", pp. 175 y ss.)

²⁰ Gilberto Owen, "Poesía -¿pura?- plena", en *Obras*, FCE, México, 1979, p. 227 (*idem.*, p. 177).

Así que desde 1915, cuando se popularizaron los largometrajes, hasta poco después de 1930, cuando la proyección de cintas mudas fue definitivamente remplazada por la películas sonoras, hubo en México varias generaciones de poetas que se inspiraron de distintas maneras en el espectáculo. A unos los deslumbró la belleza de las actrices o la profunda humanidad de Chaplin, a otros los divirtió lo que ocurría entre los espectadores y a otros más les interesó el papel de los cines en el contexto de la agitada vida en la urbe moderna. En cuanto a las influencias de los recursos del nuevo arte (el movimiento de las imágenes, el montaje, los diferentes planos, etc.) sobre las viejas técnicas de versificación y revolucionaria.

Todos los poetas interesados por el cine en este periodo fueron hombres. No conozco escritoras que dedicaron, por ejemplo, versos a la figura de Rodolfo Valentino, como tampoco he podido localizar, para un periodo posterior, a la poeta de Jorge Negrete o de Pedro Infante, aunque hay numerosos poemas dedicado por fieles admiradores a María Félix y a Dolores del Río. Parece claro que, por lo menos para este caso especial de espectadores que son los y las poetas, el fenómeno de las estrellas produce afectos distintos de acuerdo con el género. Por lo demás, en ese periodo había pocas escritoras de primera línea. En el grupo modernistas podríamos destacar a María Enriqueta, pero entre los posmodernistas, los estridentistas y los contemporáneos no hubo mujeres. La poesía mexicana de las tres primeras décadas del siglo, fue eminentemente masculina.

Finalmente, aunque la contemplación de películas mudas inspiró la escritura de versos, muy pocos escritores se sintieron tentados a filmar.²¹ Esta reticencia no resulta extraña si recordamos el desplazamiento cultural que sufrió la figura del poeta con la popularización de las estrellas de cine. Pero también es posible que los poetas reconocieran, como algunos críticos de la época, que algunas de las vertientes artísticas más vigorosas

*Aunque la
contemplación
de películas
mudas inspiró
la escritura de
versos, muy
pocos escritores
se sintieron
tentados a
filmar.*

²¹ Una excepción fue Efrén Rebolledo, quien en 1917 participó en la Azteca Film de Mimi Derba y Enrique Rosas (supongo que como redactor de títulos).

del cine silente (Chaplin, Murnau, Eisentein) parecían oponerse de manera esencial al mundo de la palabra. Esto explicaría que sólo la generación de Contemporáneos se involucrara decididamente en la industria filmica a partir de los primeros años treinta, cuando nacía aquí el cine sonoro. Por último, la debilidad de las empresas mexicanas impidió que se intentaran aquí películas "poéticas", como si ocurrió en países donde había una gran producción (pienso, por ejemplo en *Un perro andaluz*, de Buñuel) y donde había por consiguiente un mayor interés por la experimentación; en México a lo más que se llegó fue a poner en escena algunos poemas narrativos, como *Tabaré* de Zorrilla de San Martín o Fray Juan de López Velarde, que dieron origen a películas sin mayor trascendencia.²²

²² Las cintas fueron *Tabaré* (1918) y *Confesión trágica* (1919). En 1921 se filmó *Amnesia*, basada en un poema de Amado Nervo.