



Universidad Autónoma de Zacatecas

“Francisco García Salinas”

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Encuentro con la crítica cinematográfica de Xavier Villaurrutia

TESIS

Que para obtener el grado de:

Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta:

Frida Priego Vázquez

Directora de tesis
Dra. Sonia Viramontes Cabrera

Co-Directora de tesis:
Dra. María Andrea Giovine Yáñez

Zacatecas, Zac. Noviembre 2025

Agradecimientos

A mi directora de tesis, la **Dra. Sonia Viramontes Cabrera**, por su apoyo incondicional, por su presencia firme tanto en lo académico como en lo personal, por su fuerza, empatía y valentía dentro de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Gracias por acompañarme con una guía clara y honesta, y por recordarme —con su ejemplo— que quien trabaja con fuerza y corazón nunca pierde. Mi respeto y mi gratitud permanecen con usted.

A la **Dra. Rita Vega**, académica cómplice y abierta al mundo, gracias por su pensamiento crítico, su mirada liberal y su empatía generosa en este proceso. Su calidez intelectual y humana acompañó mis dudas, mis búsquedas y mis certezas.

Al **Dr. Javier Acosta**, por sus atenciones en clases y seminarios, por sus sarcasmos finos y por la profundidad poética de su enseñanza. Gracias por abrirnos la mente a la contemporaneidad dentro de la academia y por inspirar una lectura distinta del arte y la filosofía

Al **Dr. Salvador Lira**, amigo y lector fiel, por su apoyo académico, por compartir su amor por la investigación y la docencia, y por acompañarme con una lectura atenta y con una amistad honesta.

A la **Dra. Andrea Giovine**, por recibirme en mi estancia nacional, por animarme a continuar con este tema poco explorado y por su guía académica generosa. Mi admiración y respeto por su trabajo, su inteligencia y su humanidad.

A mis compañeras **Hilda** y **Gaby**, por hacerse presentes en todo este camino, por las conversaciones, las risas, los desahogos y la compañía sincera que hacen más ligero cualquier proceso académico.

Dedicatoria

A **Dios**, por concederme la sabiduría, claridad y fuerza necesaria para transitar este camino
con propósito.

A mis padres, **Patricia y Miguel Ángel**, por su amor inquebrantable y valores firmes que
han guiado cada paso de mi vida. Su ejemplo es mi faro.

A mi hermano **Bruno**, por su paciencia, abrazo emocional y contención en los días
luminosos y en los grises.

A **Cash**, cuya lealtad me enseñó que la presencia autentica también es un lenguaje de amor.

INDICE

1. Breve historia de la crítica cinematográfica en México.....	5
1.1 Antecedentes de la crítica cinematográfica en México	5
1.2 Críticos y cronistas de cine en México 1916-1925.....	12
1.3 Críticos y cronistas de cine en México 1926-1935.....	18
2. Xavier Villaurrutia -Vida y Obra-, el cine internacional y nacional de la época	21
2.1 Vida y obra de Xavier Villaurrutia	21
2.2 Contexto histórico del cine internacional.....	45
2.3 Contexto histórico del cine nacional.....	86
3. Análisis de las críticas cinematográficas de Xavier Villaurrutia	106
3.1 Análisis de la crítica cinematográfica internacional.....	106
3.2 Análisis de la crítica cinematográfica nacional.....	126
Conclusiones	135
Bibliografía	136
Libros impresos	136
Revistas académicas electrónicas	138
Artículos de Periódicos	138
Tesis.....	138
Documentos históricos / epistolares	139
Sitios web institucionales	139
Artículos de revistas	141
Anexos	142
Índice de películas de las críticas cinematográficas internacionales que realizó Xavier Villaurrutia	142

Índice de películas de las críticas cinematográficas nacionales que realizó Xavier Villaurrutia	150
--	------------

Resumen: esta tesis examina la crítica cinematográfica de Xavier Villaurrutia, poeta, dramaturgo y miembro fundamental del grupo Los Contemporáneos, cuya mirada hacia el cine constituye uno de los puentes más tempranos entre la modernidad literaria mexicana y la modernidad visual del siglo XX. A lo largo del estudio se reconstruyen los orígenes de la crítica cinematográfica en México, el contexto internacional y nacional que configuró su sensibilidad, y el análisis directo de sus textos dedicados al cine mundial y mexicano.

El primer capítulo presenta los antecedentes y la evolución de la crítica cinematográfica en México desde finales del siglo XIX hasta la década de 1930, destacando las voces que prepararon el terreno para una lectura más sofisticada del fenómeno fílmico.

El segundo capítulo sitúa la obra de Villaurrutia dentro de los debates estéticos globales: el expresionismo alemán, el montaje soviético, la consolidación del clasicismo hollywoodense y los esfuerzos del cine mexicano por definir una identidad propia.

El tercer capítulo analiza sus críticas internacionales y nacionales, revelando una escritura capaz de interpretar la luz, el ritmo, la técnica y la composición desde una sensibilidad literaria rigurosa.

La investigación demuestra que Villaurrutia anticipó discusiones centrales de la teoría cinematográfica. Su crítica, precisa y luminosa, confirma que el cine fue para él una forma de pensamiento, emoción y modernidad.

Palabras Clave: Xavier Villaurrutia, crítica cinematográfica, cine, modernidad, estética.

Abstract: This thesis examines the film criticism of Xavier Villaurrutia, poet, playwright, and key figure of Los Contemporáneos, whose perception of cinema forged one of the earliest bridges between Mexican literary modernity and the visual modernity of the twentieth century. The study reconstructs the origins of film criticism in Mexico, the international and national contexts that shaped his sensibility, and a direct analysis of his writings on both world and Mexican cinema.

The first chapter outlines the early development of film criticism in Mexico from the late nineteenth century to the 1930s, highlighting the critics and chroniclers who prepared the ground for more refined aesthetic interpretations of film.

The second chapter situates Villaurrutia within global aesthetic debates, including German Expressionism, Soviet montage, Hollywood classicism, and the Mexican search for a distinct cinematic identity.

The third chapter offers a detailed reading of his international and national criticism, revealing a writing style able to interpret light, rhythm, technique, and composition through a refined literary and analytical sensibility.

The research concludes that Villaurrutia anticipated central discussions of later film theory. His criticism—precise, sensitive, and quietly luminous—shows that cinema, for him, was simultaneously an artistic form, an intellectual exercise, and a modern emotional experience.

Keywords: Xavier Villaurrutia, film criticism, cinema, modernity, aesthetics.

Introducción

El cine, como arte y como lenguaje, ha sido desde su nacimiento una forma de mirar la modernidad. En México, esa mirada encontró en la crítica cinematográfica un espejo donde el país empezó a pensarse, a interpretarse y a soñarse. Esta tesis —La crítica cinematográfica de Xavier Villaurrutia— surge de la necesidad de comprender ese espejo: la palabra del poeta frente a la imagen en movimiento.

El propósito de este estudio es rescatar, analizar y valorar la obra crítica de Xavier Villaurrutia, no sólo como un documento histórico, sino como una meditación estética sobre el arte y la identidad. En su escritura, la crítica cinematográfica se transforma en una forma de filosofía poética: un territorio donde se cruzan la ética, la belleza y la conciencia.

El primer capítulo ofrece una reconstrucción de los orígenes de la crítica cinematográfica en México, desde las primeras reseñas periodísticas hasta la consolidación de una reflexión estética. Ahí se muestran los nombres fundadores —Luis G. Urbina, Tablada, Noriega Hope, Pérez Taylor, Sánchez Valenzuela—, cuyas voces dieron legitimidad cultural al cine en un país que apenas comprendía su poder simbólico.

El segundo capítulo estudia el contexto histórico, literario y cinematográfico que da sentido a la obra crítica de Villaurrutia. Desde su pertenencia al grupo de los Contemporáneos hasta su diálogo con las vanguardias europeas y el expresionismo, este apartado revela cómo el autor integró el pensamiento poético a la interpretación fílmica, creando un lenguaje híbrido entre la emoción y el análisis.

El tercer capítulo, dividido en dos secciones, constituye el corazón de la investigación.

En el apartado 3.1, se aborda su crítica internacional: las reflexiones de Villaurrutia ante el cine de Hitchcock, Renoir, Cukor y Ford, donde analiza el lenguaje universal del arte como ética visual. En el apartado 3.2, se examina su mirada sobre el cine mexicano, en la que el poeta encuentra una posibilidad de redención estética: el arte como espejo del alma nacional.

En conjunto, la tesis busca demostrar que la crítica cinematográfica de Villaurrutia no fue marginal, sino esencial dentro de su pensamiento. Su prosa convierte la reseña en

contemplación, y la contemplación en conocimiento. Al estudiar su obra, se revela una teoría del arte mexicano moderno, sensible y filosófica, donde la imagen no sólo representa, sino que piensa y siente.

1. Breve historia de la crítica cinematográfica en México

Este capítulo reconstruye los orígenes de la crítica cinematográfica en México, un territorio todavía en formación entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Aquí se trazan los antecedentes del discurso crítico, cuando el cinematógrafo era aún una novedad que despertaba asombro, temor y fascinación. Luego se analizan los críticos y cronistas de 1916 a 1925, voces que comenzaron a pensar el cine como espectáculo, industria y experiencia moderna; y finalmente los críticos de 1926 a 1935, quienes dieron forma a un vocabulario más sólido y profesional. El capítulo muestra un México que empezaba a mirar el cine no solo como entretenimiento, sino como un espejo de sí mismo y del mundo.

1.1 Antecedentes de la crítica cinematográfica en México

Con la primera proyección cinematográfica pública en México el 14 de agosto de 1896 en la Ciudad de México, nace la crónica de cine en el país hecha por el poeta Luis G. Urbina enviado por el periódico *El Universal*, donde reflexiona las imágenes de las cintas de los Lumière describiendo: “se encuentra uno frente por frente de un fragmento de vida clara y sincera, sin pose, sin fingimiento, sin artificios”¹, aunque lamenta que dichas vistas carezcan de color y de sonido, que tendría que “trabajar amistad con el fonógrafo”², es ahí cuando nacen las primeras reflexiones de las imágenes en movimiento.

En ese mismo año Juan José Tablada dedica en su colaboración con el mismo diario -*El Universal*-, una crónica sobre las vistas de los Lumière:

“El primer sentimiento que ese espectáculo sugiere es de superstición y fanatismo. Se busca instintivamente al Nostradamus de negra túnica constelada de signos zodiacales que, abierto el libro de la cábala y tendida la diestra en imperioso conjuro, ordena y suscita aquellas fantásticas visiones. Y aunque la reflexión sorprenda las leyes físicas que

¹ G. Urbina, Luis, “El cinematógrafo”, *El Universal*, 23 de agosto de 1896.

² Ibidem

rigen a ese aparato, la ilusión supersticiosa persiste y se siente uno como envuelto y perdido en una atmósfera de ensueño y de misterio.”³

Tablada a diferencia de Urbina reflexionó sobre lo que el cinematógrafo incita al espectador “una ilusión supersticiosa persiste y se siente uno como envuelto y perdido en una atmósfera de ensueño y de misterio”⁴ esta podría ser una descripción perfecta de lo que el cine provoca en el espectador desde el siglo XIX hasta nuestros días, con esto Tablada abrió paso a una crónica interesada en las consecuencias psicológicas y sociales del cine, cabe recalcar que aquellas imágenes en movimiento no daban para hablar más ya que duraban poco más de un minuto.

En estos últimos años del siglo XIX se proyectaron las mismas cintas o mejor conocidas como vistas, así que no hubo mucha elaboración de crónica o reflexión sobre este nuevo espectáculo y el interés del público también decayó. Fue hasta 1906 cuando llegaron nuevas cintas, pero los cronistas se enfocaban en el mismo punto de vista, el social, “los escritos sobre cine fueron muy escaso en estos tiempos. Una que otra vez los cronistas de espectáculos dedicaron su atención al nuevo entretenimiento, pero desde un punto de vista sociológico y moral antes que estético”⁵. Como lo constata la crónica de Tablada, donde relata las reacciones del público ante el cinematógrafo:

“Los cinematógrafos, ágiles y sutiles, devoraron al formidable monstruo de la tanda. Inaudito triunfo del ideal sobre la animalidad más grosera; inesperada revancha de un rayo luminoso sobre la carne de las tiples reaccionando en la carne de la multitud. De un lado un vasto coliseo pletórico de muchedumbre, caldeado al rojo blanco por ejército de estrellas y coristas cada vez menos vestidas, y hálitos de almizcle y frenesíes de bacanal y estruendo de orquesta... Del otro lado un

³ Tablada, José Juan “Dominicales”, *El Universal*, 12 de diciembre de 1896.

⁴ *Ibidem*

⁵ Miquel Rendón, Ángel. “Historia de la crítica cinematográfica en México en el período del cine mudo” (tesis doctoral Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996), p. 20.

rayo de luz pasando a través de una película y proyectando todo un mundo sobre un lienzo tan blanco como la redención que se consume”.⁶

Urbina realizó una crónica titulada *Los ricos y los cinematógrafos*, donde critica a la aristocracia por aplaudir y participar en un espectáculo de mala calidad, “películas hechas a ad hoc para un público de ínfima calidad mental”.⁷ Es así como en aquellos años los cronistas se basan únicamente en el aspecto social y moral de dicho entretenimiento. Fue hasta la proyección de Felipe de Jesús Haro, *El grito de Dolores*, donde se realizó un juicio sobre las películas por un periodista anónimo, donde se criticaba sobre todo la inverosimilitud con este hecho histórico, la Independencia de México:

“Después de correr y correr con una carrera vertiginosa, sin rumbo ni destino que el público pudiera vislumbrar, aquella falange de patriotas (los insurgentes) entró, según aseguraban algunos de los más atentos espectadores, al pueblo San Miguel el Grande; y como allí pareciera que hacían alto, el desorden creció y aparecieron como una docena de gendarmes, y no así como quiera, sino con sus garrotes torneados y sus pistolas de Colt.

La chusma insurgente, decidida, como iba, a arrollar a cualquier enemigo que se le presentara, se ajustó a las disposiciones de la policía de cien años después, que no quiso permitir más santiaguitos, y de aquel punto partió el héroe (Hidalgo) no se sabe a dónde, porque no se le volvió a ver, sino hasta la apoteosis, en la que figuró acostado sobre una bandera tricolor, que le prestó Iturbide, indudablemente.

⁶ Tablada, José Juan, “El asesinato de la tanda” crónica de 1907 citada en Reyes de la Maza, Luis. *Salón Rojo. Programas y crónicas del cine mudo en México (1895-1920)*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1968, pp. 39- 41.

⁷G Urbina, Luis. “Los ricos y los cinematógrafos”, *El Imparcial*, 22 de octubre de 1907, p. 2

Y bien, se me ocurre a mí, y creo que a cualquier persona de mediano criterio: ¿Por qué no se suprimirían los gendarmes, la conferencia con la Corregidora en Dolores, la silla de montar de nuestros días, la entrega del estandarte a la hora del grito y tanto anacronismo que notaban hasta niños?”⁸

Hasta esta primera década del siglo XX no se tiene registro sobre otras críticas, los cronistas de espectáculos siguieron reseñando las funciones y no las cintas. Fue hasta 1911 que José Luis Velasco, reflexionó sobre alguna cinta, -de la cual no sabemos ni el nombre- sin dejar de lado los valores morales y sociales de esa época:

“(…) el film es seductor. Es una princesa que se enamora de un paje. Son cosas de cuento, en esta época vulgar y mercenaria en que se habla de sufragio, de democracia y de daltonismo, y en que los ‘amigos del pueblo’ querrían levantar, con carne humana, carne de rosas, carne aristocrática de mujeres bellas, una estatua monstruosa a Robes Pierre (…)

El cuento es de una fragilidad exquisita. No hace pensar, lo que ya es una ventaja inconmensurable. Hace soñar, hace llorar. ¿No es bastante? Pues también hace reír, y como estamos cansados y tristes, ¡qué sedante tan consolador resulta el divertirnos!”⁹

Otro cronista de la época fue Francisco Quijano, quien relataba sus experiencias en los barrios marginados de la ciudad y la actitud de los espectadores en dichos barrios, y no a la película, ya que sus ojos podían cansarse:

“Yo no atiendo a la cinta, que acaso lograría por todo logro cansarme los ojos, y mejor dedícome a observar lo que hay en mi redor. En la penumbra, son el olfato y el oído los que transmiten sensaciones al cerebro; la vista sólo percibe,

⁸ Anónimo, “Hidalgo en el cinematógrafo”, *El Imparcial*, 16 de septiembre de 1908, p. 12.

⁹ Velasco, José Luis, “Una princesa...”, *Revista de Revistas*, 20 de agosto de 1911.

vagamente, la aglomeración de un público que abre boca para reír bonachonamente las gracias de Max Linder y hacer comentarios preñados de inocencia... o las cierra para besar.”¹⁰

Es claro que la crítica de cine en México en esta época es básicamente inexistente, quien estuvo más cerca de alcanzar ese rigor de análisis de las cintas fue Manuel Haro, quien escribía de teatro en *La Semana Ilustrada* y comenzó a escribir sobre algunas películas, por ejemplo, *Quo vadis?* dirigida por Enrico Guazzoni, festejando la huella fidedigna de la novela de Henrik Sienkiewicz, la selección de actores, alabó también la música que la orquesta del conservatorio interpretaba en dicha proyección, escribió: “¡Oh!, si todas las películas de cinematógrafo fuesen como ésta ya podía perdonarse a este espectáculo el daño que ha causado a los teatros.”¹¹ Meses después dedicó una columna a *Marco Antonio y Cleopatra*, dirigida igualmente por Guazzoni, donde recalca lo siguiente, “una verdadera maravilla cinematográfica que ha dejado en mi ánimo una honda impresión de asombro y de encanto... ambiente de verdad e interés irresistible”¹². Algunos estudiosos del cine afirman que Manuel Haro pudo convertirse en el primer crítico de cine del país si *La Semana Ilustrada* no hubiera desaparecido por la Revolución.

Exiliados en Madrid a causa de la Revolución, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, escribieron entre 1915 y 1916 algunos textos sobre cine, siendo de los primeros mexicanos en anticipar que el cine era o podía ser un arte, y era diferente al teatro. Gracias a José Ortega y Gasset, quien en 1915 fundó en Madrid el semanario político *España*. Reyes y Guzmán fueron invitados para escribir la columna *Frente a la Pantalla*, bajo el seudónimo de *Fósforo*:

“Algunos todavía le niegan valor estético porque ‘no les gusta el cine’; como si la pintura dejara de ser un arte porque haya malos pintores. Vemos en el cine una nueva posibilidad de emociones, y eso basta. Más nos importa lo que promete que lo

¹⁰ Quijano, Francisco, “La filosofía del cine”, *Novedades*, 11 de septiembre de 1912.

¹¹ Haro, Manuel, *La Semana Ilustrada*, 15 de julio de 1913.

¹² Ídem.

que lleva ya realizado, y esperamos el día en que se disocien definitivamente el cine y el teatro.”¹³

Quizás Reyes no forjó una teoría cinematográfica, pero hizo un cambio en el periodismo del cine, sugirió filmes que a él le parecieron de calidad y descalificó los de mala calidad, por ejemplo, alabó *La moneda rota*, dirigida por Francis Ford, Reyes detalló, “se desarrollan por todo un laberinto de persecuciones, luchas, coces y puñetazos, que nos hacen bien y nos confortan”¹⁴ y descalificó *Las luces de Londres*, “sólo el título se salva: es mediana la fotografía, son defectuosos los actores, y pésima, intolerable la literatura”¹⁵ también hizo sugerencia a la pantalla del cine *Royalty* de Madrid, -donde deduzco asistía a ver las cintas-; “un visible deterioro en la línea media, hacia la derecha lo que provoca un efecto desagradable en los fondos claros de las vistas.”¹⁶. Entre otras de sus observaciones recomendó a los realizadores de vistas llevar a la pantalla obras del Siglo de Oro o acontecimientos históricos españoles; tampoco se restringió a criticar a los directores por elegir actores de poca calidad histriónica.

En el caso particular de Martín Luis Guzmán se puede decir que él no tuvo ningún inconveniente en afirmar que el cine ya era un arte, en sus reflexiones comparó el cine con otras artes como la literatura, el teatro y la danza, las cuales consideraba más afines al cinematógrafo, destacó que el cine silente era universal:

“La ausencia de la palabra comunica al cinematógrafo una capacidad indefinida de cosmopolitismo. Todas las películas, así sean yanquis, rusas, danesas o italianas, dan la vuelta al mundo y dondequiera se las entiende... Más que al libro y al teatro está a ellas encomendada la tarea de popularizar... El espíritu y las costumbres de países extraños.”¹⁷

¹³ Fósforo, (Alfonso Reyes y Luis Guzmán), *Frente a la pantalla* en la revista *España*, p. 19.

¹⁴ Fósforo (Alfonso Reyes), “La moneda rota”, *Frente a la pantalla*, en la revista *España*, p. 26.

¹⁵ Fósforo (Alfonso Reyes), “Las Luces de Londres”, *Frente a la pantalla*, en la revista *España*, p. 15.

¹⁶ Fósforo (Alfonso Reyes), “Inspección de pantallas”, *Frente a la pantalla*, en la revista *España*, p. 17.

¹⁷ Fósforo (Martín Luis Guzmán), “Las naciones en el cine”, *Frente a la pantalla*, en la revista *España*, p. 57.

Guzmán no pudo llegar a profundizar más en la teoría del cine, quizás por motivos personales o porque no estaba interesado en ahondar más, pero reconoce y se adelanta al asegurar que, “el cine no conoce barreras.”¹⁸ Tanto Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y otro miembro del *Ateneo de la Juventud* -me refiero- a Carlos González Peña fueron los únicos de aquel grupo que consideraron al cine un arte. Éste último dedicó varias crónicas y reflexiones sobre cine en su columna del diario *El Mundo Ilustrado*, donde aseguraba que el teatro moriría por culpa del cine, “por su baratura, por su variedad y, justo es decirlo, por la decadencia del gusto”¹⁹ Acontecimiento que hasta nuestros días nunca sucedió.

¹⁸ Fósforo (Martín Luis Guzmán), “El cine y la danza”, *Frente a la pantalla*, en la revista *España*, p. 61.

¹⁹ González Peña, Carlos, “La conquista del cine”, *El Mundo Ilustrado*, 10 de marzo de 1912.

1.2 Críticos y cronistas de cine en México 1916-1925

En 1916 existieron tres acontecimientos importantes para la proliferación de textos sobre el cinematógrafo en nuestro país, me refiero a la llegada de Venustiano Carranza a la presidencia de México, al desarrollo de la Primera Guerra Mundial y la evolución del lenguaje cinematográfico. El primer hecho, la instauración del constitucionalismo pudo incitar el resurgimiento de la prensa independiente y con ello dirigirse a un público más amplio y diverso, los escritos sobre cine se extendieron en periódicos y suplementos culturales. El segundo suceso ocasionó la retracción de las importaciones cinematográficas europeas y con ello la instauración del cine estadounidense que poco a poco fue permeando hasta establecerse como un referente en nuestro país y el mundo. El lenguaje del cine había cambiado en poco tiempo, como la iluminación fílmica, el montaje invisible²⁰, la velocidad de 16 fotogramas por segundo, la aparición de los intertítulos, actores que habían nacido con el cine y no en el teatro, y la aparición de los largometrajes. Con esto nace un periodismo cinematográfico permanente en nuestro país, esto desencadenaría la profundización de la reflexión de las imágenes en movimiento y nacería la crítica cinematográfica en México.

Uno de los periódicos que instauró la reflexión cinematográfica fue *El Nacional* con la columna de Jean Humblot, que desde sus inicios aseguró que el cine debía ser considerado como manifestación artística en este tiempo, que quizás al principio no lo era por: “la mala calidad de las vistas, la torpeza de los intérpretes y lo rudimentario de las escenas, no permitían considerarlo como manifestación artística y, por lo tanto, (el cine) no podía ser tomado en serio por los críticos.”²¹ Humblot reflexionó de manera seria las películas italianas: *Maciste* de Luigi Romano y Vincenzo Denizot, *El tesoro de los Louzat* dirigida por

²⁰ *Montaje invisible* es una técnica cinematográfica que utiliza corte y transiciones para crear una ilusión de continuidad, haciendo que el espectador no sea consciente de que una escena está compuesta por varios planos. El objetivo es que la acción parezca fluir sin interrupciones, manteniendo la atención del público en la historia en lugar del proceso de edición.

²¹ Humblot, Jean, “El arte en la película”, *El Nacional*, 8 de mayo de 1916.

Segundo de Chomón, *Odette* adaptación de la obra de Victorien Sardou dirigida por Giuseppe de Liguoro, entre otras. Asumió también que el público prefería las cintas de ficción a los documentales. Poco duró la columna de Humblot, ya que renunció al diario para crear su propia revista llamada *Cine*, que no prosperó por su elevado precio en épocas de inestabilidad económica tanto mundial como nacional.

El periódico *El Universal* hizo un anuncio el 15 de marzo de 1917:

“En vista del auge cada vez más creciente que está alcanzando en México el arte cinematográfico, aun sobre otros espectáculos, a causa de su gran significación cultural en las ciencias, artes, industrias, etc., este periódico ha acordado nombrar un cronista especial para las exhibiciones de películas cinematográficas, a fin de que el público pueda estar al corriente de cuanto se refiera a las interesantes representaciones gráficas que aparecen diariamente en las pantallas destinadas a tal objeto.”²²

El encargado para dicha tarea sería Rafael Pérez Taylor quien firmaría cada columna con el seudónimo de Hipólito Seijas, su participación se titularía *Por las Pantallas*, escribió más de cien colaboraciones durante dos años. Se le considera uno de los primeros críticos de cine, comenzó a distinguir los elementos de una película desde la actuación, fotografía, vestuario, escenografía y dirección, y lo más importante comparaciones entre cintas, recalcó la frivolidad de algunas películas norteamericanas con el arte hecho por los europeos, comenzó a inculcarle al público los nombres de los actores principales de las cintas que citaba en cada una de sus columnas. Ángel Miquel Rendón afirma que Hipólito Seijas estaba influenciado por la crítica extranjera:

“La estructura y la temática de sus notas tal vez fueron influenciadas por las de la crítica extranjera, pues Seijas confesaba a menudo tomar información de *La Película* (de Buenos Aires), *El Mundo Cinematográfico* (de Barcelona), *Cine Mundial* (Nueva York) y otras revistas; pero el tono general de sus escritos sobre cine

²² *El Universal*, 15 de marzo de 1917, p. 1.

muestra una seguridad en el juicio y una independencia de criterio completamente personales.”²³

Seijas poco a poco fue introduciendo a sus críticas elogios cuando él consideraba que las producciones cinematográficas eran virtuosas y a su vez hacía notar los defectos cuando las cintas carecían de ciertas virtudes, “contorsiones hiperestáticas y en lugar de causar buena impresión con sus ademanes ‘baudelairistas’ sólo causaron burla y descarada chacota.”²⁴

En esos mismos años hubo otros tres periodistas que forjaron la crítica en México pero que no tuvieron la misma constancia y dedicación que *Hipólito Seijas*, y poco a poco fueron dejando el oficio como por ejemplo *Raphael Dufilm* en el diario *Excélsior*, Gilberto Torres y *Franbol* en el periódico *El Pueblo*.

Para el año 1919 Manuel Haro y Velázquez de la Cadena, acumularía noventa críticas de cine silente primeramente en la revista *La Semana Ilustrada* y después en el diario *El Demócrata* con la columna *Impresiones y Comentario* donde firmaría con el seudónimo de *Perodi*. Sus columnas tenían dos corrientes, la primera era una crónica tradicional sobre las cintas exhibidas y la segunda ensayaba la crítica moderna cinematográfica. De esas noventa críticas en más de sesenta utilizó el análisis para evaluar las cintas silentes de aquella época, apreciaba con detenimiento los logros de cada cinta y sus desperfectos.

Francisco Zamora, mejor conocido como *Zeta*, fue también un periodista de este naciente arte en el periódico *Excélsior*, él al contrario de *Perodi* quién tomaba en cuenta más los efectos visuales de las cintas, se enfocaba en el argumento de las cintas, afirmaba que, “cuando el argumento se encomiende a individuos de real valía, el cine habrá llegado a ser positivamente una rama de las bellas artes.”²⁵ Tanto a *Hipólito Seijas* como a *Zeta*, se les reconoce como los primeros críticos de cine en México.

Carlos Noriega Hope o mejor conocido dentro de la crítica cinematográfica como *Silvestre Bonnard* comenzó a escribir sobre cine desde 1919 en el suplemento *El Universal Ilustrado*, y más tarde en el diario *El Universal*, está claro que su seudónimo está inspirando

²³ Miquel Rendón, Ángel, “Historia de la crítica cinematográfica en México en el período del cine mudo”.(tesis doctoral, Historia del arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995) pp., 73-74.

²⁴ *Hipólito Seijas*, “Fracaso de la Cuauhtémoc Film”, *El Universal*, 10 de septiembre de 1917.

²⁵ *Zeta*, “La condesa Arsenia”, *Excélsior*, 23 de abril de 1917.

en el personaje de Anatole France, *El crimen de Silvestre Bonnard*. Para algunos, *Bonnard* realizaba “crítica subjetiva”²⁶ donde en vez de criticar las películas para quien las realizaba, destacaba sus virtudes para que los aficionados asistieran al cine. Para *Silvestre Bonnard* al igual que *Perodi*, le gustaba más juzgar a las películas por su argumentación que por sus cualidades visuales. Para 1920 publicó *El mundo de las sombras: el cine por dentro y por fuera*, que fue el resultado de su estancia en la ciudad de Los Ángeles (la capital del cine), donde escribió más de una veintena de reflexiones acerca del cine de esa época. Cuando Carlos Noriega Hope muere, otro crítico del cinematógrafo, Rafael Bermúdez Zatarín le dedica esta nota:

“No ha habido en México un hombre que, con tan enorme dedicación y profundo conocimiento, haya dedicado su existencia toda a la difusión y arraigo del arte de la pantalla en nuestro país, como nuestro querido y prematuramente muerto Carlitos... Surgió con entusiasmo colosal, vigoroso en su plenitud, para intensificar y afianzar la propaganda del cine... La Página del Cinema (fue) algo así como el órgano definitivo y autorizado por todos conceptos, para exponer ante los aficionados el momento actual del film.”²⁷

La primera mujer periodista de la pantalla fue Elena Sánchez Valenzuela quién se escondía bajo sus iniciales “E.S.V.”, escribió unas cuantas notas sobre películas y artistas en el periódico *El Heraldo*, pero su columna no prosperó. En marzo de 1922 fue contratada por el periódico *El Gráfico*, así se anunció su incorporación a dicho diario:

“Desde hoy, la señorita Elena Sánchez Valenzuela, inteligente escritora y una de nuestras más aplaudidas artistas de cine, se encarga de esta sección. Para dar mayor realce a las crónicas de las films que se estrenen en México, la señorita Sánchez Valenzuela no solamente se ocupará de la técnica, que conoce bien, y de la parte artística que sabe apreciar, sino de todos los aspectos del cinema.”²⁸

²⁶ Revisar texto de Ángel Miquel Rendón, "Entrecruzamiento. Cine, historia y literatura en México, 1910-1960". Ficticia Editorial y Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. Donde hace referencia a una columna de opinión sobre la crítica realizada por Antonio Caso para *Ilustrado*, 1 de junio de 1917.

²⁷ Bermúdez Z., Rafael, “Carlos Noriega Hope. In memoriam”, *El Universal*, 25 de noviembre de 1934.

²⁸ Editorial de *El gráfico*, 28 de marzo de 1922.

Elena Sánchez incursionó en la actuación como la prostituta en *Santa* el film de Antonio Moreno basada en la obra de Federico Gamboa. Becada por la Secretaría de Educación Pública realiza estudios sobre cinematografía en Los Ángeles. Dejó el oficio de periodista para ser la primera creadora del Archivo de Cine Mexicano.

Había otro practicante del comentario de películas de nombre Epifanio Soto comenzó a colaborar en 1918 para la Revista *Cine Mundial*, tenía cierta tendencia a escribir más sobre películas realizadas en México, ya que de las extranjeras sólo informaba de sus estrenos, resalta los defectos de las primeras, como por ejemplo *María* de Rafael Bermúdez Zatarín. Se puede percibir en sus comentarios que eran seguidos por el canon norteamericano:

“Es tonto creer que el cine nacional pueda llegar al éxito por el camino que sigue. Y más tonto que los productores se empeñen en ir por ese camino, después del patente fracaso de sus películas y de la industria europea, en cuyos moldes hemos visto vaciados hasta hoy todos los esfuerzos hechos aquí. Los públicos detestan la lentitud en el desarrollo y piden con su indiscutible derecho algo movido: lo prueba el triunfo de las cintas de aventuras.”²⁹

Para esos años *El Heraldo* contrató a Antonio J. Olea Biankin quien firmó bajo el seudónimo *Alejo d' Ausonia*, como cronista de la imagen en movimiento de esa época su logro fue constituir un grupo selecto de colaboradores para la columna *Página Cinematográfica* de *El Heraldo*, (después cambiaría de nombre por *Cinematográficas*). Dicho grupo estaría constituido por J. León, Víctor Antón, René Chaigneau, Hernando Rabel, *Filmador*, *Cinesino*, *Pantalla*, *El R.P.*, *Adone Doni*, *El Diablillo del Cinema*, y Rafael Bermúdez Zatarín con sus seudónimos *David Wark* y *Fadrique Mendes*. Esta columna no prosperó como crítica sino se quedó meramente en relatar el argumento de las películas, los nombres de los y las intérpretes, cuando se trataba de alguna cinta la elogiaban sin ningún reparo.

Revista de Revistas fue una de las publicaciones donde desde su fundación en 1910 se escribieron algunas notas sobre cine, estas primeras aportaciones fueron hechas por Roberto *El Diablo* y José D. Frías donde entrevistaban a los artistas locales o escribían alguna aportación sobre películas nacionales. Fue hasta 1920 cuando el periodista cinematográfico

²⁹ Soto, Epifanio, “Crónica de Méjico”, *Cine Mundial*, julio de 1919.

José María Sánchez García comenzó a escribir cada semana entrevistas algo frívolas de actores, actrices y directores del cine nacional para poder alimentar al mero estilo yanqui el mito de las estrellas del cinematógrafo.

Otro cronista de la época fue Armando Vargas de la Maza quien utilizó el seudónimo *Julián del Roble*, tuvo algunas colaboraciones en la columna de Noriega Hope *Página Cinematográfica*. En el primer lustro de los veinte, *Julián del Roble* publicó un libro titulado *La vida de Cinelandia*. Estos cronistas se enfocaron más en los aspectos circunstanciales de la pantalla que en el cine propiamente.

1.3 Críticos y cronistas de cine en México 1926-1935

Aparece en 1920 en el semanario ilustrado de ciencias, artes, literatura y actualidad *Zig-Zag* una columna sobre el nuevo arte, realizada por Marco Aurelio Galindo, escribió en esa época algunas reflexiones sobre las cintas proyectadas en México. Galindo viajó en 1927 a Nueva York donde realizó trabajos relacionados con el cine como publicista, no abandonó su oficio de periodista y escribió para *Cine Mundial* y *Cinelandia*. Regresó a México en 1937 y comenzó a escribir crítica cinematográfica, en sus escritos solía citar a críticos norteamericanos como James R. Quirk de *Photoplay*, Frederik James Smith de *Shadowlan* y Robert Sherwood de *Life*.

En 1926 bajo el seudónimo *Luz Alba*, Cube Bonifant comenzó a escribir sobre crítica cinematográfica, práctica que ejerció por más de dos décadas, para los años treinta, consumó su trabajo como crítica de cine con su columna *Entre las sombras que hablan*, el nombre aludía al naciente cine sonoro. No tenía ningún decoro en manifestar los defectos de las cintas mexicanas.

Llega la generación los *Contemporáneos*, donde sobre todo destacan en cine cinco de sus miembros, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano y Celestino Gorostiza. Jaime Torres Bodet y Villaurrutia fueron los más destacados en realizar crónica y crítica de cine a partir de 1928 hasta la década de los cuarenta. En el caso específico de Novo como guionista, y Gorostiza como director y guionista. Ortiz de Montellano fue creador del cine-club *16 MM Cinema*.

Villaurrutia fue uno de los más notables críticos del cine de la época, ya que la realizó desde 1937 hasta 1941 en la revista *Hoy*, y durante 1943 en la revista *Así*. Villaurrutia definía que el oficio del crítico cinematográfico debería ser:

“...distinguir los productos buenos de los que no son, con el designio moral de procurar –así sea por reacción– que el público que paga no se vea defraudado, y que los espíritus en quienes el cinematógrafo

influye tan decisivamente reciban un alimento que los nutra y no que los infantilice o deforme.”³⁰

Fue también de los que aseguró que el cinematógrafo no era enemigo del teatro y que un buen argumento podría salvar a un filme de la mala calidad de los actores o fotografía. Villaurrutia deja de hacer crítica cinematográfica porque la empresa *Films Mundiales* le ofreció un trabajo como adaptador y corrector de argumentos, tarea que le ocuparía mucho tiempo. Fue de los primeros críticos que no usó seudónimo para realizar sus críticas de cintas.

Torres Bodet incursiona en la crítica en *Revista de Revistas*, bajo el seudónimo de *Celuloide*, el nombre de la columna se tituló *La cinta de Plata*, y fue de los últimos sobrevivientes de la crítica de cine mudo y vio nacer el cine sonoro.

En el recorrido trazado puede advertirse que, conforme avanza la institucionalización del cine nacional, la presencia de críticos y cronistas cinematográficos parece reducirse o, al menos, diluirse en el espacio público impreso. La crítica, que en las décadas iniciales acompañó con intensidad reflexiva el surgimiento del cinematógrafo, fue perdiendo visibilidad frente al avance de una industria cada vez más estructurada y demandante. Sin embargo, esta aparente disminución no debe leerse como una desaparición del pensamiento crítico, sino como una transformación de sus modos de intervención.

En el caso del grupo de los *Contemporáneos*, la reflexión sobre el cine no se agotó en la escritura crítica o en la crónica periodística. Por el contrario, varios de sus integrantes desplazaron su mirada hacia el interior mismo del aparato cinematográfico, incursionando activamente como guionistas, directores, adaptadores, responsables de arte y vestuario. Este tránsito del comentario al hacer cinematográfico revela una concepción integral del cine como forma artística total, donde la crítica no se ejerce únicamente desde la palabra escrita, sino también desde la construcción material de las imágenes, los cuerpos, los espacios y las narraciones.

³⁰ Villaurrutia, Xavier, *Crítica Cinematográfica*, México, D.F., 1970, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, p. 9.

Así, la disminución de voces críticas en la prensa convive con una intensificación de la participación intelectual en la producción fílmica. La crítica se encarna, se vuelve gesto, ritmo, textura visual y decisión estética. En este sentido, los *Contemporáneos* no abandonaron el pensamiento cinematográfico: lo desplazaron del margen reflexivo al centro creativo del cine nacional. Su legado no reside sólo en las páginas que escribieron sobre el cine, sino en la huella sensible que dejaron en su configuración artística, demostrando que, para ellos, pensar el cine era también hacerlo.

2. Xavier Villaurrutia -Vida y Obra-, el cine internacional y nacional de la época

En este capítulo se abordará el contexto histórico y vivencial de Xavier Villaurrutia, un recorrido breve desde su nacimiento, aficiones, obra y vivencias hasta el día de su muerte, basado en la bibliografía de algunos de sus estudiosos, compañeros de generación y epístolas. Así como el contexto histórico del cine internacional y nacional, la llegada del cine sonoro, las nuevas tecnologías usadas en la industria cinematográficas, las casas productoras, directores y películas destacadas de esa época.

2.1 Vida y obra de Xavier Villaurrutia

Xavier Villaurrutia nace el 27 de marzo de 1903 en la Ciudad de México, ensayista, poeta, dramaturgo y crítico. José de la Colina lo describe como:

“Poeta y ensayista inteligente, sensible crítico sobre la literatura y el arte, fallido narrador (él mismo señalaba lo poco novelística que era su *Dama de corazones*), Villaurrutia derrochó mucho tiempo y demasiadas páginas en el teatro.”³¹

No sólo José de la Colina afirma que Villaurrutia derrochó muchas páginas en el teatro, Octavio Paz considera que la obra de Xavier es pequeña, como si aparte de escribir se hubiera dedicado a otras actividades y afirma qué, Villaurrutia no es un hombre de teatro:

“Villaurrutia vivió inmerso en la vida literaria pero su obra es escasa, como si la mayor parte de sus horas las hubiera dedicado no a las letras sino a otras actividades. Aunque fue sobre todo un poeta lírico, sus poesías completas forman apenas un delgado volumen de unas cien páginas, una décima parte de su obra. El resto está compuesto de el teatro, la crítica, y unos cuantos textos que se acercan, sin llegar a serlo realmente, a la novela y relato. El teatro abarca la mitad de su

³¹ De la Colina, José, “Villaurrutia: Poeta de Turno Nocturno”, *Letras libres*, núm. 31, año V (marzo 2002) p. 35.

producción en prosa. Fue su gran afición y, al final de su vida, su ocupación central. Admiro su constancia y me sorprende su obstinación. ¿Fue realmente lo que llama ‘un hombre de teatro’? La respuesta, todos lo sabemos, es negativa. Sus obras están bien construidas, son inteligentes y algunas contienen pasajes admirables, pero carecen de un elemento esencial: la teatralidad.³²

Entabla amistad con Salvador Novo y Jaime Torres Bodet, con quien más tarde conformarían el grupo de los Contemporáneos- o “*el grupo sin grupo*, al que se refería Villaurrutia.”³³ Para luego comenzar sus estudios superiores en Derecho en la Universidad Nacional de México, los cuales abandona para enfocarse de lleno a la literatura, como lo señala el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) en la 69 conmemoración luctuosa de Villaurrutia:

“Xavier Villaurrutia nació en Ciudad de México en 1903. Estudió en el Colegio Francés y en la Escuela Nacional Preparatoria, donde inició su amistad con Novo y Torres Bodet. Abandonó los estudios de Derecho para dedicarse por completo a las letras.”³⁴

Novo y Villaurrutia se conocieron “apenas iniciaba el curso correspondiente al año de 1918 cuando Novo conoció a un compañero que iba delante de él”.³⁵ En aquella época Xavier Villaurrutia era “bajito de cuerpo, de esplendidas (sic) manos blancas, tersas, expresivas, y de grandes ojos alertas, de boca gruesa, endeble sin embargo, delgado, débil, enfermizo.”³⁶ Algo parecido a lo que describe Octavio Paz sobre Xavier y Efrén Hernández, “eran delgados, frágiles y bajos de estatura”.³⁷ Xavier Villaurrutia era un joven privilegiado

³² Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia. En persona y en obra*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 35

³³ Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 11.

³⁴ Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. “Xavier Villaurrutia, figura esencial en la literatura mexicana”. *INBAL Literatura*. Boletín No. 1990. 25 de diciembre de 2019. <https://inba.gob.mx/prensa/13579/xavier-villaurrutia-figura-esencial-en-la-literatura-mexicana>. Acceso 4 de abril de 2022.

³⁵ Sheridan, Guillermo, Op. cit., p. 53.

³⁶ Galindo, Magdalena, “Intimidades literarias de los Contemporáneos”, entrevista a Miguel Capistrán, en *Los empeños*, revista literaria, México, I, 1, p. 39.

³⁷ Paz, Octavio, Op. cit., p. 10.

socialmente, se cuenta que venía de una familia criolla aristocrática, entre sus ascendencias familiares había poetas, asociados de la clerecía colonial y humanistas:

“Los Villaurrutia eran marqueses del Apartado. Entre sus antepasado había poetas y miembros de la alta clerecía colonial, o humanistas célebres como el doctor Jacobo de Villaurrutia –hombre de una vida apasionante- quién, después de recibirse de abogado en Sevilla (aunque había nacido en Santo Domingo, hijo del mexicano Antonio Bernardino de Villaurrutia), fundó en México el *Diario de México* junto a Octavio Bustamante, participó en la guerra de Independencia y llegó a ser presidente de la Suprema Corte en 1831, además de poeta y cuentista de cierta fama. Este Jacobo de Villaurrutia fue padre de Wenceslao de Villaurrutia, que vivió en Cuba, industrial y humanista, padre, a su vez de Jacobo Villaurrutia, teórico y reformador de la agricultura cubana, abuelo de Xavier Villaurrutia, además, era sobrino de don Jesús Valenzuela, antiguo mecenas de la *Revista Moderna*, de quien la familia había heredado cuadros de Ruelas y de Herrán”³⁸.

Se sabe también que Xavier Villaurrutia al igual que sus hermanas, practicaba tenis, -el deporte “blanco”- como sus camisas inmaculadas a las que hace referencia Paz, “vestía trajes grises y azules de tonos oscuros. Al caminar, con mirada en alto, taconeaba con fuerza. Usaba unas camisas blancas, inmaculadas y que –demasiado amplias- acentuaba la delgadez de su cuello”.³⁹

Su casa familiar se ubicaba en la calle de Mina, en el centro de la Ciudad de México, “vivían en una casa grande, en “7” en la calle de Mina que Novo le parecía <<porfiriana>>, y Xavier recibía una mensualidad que le asignaban para sus gastos personales, lo que lo diferenciaba de la pobreza de sus compañeros”⁴⁰. Vacacionaba en Cuautla en las fiestas decembrinas y en el otoño en Tlalpan, “la amistad entre Novo y Villaurrutia era constante y

³⁸Sheridan, Guillermo, Op. cit., p. 53

³⁹Paz, Octavio, Op. cit., p. 10.

⁴⁰Sheridan, Guillermo, Op. cit., pp. 53-54.

cordial, apenas interrumpida por las sistemáticas vacaciones de los Villaurrutia en Cuautla en diciembre y en Tlalpan en otoño.”⁴¹

Católico por nacimiento y libre aceptación, Paz narra:

“Una vez me dijo que era católico. Se apresuró a añadir: pero católico por fatalidad, por nacimiento, no por elección. Le respondí que entonces ya no era católico pues esa opinión suya equivalía a una elección. Asintió, pero repuso: la libertad consiste en escoger nuestra fatalidad. Así pues, era católico por un accidente de nacimiento y por libre aceptación de ese accidente. O sea: introducía dos herejías en su religión. Para él, por lo demás, el catolicismo no era tanto una doctrina y unas normas como una tradición y una forma de vida. No aceptaba los dogmas ni tampoco los rechazaba: los vivía, los sufría – sobre todo cuando los transgredía-.”⁴²

Comenzó a publicar sus primeros poemas -siendo aún estudiante de la Escuela Nacional Preparatoria-, “los primeros poemas de Villaurrutia aparecieron en revistas, en 1919, cuando apenas tenía 16 años.”⁴³. Para ser precisos fue en mayo de 1919 en la revista estudiantil *Policromías* y en diciembre de ese mismo año se publicaron los poemas de Xavier y Salvador en *El Universal ilustrado*:

“1919, en mayo se publica la revista estudiantil *Policromías*, donde aparecen los primeros poemas de Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y Gilberto Owen; además publican José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet y Rubén Salazar Mallén...En diciembre, Novo y Villaurrutia publican un par de poemas en *El Universal Ilustrado*. ”⁴⁴

Villaurrutia y Novo animados por su maestro Luis G. Urbina los contacta con María Luisa Ross quien trabajaba en *El Universal Ilustrado*, “llega el momento en el que deciden estar

⁴¹ Ibidem., p.54.

⁴² Paz, Octavio, Op. cit., p. 32.

⁴³ Ibidem, p. 53.

⁴⁴ Catálogo de la exposición *Los Contemporáneos y su tiempo*, en el Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, Secretaría de Cultura, 2016, p. 478.

maduros para la publicación y visitan juntos a María Luisa Ross, quien fuera musa de Urbina, funcionaria de *El Universal Ilustrado*.⁴⁵ Así fue como el 4 de diciembre de 1919 esperaban ansiosos dicha publicación.

“A Novo siempre le habrá de causar enorme gusto el hecho de que hayan debutado juntos, y no es difícil imaginar la ansiedad con la que, el 4 de diciembre de 1919, los dos amigos habrán esperado la salida de *magazine*. El poema de Novo era el resultado directo de su momento González-martinista y se titula *Parábola de Hermano*... En la página que María Luisa Ross entregó a los dos amigos, Villaurrutia publicó dos poemas: “Al repasar el libro” y “La visión de la lluvia”. Se trata de dos poemas de una curiosa, introspectiva mirada que apenas en apariencia, por formalidad de los versos, poseen un orden.”⁴⁶

Se sabe que Villaurrutia entendía francés desde la infancia, así que no es de extrañarse que sus referentes literarios fueran los simbolistas franceses, al igual que literatos hispanoamericanos, “Villaurrutia, que leía francés desde pequeño, abrevó desde un principio en el simbolismo en su lengua original.”⁴⁷ Novo y Villaurrutia no sólo compartían sus lecturas sino también su carácter solitario:

“En este momento de amistad, Villaurrutia y Novo comparten estrechamente sus respectivos caracteres solitarios y sus lecturas. La Bruyère, Saint-Simon, Huysmans, Balzac, Stendhal y France y, después, cuando ya se ha reanudado el flujo de novedades francesas a la librería de Gabilondo, las ediciones amarillas de Mercure: Gide y Cocteau. Y, claro “todas las ‘Musas de Francia’ y los ‘Jardines de Francia’: Jammes, Claudel, Valery, Romain, Larbaud, Maeterlinck y Rodenbach.”⁴⁸

Octavio Paz señala un horizonte más amplio sobre los referentes literarios y filosóficos de Villaurrutia, y cuenta que:

⁴⁵ Sheridan, Guillermo, Op. Cit., pp. 75-76.

⁴⁶ Ibidem, pp. 76-78.

⁴⁷ Ibidem, p. 75.

⁴⁸ Ibidem.

“Los filósofos olvidan con frecuencia que las obras no son ilustraciones de las teorías sino a la inversa. La desconfianza de Villaurrutia ante los sistemas no provenía ni de la ignorancia ni de ese anti-intelectualismo que a veces padecen los artistas y los poetas. Su artículo sobre Caso revela que conocía a Croce, Bergson, Meumann, Fechner y que tenía noticias –no sé si directamente o a través del mismo Caso- de las doctrinas sobre arte de Kant, Schelling y Hegel. Es probable que la lectura del libro de Croce sobre ‘lo muerto y lo vivo en la filosofía de Hegel’ lo haya iniciado en el pensamiento de éste, como ocurrió un poco antes con André Breton.”⁴⁹

Octavio Paz cuenta que Xavier Villaurrutia estaba empapado de la literatura hispanoamericana por herencia y consejo de sus maestros:

“Desde muy joven frecuentó a los poetas y escritores de nuestra lengua, lo mismo a los españoles e hispanoamericanos que a los mexicanos. El ejemplo y los consejos de Pedro Henríquez Ureña lo estimularon y guiaron a esta vía.”⁵⁰

Entre sus influencias literarias se encontraban Dante, el barroco hispanoamericano, el romanticismo francés y el simbolismo; pasando por la literatura moderna inglesa hasta los surrealistas:

“No sé cuándo empezó a leer a Dante; sé que lo citaba con frecuencia en sus conversaciones. Un rasgo que lo distinguió de sus compañeros de generación: la afición a las letras italianas modernas, sobre todo a los prosistas, de Pirandello a Bontempelli. El mapa de sus preferencias literarias muestra no sólo extensión sino la coherencia de sus gustos. En primer término, la edad barroca, más cerca de Quevedo que de Góngora y más próximo a Sor Juana que a Quevedo. Más tarde, guiado por Eliot, descubrió a los poetas “metafísicos”

⁴⁹ Paz, Octavio, Op. cit., p. 44

⁵⁰ Ibidem.

ingleses. Influido por Gide, tradujo a Blake –una traducción memorable-. Otra pasión permanente: el simbolismo francés. El libro de Albert Beguin sobre el romanticismo alemán lo llevó a leer de manera distinta a Nerval y a los surrealistas.”⁵¹

En 1919, Xavier Villaurrutia conoce a Ramón López Velarde quien era maestro de la Escuela Nacional Preparatoria, aunque nunca tomó clases con él, “Villaurrutia y Novo ya habían aprobado sus cursos de literatura con González Martínez y con Urbina”⁵². Así como “su primer curso de literatura impartido por Erasmo Castellanos Quinto”⁵³. Villaurrutia narró su encuentro con López Velarde:

“Para que nuestro encuentro fuera algo más que un misterioso y tangencial contacto, llegué demasiado tarde a su lado, puesto que él se fue de manera imprevista del nuestro. Ávida e incierta, la curiosidad del adolescente me llevó a buscarlo sin un objeto preciso, definido... Salvador Novo y yo lo visitamos unas cuantas veces en la Escuela Nacional Preparatoria, donde era profesor de Literatura Española. Lo esperábamos a la salida del aula y cambiábamos con él breves y entrecortadas frases. Aún tengo la sensación de que los diálogos se acababan demasiado pronto. Y también de que, a veces, como cuando sin esperar el final de la clase entrábamos en el aula, y López Velarde suspendía rápidamente la lección, despidiendo, aturdido, a los alumnos, una curiosa turbación y pudor infantil e inexplicable lo colocaban delante de nosotros en la situación de minoridad e inferioridad que lógicamente nos correspondía a Salvador y a mí.”⁵⁴

La influencia que Ramón López Velarde tuvo en Villaurrutia y sus demás compañeros de generación es innegable, “todos y cada uno de los integrantes de su generación dedicaron al

⁵¹ Ibidem, pp. 44-45.

⁵² Ibidem, p. 75.

⁵³ Ibidem, p. 54.

⁵⁴ Villaurrutia, Xavier, *Obras*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 641-642.

menos un poema o un ensayo, si no es que varios, a ponderar y considerar la estatura del poeta precozmente fallecido.”⁵⁵

En 1924, Xavier Villaurrutia dictó una conferencia titulada *La poesía de los jóvenes de México*, en la Biblioteca Cervantes, “1924. En mayo Villaurrutia pronuncia su conferencia *La poesía de los jóvenes de México* en la biblioteca Cervantes; después se publicó bajo el sello de Ediciones de revista *Antena*.”⁵⁶ Aquí declara que, los literatos nacionales necesitan un espíritu rebelde como el de Adán y Eva, haciendo referencia a Juan Tablada y Ramón López Velarde:

“De manera sagaz y premonitoria, un jovencísimo Xavier Villaurrutia (remitió a su conferencia ‘La poesía de los jóvenes de México’) había dicho que lo que los nacientes escritores mexicanos necesitaban era el ejemplo rebelde de un nuevo Adán y una nueva Eva que descubrieran territorios ignotos a la poesía mexicana. Esos personajes arquetípicos ya existían. Según Villaurrutia, Tablada era la nueva versión de Eva, y López Velarde el añorado Adán que reclamaban los tiempos nuevos... Fueron Villaurrutia y los Contemporáneos quienes descubrieron en él a un poeta de la sexualidad y de la muerte, de la angustia y el frenesí que sintonizaba en todo y por todo con la zozobra que imperaba (y que impera, me temo) en el México posrevolucionario.”⁵⁷

El mejor ensayo de Villaurrutia es el dedicado a López Velarde. Paz afirma de igual forma qué:

“Más que un descubrimiento, el ensayo de Villaurrutia fue una resurrección: López Velarde yacía enterrado bajo las losas de una admiración obtusa y Xavier, al sacarlo a la luz, nos mostró no un cadáver embalsamado sino un poeta vivo.”⁵⁸

⁵⁵ Escalante, Evodio, “Prefacio”, *Ramón López Velarde Visto por los Contemporáneos*, Zacatecas, Dos Filos, 2008, p. 10.

⁵⁶ p. 482.

⁵⁷ Escalante, Evodio, Op. cit., pp. 10-11.

⁵⁸ Paz, Octavio, Op. cit. ,p. 45

Sin duda alguna, Xavier Villaurrutia amplía y da conocimiento de la importancia de las letras de Ramón López Velarde, tanto en su generación como en las generaciones subsecuentes.

Para 1920, Villaurrutia entabló una gran amistad con Jaime Torres Bodet se cuenta que se reunían en un café:

“Villaurrutia no tardó... en convertirse en parte del grupo que se reunía con Torres Bodet. Lo hacían en un pequeño café, muy elegante, llamado Selecty, frente al Hotel Iturbide donde se tomaba té ingles con *buns* y mermelada de naranja.”⁵⁹

Villaurrutia acerca a su amigo entrañable, Salvador Novo, al nuevo grupo liderado por Jaime Torres Bodet quien había sido nombrado como Secretario General de la Escuela Nacional Preparatoria:

“Villaurrutia comenzó a hacer todo lo posible por atraer a Novo al pequeño cenáculo tanto por presentarlo ante sus nuevos amigos como por hacerlo partícipe de los beneficios que comenzaba a reportar, principalmente el acceso a publicaciones que toleraban la colaboración de poetas jóvenes entre sus páginas. Novo aceptó.”⁶⁰

Jaime Torres Bodet, recuerda en su biografía *Tiempo de Arena*, cómo conoció a Villaurrutia y a Novo:

“Estudiaban a la sazón en la Escuela Preparatoria dos escritores –mis contemporáneos casi- pero que, por haberme sucedido en las mismas aulas, me parecían mucho más jóvenes: Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. Antes de tratarme como secretario del establecimiento, me habían conocido como aprendiz de poeta y traductor. No creo que ni uno ni otro estimasen mucho aquellos ensayos –aunque me hablaban de ellos con indulgencia. Ambos- como yo mismo- escribían poemas en cuyas estrofas se duplicaban, con diferentes refracciones temperamentales, la luz del atardecer simbolista francés...Novo, más humano y menos estricto que Villaurrutia...He

⁵⁹ Sheridan, Guillermo, Op. cit., p. 86

⁶⁰ Ibidem.

dicho que Villaurrutia era más estricto. Habría preferido decir que era más abstracto. Aunque paradójicamente, su tendencia a la abstracción no se deleitaba, como la mía, en seguir hasta su último término determinadas ideas generales, sino en construir, como los cubistas, paisajes abstractos con formas y volúmenes muy concretos.⁶¹

Para ese mismo año se crea la revista *México Moderno*, a cargo de Enrique González Martínez, “la revista *México Moderno*, el más fino y elocuente testimonio de la actividad intelectual mexicana a principios de la década de los veinte (sic).”⁶² Dicha revista conjunta en su primer número a los intelectuales más destacados de la época del antiguo *Ateneo de la Juventud de México*.

“Como revista complementaria de las actividades editoriales de la Editorial Cvltvra, *México Moderno* aparece el primero de agosto de 1920 como expresión renovada del viejo Ateneo: Vasconcelos, Caso, González Martínez, Castro Leal, Genaro Estrada y Manuel M. Ponce llenan el primer número. La sub-categoría “Joven literatura mexicana”, encargada a un entusiasta pero confuso Loera Chávez, tiene todo el cariz de ser más una concesión del viejo a los efebos que un sometimiento a la inercia habitual de las revistas de la época con su idea de “los nuevos valores”... En primer número, obviamente, Loera Chávez comenta y publica al paradigma del joven y poeta mexicano Jaime Torres Bodet.”⁶³

En números más adelante de dicha publicación escribirían:

“González Martínez funda la revista *México Moderno*, en la que colaboran Octavio G. Barreda, González Rojo, Gorostiza, Novo, Ortiz de Montellano, Pellicer, Torres Bodet, Villaurrutia, Owen y Samuel Ramos. *México Moderno* continuará publicándose a cargo

⁶¹ Torres Bodet, Jaime, *Tiempo de Arena*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 121-124.

⁶² Sheridan, Guillermo, Op. cit., p. 93.

⁶³ Ibidem.

de un grupo de redactores en el que está José Gorostiza, hasta que desaparece en 1923.”⁶⁴

México Moderno tiene importancia porque conjuga a tres generaciones de grupos intelectuales de mexicanos subsiguientes al positivismo. “Por primera vez y última vez, las generaciones intelectuales posteriores al positivismo: el viejo Ateneo, los “Siete sabios” y el “nuevo Ateneo”: de Caso a Torres Bodet.”⁶⁵

El 9 de junio de 1920 José Vasconcelos asumió la rectoría de la Universidad Nacional, para 1921 decidió fundar la revista *El Maestro*:

“Vasconcelos, siempre preocupado por la opinión de los poetas, consciente, además, de que tenía que aprovechar sus años en el poder para formar una base de opinión favorecedora a sus eventuales proyectos presidenciales, y sabedor de que los libros publicados habrían de sobrevivirlo sin mermar el resultado de sus afanes políticos, continuó la campaña editora más grande en la historia del continente...Además, se decidió a fundar (en abril de 1921) la primera revista literaria, técnica-pedagógica-humanista de gran tirada: *El Maestro*, título que aludía a la necesidad de cambiar de una buena vez a la figura del militar por la de educador como icono representativo del país que estaba naciendo...Contra los 300 ejemplares mensuales que tiraba *México Moderno*, la revista de Vasconcelos tiraba 75 mil; contra el eclecticismo habitual de *little review*, *El Maestro* propone y ejerce una línea bien definida de tono regenerador, moralista y americanista; contra el espíritu refinado y crepuscular, propone un optimismo práctico ligado a los imperativos de la historia. Los miembros del nuevo Ateneo, a pesar de todo, deciden treparse a este nuevo tren editorial.”⁶⁶

Al mando de dicha revista se encuentra Agustín Loera Chávez, quien fungía como responsable de la sección “Joven literatura mexicana” en *México Moderno*, invita

⁶⁴ Catálogo de Exposición *Los Contemporáneos y su tiempo*, en el Palacio de Bellas Artes, Secretaría de Cultura, p. 478.

⁶⁵ Sheridan, Guillermo, Op. cit., p. 95

⁶⁶ Ibidem, p. 102.

rápidamente a ser parte de esta publicación al grupo liderado por Torres Bodet, incluyendo a Xavier Villaurrutia y los consagran como los “poetas universitarios”:

“La revista, al mando de Agustín Loera Chávez, su padrino de *México Moderno*, los acoge de inmediato, los inscribe en las nóminas de su mesianismo y los pone a trabajar. La revista solía llevar como plato fuerte algún ensayo de Tolstoy, Barbusse, France, Rolland o Tagore, los penates de la casa Vasconcelos; y, entre los españoles e hispanoamericanos, Unamuno, D’Ors, Rodó, Ingenieros y, por supuesto Gabriela Mistral. Los jóvenes igual que en *México Moderno*, se limitan a los oficios de infantería: traducen y corrigen a cambio de la eventual publicación de un poema o ensayo... El precio que habría de pagar para ser considerados, en definitiva, miembros del grupo de jóvenes escritores más influyente del país, les había resultado bastante bajo: a mediados de 1921 su injerencia en dos publicaciones más importantes de carácter culto, *México Moderno* y *El Maestro*, la una privada, publica la otra, y en la más conocida de las de carácter frívolo, *El Universal Ilustrado*, los han consagrado en la atención pública y, sobre todo, en la de los hombres encargados de la distribución del poder cultural. Habían nacido ‘los poetas universitarios’, que es el nombre que se les empieza a dar en la prensa.”⁶⁷

Para 1922 “los poetas universitarios” o el “Nuevo Ateneo” se abrieron paso a las publicaciones internacionales gracias a la invitación que recibe Torres Bodet por parte de Rafael Lozano quien residía en París para publicar en *Prisma*, donde compartirían páginas con Alfonso Reyes y algunos de sus maestros de la Escuela Nacional Preparatoria.

“Fue la invitación que le hizo desde París Rafael Lozano, cuya revista *Prisma* aparece en 1922 y se vende profusamente en México gracias a su carácter internacional y al hecho de que implicaba –si bien en una medida muy relativa– un pequeño ‘retorno de las carabelas’. Era una publicación mensual en octavo, ilustrada con finura y dedicada íntegramente a la poesía, lo que era una novedad

⁶⁷ Ibidem, p. 103

(su subtítulo era ‘Revista Internacional de Poesía’). *Prisma* publicó ocho números, hasta agosto de 1922, en los que se editó suficiente cantidad de poesía para considerarla un antecedente del ‘vanguardismo’ mexicano y un agente notable de interacción poética gracias a sus tradiciones de Gide, Pound, Sandburg y Ehrenburg entre otros. Entre los de la lengua española destacaban como “colaboradores” Reyes, Ibarbourou, Guillermo de Torre y... Torres Bodet, aunque también publicó poesía de González Martínez, López Velarde, Villaurrutia, Novo y Miguel Othón Robledo. Lo interesante de *Prisma* resulta de su voluntad poética aunada a una vocación de cosmopolitismo que su editor veía como la única manera de conseguir ‘un renacimiento de la poesía castellana’, empresa en la que se enfrasca en Europa la generación española del 27 paralelamente... Lo más interesante en *Prisma*, sin embargo, fue que se convirtió en la primera publicación periódica en lengua castellana que se dedicó a promover de manera sistemática la importancia de la nueva poesía norteamericana, cuya trascendencia en Europa comenzaba a aquilatarse con la llegada de los años veinte.”⁶⁸

Para diciembre de ese mismo año -1922-, Torres Bodet y Ortiz de Montellano lanzan la revista *Falange*, donde Villaurrutia publicaba continuamente:

“Subtitulada ‘Revista de cultura latina’, la dirigían al alimón Torres Bodet y Ortiz de Montellano, quién trabaja a las órdenes de su amigo en el departamento de bibliotecas. Entre los redactores se contaban Heliodoro Valle, Jiménez Rueda, Rafael Lozano, Toussaint y Villaurrutia.”⁶⁹

Los colaboradores continuos de *La Falange* son Villaurrutia y Novo, que al igual que en *México Moderno* trataron de que la revista no muriera, y Xavier Villaurrutia poco a poco se fue consolidando como el crítico del grupo:

“Los dos últimos números de *La Falange*, correspondientes a septiembre y octubre de 1923, gracias a las colaboraciones asiduas

⁶⁸ Sheridan, Guillermo, Op. cit., p. 121.

⁶⁹ Ibidem, pp. 136-137.

de Novo y Villaurrutia, advierten una vitalidad y un espíritu distinto a las anteriores... Como con *México Moderno*, Novo y Villaurrutia entraron al quite y trataron de hacer lo posible por la revista aunque era claro que estaba muriendo. Villaurrutia se convertiría lentamente en el crítico del grupo.”⁷⁰

Se dice que para ese tiempo la poesía de Villaurrutia iba prosperando, “la poesía de Villaurrutia evolucionaba rápidamente hacia un experimentalismo mesurado que delataba ya lecturas de los norteamericanos que Novo le había enseñado.”⁷¹

En 1923 Villaurrutia comenzó una relación con Alfonso Reyes, gracias a que en *La Falange* se realiza una reseña de *Huellas*:

“En julio de 1923, por ejemplo, Villaurrutia comienza su relación con Reyes, que se hallaba a la sazón en España. Le envía el ejemplar de *La Falange* en el que ha reseñado *Huellas*, y una carta, quizás un tanto impertinente, en la que pone en tela de juicio la vida libresca de Reyes y su separación crónica de México. Podemos suponer lo anterior por la respuesta de Reyes, ya que se desconoce la carta de Villaurrutia. En su reseña, Villaurrutia comienza por saludar en Reyes a un escritor mexicano ‘de seriedad y proporción nada comunes’, sin embargo, concluye que ‘no es Alfonso Reyes un gran poeta’ y que su poesía sirve apenas para ‘recordar y amar al otro Alfonso Reyes que escribía ensayos perfectos y animados’. Considera que ‘ni en sus mejores años’ logró serlo, pues no puede dejar de ser ‘un poeta cerebral. Su clasicismo carece de la inquietud romántica que requiere el artista moderno en la fórmula expresada por Azorín y que nosotros creemos justa’.”⁷²

En dicha reseña que realizó Xavier Villaurrutia con apenas 20 años de edad, se puede ver su naciente espíritu crítico, a pesar de la figura que representa Alfonso Reyes para su generación. Reyes responde a Villaurrutia de forma admirable:

⁷⁰ Ibidem, p.139.

⁷¹ Ibidem, p.140.

⁷² Ibidem, p. 144

“Le agradece que diga lo que cree la verdad, se queja de que *Huellas* estaba plagado de erratas y lo induce a no suponer ‘que la poesía es cosa de los veinte años’. El suave paternalismo de Reyes, evidencia de que respetaba a este jovencito exigente, termina por proclamar la fe en la cultura que en México es menester predicar a toda hora: Me pongo retórico, pero es que hablo con uno de mí mismo taller, a quien de tú a tú, como soldados que se baten en el mismo frente, puedo decir: ‘No abras tú mismo un boquete en el muro; no cedas razones a los bárbaros, nuestros enemigos comunes; nunca digas nada contra el estudio, contra los libros, contra los severos castigos de la reflexión’ ¡Ay, si usted supiera qué en el centro de mí mismo da cualquier palabra venida de los míos, de mi México!”⁷³

Para esa misma época Alfonso Reyes regresa a México y convence a Villaurrutia de dejar sus estudios en Jurisprudencia:

“*La Falange* había desaparecido y Villaurrutia se encontraba aislado y confuso. En los pocos meses que Reyes pasó en México antes de viajar a París vio mucho a Villaurrutia: su principal logro fue convencerlo, una noche en que cenaron con Gómez Morín, de que abandonara la Facultad de Jurisprudencia, que se ‘dejara de cuentos y que lo que quería hacer era dedicarse a las letras.’ Villaurrutia obedeció.”⁷⁴

En el año 1926 salió la revista *Forma*, “patrocinada por el entonces secretario de Educación Pública, José Manuel Puig Casauranc, es dirigida por Gabriel Fernández Ledezma, durará hasta 1928. En ella colaboran Villaurrutia, Lazo, Montenegro, Rodríguez Lozano, Samuel Ramos y Gabriel García Maroto.”⁷⁵ En ese mismo año se publicó la Revista *Sagitario* dirigida por Humberto Rivas Panadas donde colaboraron desde Octavio G. Barreda hasta el grupo de *los poetas universitarios* incluyendo a Villaurrutia. Este año es determinante en las vidas de dicho grupo por el encuentro dado con Rodríguez Lozano y Antonieta Rivas Mercado.

⁷³ Ibidem, pp. 144-145.

⁷⁴ Ibidem, p. 145.

⁷⁵ Catálogo de la exposición *Los Contemporáneos y su tiempo*, en el Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, Secretaría de Cultura, p. 478.

“Antonieta regresa de Europa el 7 de julio de 1926. En tan sólo unos meses se integra al movimiento cultural que comienza a surgir en México, continúa con su preparación y asiste a la Escuela de Verano en donde toma un curso que imparte Daniel Cosío Villegas. Más adelante busca un profesor de pintura para su hermana Amelia. Es entonces cuando la ponen en contacto con el pintor Manuel Rodríguez Lozano y con él comienza una profunda amistad... Es por medio del encuentro con Manuel Rodríguez Lozano que Antonieta conoce a Salvador Novo y a Xavier Villaurrutia, la reunión se realiza en casa de Diego Rivera y Lupe Marín en Mixcalco 12. La comprensión es inmediata, Antonieta es una mujer brillante, Novo y Villaurrutia se identifican con ella de forma instantánea, la incitan a formar parte de su grupo y proyecto.”⁷⁶

Es aquí cuando el *Grupo Ulises* se formó y se consolidó como un proyecto cultural en México, en palabras de Novo, Silvia Lemus describe cómo se crea *Ulises* gracias a Antonieta Rivas Mercado:

“Una mujer, Antonieta Rivas Mercado, nos decidió con su entusiasmo. Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Jorge Cuesta, Agustín Lazo y yo, escribíamos, discutíamos, criticábamos; apetecíamos teatro bueno, renegábamos del que nos veíamos obligados a ver. Pero fue Antonieta quien nos reunió y dio forma activa a nuestro vago apetito. Habría que traducir obras, actuarlas, dirigir las, montarlas, nosotros mismos. Para nuestro propio, legítimo placer. Le llamaríamos, el Grupo Ulises. Porque a Ulises lo impulsó, más que la conquista del vellocino de oro, la curiosidad. Y la que publicamos iba a ser una revista de curiosidad y de crítica. Antonieta alquiló en la calle de Mesones, la sala enorme de una vivienda particular. La mitad de la cual se transformó en escenario mediante una plataforma que la aislaba del reducido espacio en que se

⁷⁶ Acosta Gamas, Tayde, “Antonieta Rivas Mercado y su viaje por los grupos Ulises y Contemporáneos”, en el catálogo *Los Contemporáneos y su tiempo*, Ciudad de México, Secretaría de Cultura, 2016, p. 180.

colocaron unas treinta sillas para los espectadores. Y ahí dimos obras de Lenormand, de Cocteau, de O'Neill, de Lord Dunsany.”⁷⁷

Sin duda alguna la presencia y mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado para el grupo de Villaurrutia fue fundamental, ya que sin ella probablemente el *Grupo Ulises* y la revista del mismo nombre no hubieran existido:

“El primer cometido es publicar la revista homónima. Para esto Salvador Novo solicita el patrocinio de Dr. José Manuel Puig Casauranc. El ministro de Educación del presidente Plutarco Elías Calles acepta la propuesta y paga el primer número de la revista, que se presenta en mayo de 1927 como *Ulises, Revista de Curiosidad y Crítica*...A partir del segundo número, el financiamiento de la revista queda exclusivamente en manos de Antonieta. La revista *Ulises* alcanza a editar seis números hasta concluir en febrero de 1928.”⁷⁸

La revista *Ulises* fue dirigida por Novo y Villaurrutia, éste describe en entrevista el porqué del subtítulo *Revista Curiosidad y Crítica*:

“Con Salvador Novo dirigí una revista, *Ulises*, que llevaba este subtítulo: ‘revista de curiosidad y crítica’. La curiosidad era el veneno y la crítica el antídoto. Y viceversa. No había en aquella revista más doctrina que la que encerraba los epígrafes que hablaban de la aventura, del viaje alrededor del mundo y de la alcoba, de la curiosidad enemiga del tedio, de *Simbad* que tiene algo de *Ulises*.”⁷⁹

El *Grupo Ulises* no sólo estaba conformado por literatos y poetas sino por pintores, músicos, actores y otras personas curiosas por el breviario cultural de la época, es así que para el año 1927 se preparó la primera exposición plástica donde se presenta la obra de Rodríguez Lozano, y Antonieta Rivas Mercado fungió como gestora, museógrafa y curadora de dicha exposición, en el *Cachorro* que era un cuarto de vecindad en la calle de Mesones número 42, que Rivas Mercado rentaba para las tertulias, ensayos y exposiciones del *Grupo Ulises*:

⁷⁷ Ibidem, p. 177.

⁷⁸ Ibidem, p. 183.

⁷⁹ Rojas, Marcial, “Xavier Villaurrutia; entrevista”, entrevista publicada en la revista *Escala*, núm. 1, octubre 1930, pp. 6-8.

“Manuel: Dígame a Ignacio [Aguirre] si puede estar a las 5 en el Cachorro. Tengo citados al carpintero para los biombos y al electricista para que modifique la luz del foro. Además quiero que le diga cómo ha de hacer la instalación para la exposición. Le recuerdo la lista para las invitaciones. Su amiga, Antonieta.”⁸⁰

Con dicha exposición se buscó promover la obra de los artistas plásticos del *Grupo Ulises*, los cuales eran disconformes con el proyecto del Muralismo instaurado con el proyecto nacionalista de la época:

“Con la *Exposición de Ulises* se inaugura el 15 de diciembre la primera exposición de Rodríguez Lozano en México...Con esta muestra se busca promover la obra de los pintores del grupo, los cuales se encuentran en un abierto antagonismo con el proyecto nacionalista del Muralismo. Después de la exposición de Rodríguez Lozano, la idea que se tenía era proseguir con exhibiciones de los demás artistas de Ulises.”⁸¹

Recordemos que para 1926 se publicó el primer libro de poemas de Villaurrutia *Reflejos*, se dice que fue recibido con buenos ojos para los expertos en literatura de la época:

“Juan Chabás, especie de alma gemela de Villaurrutia, declara en 1927 que *Reflejos* ‘señala un nuevo momento dentro de la poesía en lengua española’ gracias a sus virtudes ‘ambiguas, frías, instantáneas’. Eduardo Colín saludó en *Reflejos* ‘a la voz más pura y original de la década’. Pero corresponde a Owen la reseña más importante. Titulada ‘La poesía, Villaurrutia y la crítica’. Owen acepta la propia tesis de Villaurrutia en el sentido de que ‘*Reflejos* es mi mejor obra de crítica’. Owen propone que ‘la crítica es la madrina feliz’... Jorge Cuesta... Propone que Villaurrutia es ‘la conciencia artística de su generación’.”⁸²

⁸⁰ Carta de Antonieta Rivas Mercado para Manuel Rodríguez Lozano, fechada diciembre, 1927. Publicada en *Correspondencia*. Ed. Fabienne Bradu, México, Universidad Veracruzana, 2005, p. 31.

⁸¹ Acosta Gamas, Tayde, “Antonieta Rivas Mercado y su viaje por los grupos Ulises y Contemporáneos”, en el catálogo *Los Contemporáneos y su tiempo*, Ciudad de México, Secretaría de Cultura, 2016, p. 177.

⁸² Sheridan, Guillermo, Op. cit., pp. 228-229

Para 1928 se inauguró el Teatro de Ulises en el *Cachorro*, ahí mismo se preparan los actores, las escenografías, se diseñaban las invitaciones y los programas de mano. “La inauguración del Teatro de Ulises se lleva a cabo los días 4 y 5 de enero de 1928, con la representación de las obras *Símili* de Claude Roger- Marx, y *La puerta resplandeciente* de Lord Dunsany.”⁸³

Villaurrutia señaló en una carta dirigida a José Gorostiza cómo se llevó a cabo el primer momento del Teatro de Ulises, los comentarios que ha recibido la revista *Ulises* y las actividades que siguen para el grupo:

“El Teatro de Ulises, se llama. Al fin, y como para un juego, nos reunimos sin sentido y ensayamos *Símil* y *La puerta resplandeciente* de [Lord] Dunsany. [Julio] Jiménez Rueda hacía el papel difícil para todos de director. Un día, la representación, con buen éxito de ‘minoría selecta’. ¿Para qué más? Una segunda representación con la aristocracia como público. ¡La inteligencia marcha sobre ruedas! También para *Ulises*, la revista, hay ataques. *El Universal* publicó ayer, precisamente, un editorial en contra de mis ideas sobre la prosa nueva y, burlándose –si esto es posible, que no lo es- de los poemas de Gilberto [Owen]. Nunca, le juro a usted, me he sentido tan vivo y deseoso de la lucha. Ahora creo que algo valen los que trabajan conmigo en lo suyo espiritual. También hemos organizado exposiciones: la de [Manuel] Rodríguez Lozano se llevó a cabo; seguirán las de Abraham Ángel, [Julio] Castellanos y una mía de dibujos y otra de [Roberto] Montenegro. Nunca como ahora lo he extrañado: *Robinson* Gorostiza. No se sentiría solo y tendría una sonrisa en los labios frente a este pequeño esfuerzo de teatro que era uno de sus mejores discos.”⁸⁴

En el mes de mayo de ese mismo año -1928-, el *Teatro de Ulises* presentó una temporada en el Teatro Virginia Fábregas, donde reciben severas críticas por la puesta en escena *Orfeo* de Jean Cocteau, Antonieta Rivas Mercado declaró en esa época:

⁸³ Acosta Gamas, Tayde, Op. cit., p. 186.

⁸⁴ Carta de Xavier Villaurrutia para José Gorostiza, fechada el 11 de enero de 1928. Publicada, *Epistolario (1918-1940)*, de Guillermo Sheridan. México, CNCA, 1995, pp. 169-170.

“-Natural era que la crítica se equivocara al querer juzgar nuestra labor ¡Cómo podríamos esperar que fuera capaz de discernir atinadamente por qué presentamos precisamente las obras que dimos, y justamente en esa secuencia!-. A los críticos no les gustó el *Orfeo*, pero a mi hijo sí. El argumento no es mío. Está en el Evangelio, sólo los niños podrán entrar en el reino de los cielos, y no hay que olvidar que Cocteau dice ‘ese es el reino de la poesía’.”⁸⁵

El *Grupo Ulises* fue sin duda un parteaguas en la cultura mexicana, donde se reunieron artistas, escritores, actores y gente interesada en mostrar la cultura nacional e internacional, ya que tradujeron textos dramáticos para el *Teatro de Ulises* y poesía para la revista del mismo nombre, este grupo es el anteproyecto de lo que más tarde conoceríamos como los *Contemporáneos* o el *Grupo sin grupo*, y años más tarde se daría pie a la creación del *Teatro Orientación* (1932) bajo la dirección de Celestino Gorostiza; así como al surgimiento del *Teatro de México* y la conclusión del *Teatro de Bellas artes*. En las letras se formularían *Letras de México* y *El hijo Pródigo*.

En junio de 1928 sale a la luz *Contemporáneos, Revista Mexicana de Cultura*, bajo la dirección de Bernardo Ortiz de Montellano. Meses antes cinco miembros del grupo estaban trabajando en la *Antología de poesía mexicana*, “comenzó a ser elaborada por Cuesta, Villaurrutia, González Rojo, Ortiz de Montellano y Torres Bodet, según este último. Novo es el único excluido de la nómina de antologistas.”⁸⁶

Dicha antología tuvo reacciones inmediatas de la crítica:

“César Arconada, comentarista de *La Gaceta literaria* de Madrid, expresó su desencanto ante la ausencia de un tono épico y cívico en la antología, y sobre todo, en la poesía de los nuevos. Las ausencias eran espectaculares y oprobiosas, afirmó la prensa nacional: no estaban Juan de Dios Peza ‘El poeta de la familia’, ni Guillermo Prieto, ni Altamirano, ni Manuel M. Flores, ni Agustín F. Cuenca, ni Manuel Acuña. Fresco aún el escándalo de Teatro de Ulises, las

⁸⁵ Acosta Gamas, Tayde, “Antonieta Rivas Mercado y su viaje por los grupos Ulises y Contemporáneos”, en el catálogo Los Contemporáneos y su tiempo, Ciudad de México, Secretaría de Cultura, 2016, p. 190.

⁸⁶ Sheridan, Guillermo, Op. cit., p. 314.

baterías no tuvieron que volver a apuntar a un blanco que disfrutaba su fijeza. ‘Es una afrenta al pueblo de México, una insolencia a su historia, que estos *sensitivos* decidan quiénes son nuestros poetas y, peor aún, que ellos mismos pretendan serlo’, dijo, airado, Jorge D’Abuissón, comentarista del *Excélsior*. El criterio de los ataques puede limitarse al anterior y a otro que ya circulaba desde hacía tiempo: el que insistía en que el grupo vivía de los elogios mutuos.”⁸⁷

Muchos expertos de la época y de generaciones subsiguientes, coinciden en que el *Grupo sin grupo*, se caracteriza por hacer alabanzas fraternas y críticas severas al divergente, muestra de ello se encuentra en la crítica realizada por Xavier Villaurrutia, -nueve años después de la publicación de la *Antología de poesía mexicana*-, la crítica se titula *La novela y el cine*⁸⁸, , en ella comienza escribiendo:

“La falta de argumentos interesantes es una de las limitaciones del cine nacional. No sin razón se ha acudido a nuestros novelistas de fines del siglo pasado y de principios del presente para encontrar en sus obras un apoyo literario de consideración. Poco afortunadas han sido hasta ahora, en lo general, estás adaptaciones; pero, al mismo tiempo, no hay que olvidar que la firma de un autor conocido es una garantía para el público. Una película basada en una obra de Rafael Delgado o de Federico Gamboa despierta mayor interés que otra basada en un argumento de un escritor improvisado.”⁸⁹

Por más que los ideales del grupo de los *Contemporáneos*, incluyendo a Xavier Villaurrutia fuera el vanguardismo, lo cosmopolita y el pensamiento crítico, Villaurrutia rechazó las creaciones de los nuevos escritores o guionistas, diciendo que es mejor tener una obra de los escritores de finales del siglo XIX y principios del XX que de un escritor improvisado para realizar una película, quizá esto era lo que ocurría 10 años antes cuando ellos decidieron realizar la *Antología de poesía mexicana*, para algunos, improvisadamente. En esta misma crítica *La novela y el cine*, Villaurrutia le dedica un párrafo a la película *¡Vámonos con*

⁸⁷ Ibidem, p. 314.

⁸⁸ Villaurrutia, Xavier, “La novela y el cine”, en la Revista *Hoy*, núm. 6, publicada el 3 de abril de 1937, p. 51

⁸⁹ Villaurrutia, Xavier, *Crítica cinematográfica*, Ciudad de México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1970, p. 233.

Pancho Villa! basada en la novela de Rafael Muñoz y dirigida por Fernando de Fuentes en el año 1935, que dice: “se hizo una que si no alcanzó una realización mejor fue debido al poco respeto que a última hora mereció, aunque, cinematográficamente, seguía con fidelidad el interesante relato.”⁹⁰ Aquí se lee a un Villaurrutia bastante fraterno con dicha película, a diferencia de otras tantas donde su crítica es dura y severa, ya que él fue el guionista de dicho film, se sabrá entonces, tal vez que los *Contemporáneos* sí vivían de elogios mutuos o alabanzas fraternas.

Para la década de los 30, Villaurrutia escribe su mayor obra poética, comienza en 1931 con *Dos nocturnos* y *Nocturnos*, para 1936 *Nocturno de los ángeles*, en 1937 *Nocturno de mar* y *Nostalgia de la muerte* en 1938. En el año 1931 Salvador Novo era Jefe del Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública y Villaurrutia trabajaba en dicho departamento, donde conoció a Octavio Paz que era apenas un estudiante de la Escuela Nacional Preparatoria. Paz recuerda de ese encuentro dos cualidades de Villaurrutia: “Desde la primera vez que hablé con él me di cuenta de que sabía oír. Además sabía responder. Dos virtudes raras, sobre todo entre escritores.”⁹¹ Considero que esas dos cualidades que resalta Paz sobre Villaurrutia son importantes para el ejercicio crítico que éste ejerció durante la mayor parte de su vida y que sin duda es la más amplia.

En 1935 Villaurrutia obtuvo la Beca Rockefeller para estudiar en la Universidad de Yale, existe una carta de Villaurrutia a su entrañable amigo Eduardo Luquín, fechada el 20 de diciembre de 1935, donde cuenta que está estudiando en la Universidad de Yale:

“Estoy aprendiendo, además, muchas cosas y espero estar olvidado otras muchas...En la Universidad sigo cursos de Dirección y de Promoción, prácticos; de teoría e historia del drama por otra parte. Y, asómbrese, querido Eduardo, también tomo historia del traje y dibujo del traje escénico. Esto último me produce alegría infantil: algo habían de servir todos aquellos trazos que llenaban las mesas y

⁹⁰ Ibidem, p. 233.

⁹¹ Paz, Octavio, Op. cit., p. 10.

las servilletas en el Café de Tacuba, en Lady Baltimore, en el Fenix (sic)".⁹²

Se puede afirmar que dichas clases que Villaurrutia tomó en Yale, sirvieron para afinar su gusto y ampliar su cultura, lo que más tarde se vio plasmado en su dramaturgia y en su ejercicio crítico de arte.

A su regreso a México, Villaurrutia y los *Contemporáneos* siguieron juntos como grupo, colaborando en proyectos personales y colectivos, Villaurrutia después de su estancia por Estados Unidos comenzó a escribir teatro de forma disciplinada hasta el año en que murió -en 1950-. Realizó en total 15 obras teatrales, pero dedicó tiempo completo a la crítica cinematográfica en las revistas *Hoy* y *Así*.

“La obra crítica –de Villaurrutia- tiene casi la misma extensión que la teatral, Xavier fue un crítico impar: un ojo certero, un oído muy fino y una inteligencia a la vez penetrante y receptiva. Para ejercer la crítica no bastan los dones nativos, por más altos que sean; hace falta también cultura... Xavier era poeta y tuvo en alto grado la facultad de la imaginación crítica. Por último, la crítica exige desprendimiento y los mejores textos de Villaurrutia son un ejemplo de generosidad y simpatía espiritual.”⁹³

Xavier Villaurrutia muere un 25 de diciembre de 1950, se rumora que se suicidó pero en su acta de defunción se declara que fue una pulmonía, la causa de su muerte. “Xavier murió en una fecha de celebración, no durante la noche, sino a las ocho de la mañana del 25 de diciembre de 1950 y en su ciudad natal/mortal”⁹⁴. Paz recibió esta noticia por Rufino Tamayo en la Embajada de México en París:

“Una mañana de 1950 me encontré, en la Embajada de México en París, a Rufino Tamayo. Me saludó serio y me dijo: ‘¿Sabes la noticia? Murió Xavier Villaurrutia. Como ocurre con frecuencia en esos casos, oí las palabras de Rufino sin oírlas. No sentí nada. Unas

⁹² Villaurrutia, Xavier, *Cartas Inéditas*. Con anotaciones de Eduardo Luquín, impreso en Arana, México, 1970, p. 84.

⁹³ Paz, Octavio, Op. cit., pp. 42-43.

⁹⁴ De la Colina, José, Op. cit., p. 35.

horas después, ya a solas me di cuenta de lo que significaba realmente. Pero hago mal en hablar de *significación*: la muerte no la tiene y esto es lo que nos deja indefensos ante ella. No podemos decir nada frente a la que se dice nada. La muerte es in-significación universal, la gran refutación de nuestros lenguajes y nuestras razones.”⁹⁵

La obra poética de Villaurrutia estuvo plagada de la falta de valor que es la muerte en palabras de Paz. Un ejemplo de ello lo podemos apreciar en el fragmento del poema *Nocturno*:

“Al fin llegó la noche con sus largos silencios,
con las húmedas sombras que todo lo amortiguan.
El más ligero ruido crece de pronto y, luego, muere sin agonía.”⁹⁶

⁹⁵ Paz, Octavio, Op. cit., p. 18.

⁹⁶ Villaurrutia, Xavier, *Obras*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 205

2.2 Contexto histórico del cine internacional

Con la primera exhibición pública de cine sonoro en el mundo ocurrida en 1927, este nuevo arte o espectáculo cambio por completo, aparecen los filmes-operetas y las comedias musicales, las primeras se extendieron sobre todo en Europa y las últimas a Estados Unidos. Pero fue hasta 1928 donde realmente se logró un filme sonoro desde la primera imagen hasta la última con la cinta *Lights of New York*. Fue con esto que las grandes compañías productoras comunicaron para la temporada de 1929-1930 filmes sonoros:

“La Paramount anuncia que lanzará 70 grandes filmes, de los que 50 serán sonoros. Las otras grandes compañías hicieron otro tanto: la Metro prometió 40 filmes sonoros, la Fox, 30; la First National, 30; la Universal, 16; y la United Artist proclamó audazmente que en lo sucesivo todos sus filmes serían sonoros”.⁹⁷

Fue con esto también que las productoras entraron en conflicto para la exportación de los filmes a otras nacionalidades ya que el espectador no podía entender los diálogos, Edwin Hopkins halla una manera para este inconveniente, que más tarde conoceríamos como doblaje:

“El ingeniero Edwin Hopkins encuentra la solución a este problema, gracias a un procedimiento que había inventado para permitir a las grandes vedetes del mudo, cuya voz era difícilmente registrable, expresarse por mediación de actores invisibles, pero *fonogénicos*⁹⁸. Fue lo que, muy pronto, se llamó <<doblaje>>”.⁹⁹

Es con esto que el cine estadounidense se consumaría como el mayor productor de filmes sonoros. En Francia el cine sonoro causó algunas resistencias, ya que los cineastas franceses no conocían del todo los procedimientos técnicos y metodológicos para filmar cine sonoro.

⁹⁷ Jeanne, René y Ford, Charles, “Historia Ilustrada del cine, II El cine hablante”, Madrid, Alianza, 1974, p. 17

⁹⁸ Adj. Dícese de la voz o el sonido que reúne buenas condiciones para su reproducción sonora por medios electrónicos y mecánicos.

⁹⁹ Jeanne, René y Ford, Charles, Op., cit., p. 18

Algunos de los que tomaron resistencia fueron estos críticos, directores y actores de este cambio de hacer películas:

“León Moussinac: <<La palabra no tiene más relaciones con el cine que la literatura.>> Jacques Feyder: << ¿Qué puede interesar al cine el cine sonoro? ¿Qué relaciones hay entre ellos? Poco más o menos, las del *music-hall* y la tragedia.>> Abel Gance: << ¿El filme sonoro? Sí, para los documentales, para el embalsamamiento vivo de los grandes oradores, de los grandes trágicos, de los grandes cantantes. ¡Pero que se le excluya para todo lo demás! La agonía del cine no tiene necesidad de esta charla a su cabecera.>>... <<¿El filme sonoro? Es un monstruo que no puede vivir; la combinación absurda de dos medios de expresión antinómicos y consagrados a un fracaso rápidamente evidente>>, afirmaba Pierre Fresnay, mientras que Damia exclamaba: << ¡Bravo por el ruido! ¡La palabra, no!>>.”¹⁰⁰

Otros franceses en cambio veían con gran entusiasmo esta nueva forma de hacer cine:

“<<Creo en el cine sonoro>>, declaraba André Gide, <<creo que está llamado a alcanzar un real valor artístico cuando se dirija a los verdaderos escritores>>. Tristan Bernand, renunciando a su escepticismo y a su ironía habitual, profetizaba: <<Cuando se perfeccione el cine sonoro descubrirá que tiene la ventaja sobre el teatro de ser más expresivo siendo menos charlatán>>. Afirmación que, en una fórmula más resumida, toma su completo sentido bajo la pluma de Marcel Pagnol: <<El cine sonoro es la nueva forma del arte dramático.>>¹⁰¹

Estas opiniones tan controvertidas sobre el cine sonoro son la expresión viviente de la inquietud e incertidumbre de lo que el cinematógrafo es capaz de producir tanto en las masas como en los expertos; Marcel L’Herbier declararía:

¹⁰⁰ Ibidem, p. 19

¹⁰¹ Ibidem, p. 20

“Todo lo que aumenta la materia cinematográfica, todo lo que incrementa los géneros de ondas susceptibles de ser transformadas por el espectador en potencial de emotividad, es cinematográfico por excelencia y por definición”.¹⁰²

Al contrario de Francia en Alemania no hubo controversia por el paso del cine mudo al sonoro, la sociedad TOBIS¹⁰³ (Tonbild Syndikat A.G) ya estaba trabajando en un procedimiento para el cine sonoro llamado Tri-Ergon, realizado por los ingenieros Hans Vogt, Joë Engl y Joseph Massolle, así fue como la TOBIS comenzó a producir cine sonoro sin deberle nada a los norteamericanos, esto resultó en una gran ventaja económica para el cine alemán, que en enero de 1929 ya estaban presentando su primer programa de cine sonoro ante el Deutscher Lichtspiel Syndikat (Agrupación profesional de los propietarios de salas) en el *Atrium Beba Palace*.

El gobierno italiano aferrado a defender por todos los medios posibles el nacionalismo, Mussolini prohíbe la proyección de filmes no hablados en italiano. Algunas compañías productoras doblaban las cintas de países vecinos pero el gobierno les puso un impuesto y esto no resultó rentable.

En Inglaterra dado que el idioma es el mismo que el de los filmes norteamericanos hubo algunas reacciones de críticos, “No hay que pensar que Inglaterra va a tragarse los filmes hablados o sonoros”¹⁰⁴, redactó uno de los críticos de *Daily Film Renter*¹⁰⁵. Aunque algunos se resistían a este cambio para el año 1928 en este país los empresarios del cinematógrafo hacían lo suyo para llevar al público la sonoridad:

“Al final de 1928 habían sido equipadas con sonoro más de 50 salas y al comienzo de 1930 había 400. En ningún otro país había sido tan rápido el paso del mudo al sonoro, al menos en lo que concierne a la explotación (...) Al mismo tiempo, habían sido equipados muchos

¹⁰² Ibidem, p. 20

¹⁰³ Fue una productora cinematográfica alemana que existió como compañía independiente desde 1927 hasta 1942, y desempeñó un papel importante en la producción cinematográfica durante el período nacional socialista. No debe confundirse con Tobis Film, fundada en la década de 1970, llamada así porque la carrera de su fundador comenzó en la Tonbild Syndikat A.G.

¹⁰⁴ Jeanne, René y Ford, Charles, Op. cit., p.21.

¹⁰⁵ Periódico de publicación diaria en el Reino Unido, que tuvo permanencia desde 1927 hasta 1958.

estudios de producción, o bien con material inglés fabricado rápidamente, o bien con material llegado de América. A estos estudios vinieron a trabajar los directores franceses que emprendieron sus primeros filmes sonoros.”¹⁰⁶

Fue hasta 1929 que el cine soviético dio el paso al sonoro gracias a los ingenieros, Tager y Chorin. Los grandes directores de esa época S.M. Eisenstein y V. Pudovkin, así como el discípulo de Eisenstein, G. V. Alexandrov realizaron el *Manifiesto del contrapunto sonoro*, en donde expresan su punto de vista sobre la nueva técnica, el film sonoro es un arma de dos filos, fue lo que expresaron en dicho manifiesto donde acabarían cediendo a la utilización del sonoro, pero también en dicho manifiesto se puede observar su capacidad de análisis sobre el salto del mudo al sonoro:

“El nuevo descubrimiento técnico no es un factor casual en la historia del film, sino una desembocadura natural para la vanguardia de la cultura cinematográfica, y gracias a la cual es posible escapar de gran número de callejones que realmente carecen de salida; el primero es el subtítulo, pese a los innumerables intentos realizados para incorporarlo al movimiento o a las imágenes del film; el segundo es el fárrago explicativo que sobrecarga la composición de las escenas y retrasa el ritmo. Día a día, los problemas relativos al tema y al argumento se van complicando. Los intentos realizados para resolverlos mediante unos subterfugios escénicos de tipo visual no tienen otro resultado que dejar los problemas sin resolver, o llevar al realizador a unos efectos escénicos excesivamente fantásticos. El sonido, tratado como elemento nuevo del montaje (y como elemento independiente de la imagen visual) introducirá inevitablemente un medio nuevo y extremadamente eficaz de expresar y resolver los complejos problemas con que nos hemos tropezado hasta ahora, y que nunca hemos llegado a resolver por la imposibilidad en que nos hallábamos de encontrar una solución con la ayuda únicamente de los elementos visuales.”¹⁰⁷

¹⁰⁶ Jeanne, René y Ford, Charles, Op. cit., p. 21

¹⁰⁷ Eisenstein, S.M. y Pudovkin, V. *Manifiesto contrapunto sonoro*, 1929.

Diez años más tarde (1938) Eisenstein realizaba *Alejandro Nevsky* donde según la crítica de Villaurrutia, se hace notar lo que expresaban en aquel manifiesto, sobre los elementos visuales de los filmes:

“Una preocupación plástica es el común denominador de este film en que el director pretende hacer de cada escena un cuadro perfectamente equilibrado en su composición. En esta preocupación Eisenstein reside lo que pudiéramos llamar su virtuosismo. Las escenas logran ser verdaderos cuadros plásticos, pero el film en lo general, pierde dinamismo y ritmo cinematográfico para caer en un estilo de teatro espectacular.”¹⁰⁸

Fue así como el cine sonoro se fue incorporando poco a poco a todos los países del mundo en los últimos años de la década de los veinte y principios de los años treinta. El sonoro no sólo había causado una revolución tecnológica, material de los estudios de producción y salas de proyección, sino que también había repercutido en los actores y actrices del cine mudo, ya que muchos nunca se adaptaron a las exigencias del micrófono y tuvieron que regresar al teatro o retirarse definitivamente de la actuación. Otro efecto que causó esta revolución del cinematógrafo, -que considero la más importante-, fue la creación de nuevos géneros como los filmes-operetas y las comedias musicales.

Para 1929 la *Paramount* produce una de las primeras comedias musicales a cargo de Ernst Lubitsch, *Desfile de amor*, estelarizada por Jeanette MacDonald y Maurice Chevalier; el guion fue escrito por Guy Bolton y Ernest Vajda basado en la obra teatral *El príncipe consorte* de Jules Chancel y Leon Xanrof. Dicha cinta fue nominada en seis categorías del Oscar, pero no resultó ganadora en ninguna, pero rompió récord de taquilla y el *National Board of Review*¹⁰⁹ NBR (Consejo Nacional de Crítica de Cine) la incluyó como una de las diez mejores películas del año. Lubitsch siguió dirigiendo comedias musicales y repitiendo a la pareja de protagonistas, MacDonald y Chevalier, en *La viuda alegre* en 1934. Años más

¹⁰⁸ Villaurrutia, Xavier, “Crítica cinematográfica”, Ed. Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México, 1970, p. 142.

¹⁰⁹ El National Board of Review of Motion Pictures (traducción libre Consejo Nacional de Crítica de Cine Estados Unidos de América), conocido también como NBR, fue fundado en 1909. Nace con el fin de apoyar a las películas de mérito y abogar por el nuevo arte del pueblo que estaba transformando la vida cultural de Estados Unidos, y así evitar cualquier tipo de censura gubernamental.

tarde Lubitsch se consolidaría como uno de los grandes directores de comedias norteamericanas, como lo describiría Villaurrutia en 1942 al realizar la crítica del film *Ser o no ser*:

“Ernest Lubitsch es uno de los mejores directores de comedias ligeras (...) Lubitsch vuelve a ser en ella el maestro y el dueño de sus recursos. Maestro que ha señalado su influencia en el cine universal, y dueño de recursos que han sido imitados superficialmente, o asimilados con cierto (sic), en nuestro medio cinematográfico por un director inteligente.”¹¹⁰

Para las comedias musicales y los filmes-operetas se necesitó de los mejores cantantes que provenían de los teatros de opereta y los cabarets, una de las más destacadas fue Grace Moore, sus éxitos filmicos son *Una noche de amor* y *Love me forever*, Villaurrutia pone a esta soprano como ejemplo en su crítica para la película *Rapsodia mexicana*, -cabe aclarar que *Oh Marietta*, no aparece Moore sino su coetánea Jeanette MacDonald:-

“En la composición de esta *Rapsodia mexicana* entraron elementos de films que, como *Oh Marietta* o todos aquellos en que aparece Grace Moore, sirven de pretextos para que una cantante pruebe la habilidad o la excelencia de su voz.”¹¹¹

Después de Grace Moore y Jeanette MacDonald aparecieron Lily Pons, Gladys Swarthout, estas últimas protagonizaron más comedias musicales que operetas, la primera con el éxito *Canción de amor* y la segunda con *Esta noche es nuestra* al lado de Jan Kiepura. En los protagónicos masculinos del filme musical aparece Bing Crosby con el éxito *Alegría estudiantil*, esta actuación le valdría para consagrarse como uno de los actores con mayor trayectoria en Hollywood, actuó en más de setenta películas y grabó más de mil seiscientos canciones. En esta época no sólo se necesitaron cantantes que después se prepararon como actores también hubo bailarines como el caso de Fred Astaire que junto a Ginger Roger formaron una de las parejas más armoniosas para las comedias musicales, más de veinte películas lo comprueban, aunque su éxito más rotundo fue *Sombrero de copa*. Para 1937

¹¹⁰ Villaurrutia, Xavier, “Crítica cinematográfica”, Ed. Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México, 1970, p. 210

¹¹¹ Ibid., p. 257

protagonizaron *Pies de seda*, para Xavier Villaurrutia este film está lejos de alcanzar la calidad de *Sombrero de copa*:

“No han vuelto a interpretar Fred Astaire y Ginger Rogers un film de tan agradable y sostenido ritmo cinematográfico como El sombrero de copa. En efecto, Top Hat tenía velocidad y pausas amables y, sobre todo, canciones amigas de la memoria. Esta su nueva película, Pies de seda (Radio Pictures), que en inglés lleva el título sencillo de ¿Bailaremos? Sigue la misma línea, pero no la supera (ni siquiera la alcanza).”¹¹²

Tanto las comedias musicales y las operetas dan paso a lo que conoceríamos más tarde como *music-hall* o revista musical en el cine norteamericano, aunque estas eran bastante costosas que podrían haber desanimado a los productores cinematográficos, pero los medios técnicos de que dispone el cine les permiten trucajes imposibles en los escenarios mejor equipados; les ofrecen ventajas que se aprecian en, *El gran Ziegfeld* o *Fox Fillies* que garantizaban un éxito en taquillas. Para Villaurrutia tanto este género como el *western* y el de *gánsteres* son las mejores invenciones del cine estadounidense:

“Creadores de la Revista Musical en el escenario, los norteamericanos son, consecuentemente, los mejores en la traslación de este tipo de obras a la pantalla. Inútilmente, la cinematografía de otros países ha querido rivalizar con la norteamericana en este terreno. Apenas el cine tuvo el uso de la palabra, la Revista Musical hizo su entrada en él. Y, puesto que el norteamericano es un pueblo musical, bien pronto fue posible la creación de una especie dentro del género cinematográfico. Y así, al lado de los films de <<gangsters>> , y de los films del Oeste, se colocó, en primer rango entre las invenciones norteamericanas, la especie de revistas musicales cinematográficas.”¹¹³

Este género -el *music hall*-, se popularizó desde principios de los 30 hasta 1945, uno de los directores más afamados fue Robert Z. Leonard, sobre todo con *El gran Ziegfeld*, que es la

¹¹² Villaurrutia, Xavier, Op, cit., p. 61

¹¹³ Villaurrutia, Xavier, Op, cit., p. 205

más grande exposición del género, donde se cuenta la biografía con algunas fantasías del productor teatral Florenz Ziegfeld, intercalado con el nacimiento y evolución del teatro de variedades en Estados Unidos. Los protagonistas serían William Powell en el papel de Ziegfeld, Myrna Loy interpretando a Billie Burke, junto a la actriz y cantante Luise Rainer en el papel de Anna Held, esta última ganó el Óscar como mejor actriz gracias a esa interpretación. El éxito de la revista musical cinematográfica comenzó a decaer, porque en realidad casi todas las películas contaban alguna historia parecida y sólo cambiaban de intérpretes, modificaban coreografías y canciones. Villaurrutia explica a su parecer que se necesita para que dichas películas funcionen:

“Basta un pequeño argumento, que, a menudo no tiene por qué ser más que un pretexto, para armar un film musical, siempre que se tenga, como en Estados Unidos tienen, a la mano, no sólo bonitas melodías sino actrices y actores de revista, adiestrados –iba a escribir militarizados- hábilmente. Un par de estrellas de moda –del teatro o del radio- completan las necesidades de un film musical.”¹¹⁴

Considero que no sólo basta con un pequeño argumento para realizar un film musical, creo y sin temor equivocarme que los argumentos deben ser historias bien pensadas, incluyendo el guion, las coreografías y canciones adecuadas a ese argumento, complementado con el vestuario y escenografías, y por supuesto actores adiestrados bien dirigidos, los directores como productores nunca deben subestimar la inteligencia del espectador, si sólo se necesitara un pequeño argumento en el *music-hall* todas las películas de la historia de ese género hubieran triunfado y se considerarían universales.

Por otra parte, los filmes melodramáticos o sentimentales se aprovecharon del buen recibimiento del espectador al *music-hall*, algunos directores intercalaban en estas películas algún cuadro de este último como fue el caso de *La calle 42*, dirigida por Lloyd Bacon, que en 1998 fue seleccionada por el National Film Registry¹¹⁵ para su conservación del

¹¹⁴ Villaurrutia, Xavier, Op, cit., p. 206.

¹¹⁵ National Film Registry (NFR) (Registro Nacional de Cine) es la colección de películas seleccionadas para su preservación de la Junta Nacional de Preservación de Películas de los Estados Unidos (NFP), cada una seleccionada por sus contribuciones históricas, culturales y estéticas, fundado en 1988.

patrimonio fílmico de Estados Unidos. Villaurrutia dedica una sola crítica a Lloyd Bacon por la cinta *San Quintín*:

“San Quintín es un film que merece atención. Pat O’Brien y Humphrey Bogart son los protagonistas masculinos de la obra. Los personajes femeninos apenas si tienen una romántica y ocasional significación en el desarrollo. Es Bogart uno de los mejores recientes descubrimientos en el cine norteamericano [...] Y es una lástima que, en este film, junto a escenas bien logradas aparezcan escenas de un convencionalismo infantil.”¹¹⁶

En algún momento el music-hall decayó en la década (1930), algunos directores y productores trataron de reavivarlo con atracciones originales como llevar a la patinadora olímpica Sonja Henie a la pantalla, en algunos casos funcionó y en otros casos esos filmes quedaron olvidados. Para Villaurrutia el éxito de este género en Estados Unidos se debe a lo siguiente:

“El público norteamericano goza ampliamente ante un film de este género, porque le lleva [...] aquello que, sin trasladarse a Nueva York, centro de este sub-arte de la revista musical, no puede obtener de otro modo.”¹¹⁷

Probablemente este género fue decayendo por no cumplir las cualidades como variedad y rapidez, que Villaurrutia considera deber tener el music-hall,

“El cine sigue ejerciendo el papel de vulgarizador del teatro; en este caso, del teatro frívolo. Una revista musical debe ser, ante todo, un espectáculo variado y rico, y, también, rápido. Los films de la especie no deben tener otras cualidades. Y el cinematógrafo que es, siempre, más rico que el teatro, por lo que toca al numerario, puede desarrollar, más ampliamente, algunas de estas cualidades.”¹¹⁸

¹¹⁶ Villaurrutia, Xavier, Op, cit., pp. 66-67

¹¹⁷ Ibidem, p. 206

¹¹⁸ Ibidem, p. 206

Villaurrutia sostiene que el music-hall, solo desplaza el teatro al cine, pero de mejor forma y por eso a los espectadores nos embelesan,

“Los films de revistas musicales, que no hacen sino trasladar al campo cinematográfico las obras teatrales frívolas y fastuosas, organizadas con precisión y técnica irreprochables, que hacen las delicias del público nacional e internacional de Broadway y que alcanzaron en el campo del cine un desarrollo inesperado.”¹¹⁹

Considerando que si el teatro de revista hizo o sigue haciendo cosas magníficas como espectáculo, y los films de este género han desarrollado una mejor habilidad gracias a los avances tecnológicos de esa época, no puedo no estar de acuerdo con dichas observaciones de Xavier Villaurrutia sobre el music-hall fílmico y sin duda alguna, muchas de estas cintas nos hacen imaginarnos estar en el centro de este sub-arte, Broadway, aunque quizás nunca hemos puesto un pie ahí.

El cine sonoro acabo con algunos actores de cine mudo de comedia, tal fue el caso de Harold Lloyd, Buster Keaton, Ben Turpin y Roscoe Arbuckle, este último quizás el más afortunado, ya que murió sin realizar films sonoros y sin piedad de los críticos al ver que estos actores no se adaptaron al cine sonoro, mientras estas estrellas se apagan aparecen otras brillantes como Eddie Cantor, Joe E. Brown, Stan Laurel, Oliver Hardy y los cuatro clowns, -los hermanos Marx-. Villaurrutia escribe sobre los míticos artistas del cine mudo lo siguiente:

“En vano los productores norteamericanos se empeñan en seguir haciendo brillar estrellas definitivamente muertas. La hora de Harold Lloyd pasó hace muchos años [...] En la mitología del cine norteamericano cómico, quedará de Harold Lloyd un objeto mágico: el par de anteojos con aros de carey que servían a unos ojos ligeramente estrábicos y seguramente miopes. Porque Harold Lloyd es <<el miope>> del cinematógrafo norteamericano, como Ben Turpin es <<el bizco>>, como Arbuckle es <<el gordito>>, como Buster Keaton es <<el impasible>. El juego cómico ha cambiado tan

¹¹⁹ Ibid., p. 168

considerablemente en el cinematógrafo, que, si nos viéramos obligados a decidir quién o quiénes representan, en el momento actual, la verdadera comicidad cinematográfica, tendríamos que señalar inevitablemente a los hermanos Marx.”¹²⁰

El gran descubrimiento de los hermanos Marx, se lo debemos a Robert Florey que en 1927 se encontraba en San Francisco y había asistido al teatro a ver una opereta de Irving Berlin *The Cocoanuts*, interpretada por Harpo, Chico, Zeppo y Groucho Marx, dos años más tarde los había vuelto a ver arriba del escenario, pero ahora en Nueva York en la obra musical *Animal Crackers* adaptación de la obra literaria de George S. Kaufman y Morrie Ryskind, gracias a eso Florey los hace debutar en cine con el filme *Los Cuatro Cocos (Cocoanuts)*, sobre la premier de este film y las actuaciones de los hermanos Marx, se cuenta:

“Los cuatro cocos (Cocoanuts), que, en su preview, había provocado 400 carcajadas en ciento cuarenta minutos de proyección. En sesiones públicas el éxito fue aún mayor. ¿Por qué? Porque la comicidad enteramente nueva, que no tiene nada de <<campechano>>, nada de improvisado. Es una comicidad voluntaria, organizada, lo arbitrario con una lógica de catástrofe, hasta convertirse en un desafío al sentido común, a la razón, a la inteligencia, con ostentación en la provocación contra la que no se tiene tiempo de reaccionar, porque la acción está llevada a un ritmo infernal.”¹²¹

Diez años más tarde quizás los hermanos Marx habían perdido esa comicidad infernal, novedosa del cinematógrafo, los hermanos Marx tuvieron que enfrentar las controversiales críticas, sobre todo por el filme *Una tarde en el circo*, y Villaurrutia no fue la excepción aquí en México:

“Hallar a los tres comediantes más dinámicos e irracionales, más imprevistos y locos, del cinematógrafo en un ambiente de circo, era toda una promesa de comicidad. La realidad nos ha defraudado un

¹²⁰ Ibid., p.101

¹²¹ René Jeanne, Charles Ford, Op. cit., p.34

poco: el film de los hermanos Marx es inferior a otros suyos, a Una noche en la ópera, desde luego, y, también, a Un día en las carreras. Lo que debería ser imprevisto, ya no lo es tanto; y ciertas repeticiones de escenas, situaciones y gestos particulares, nos llevan a la conclusión de que los tres hermanos Marx se petrifican [...] Los chistes son mecánicos y de poca finura, en lo general. Las repeticiones no son ya fuente de risa.”¹²²

Al parecer tanto los míticos actores de comedia del cine mudo como los hermanos Marx en el cine sonoro sufrieron un desenlace muy parecido, la decadencia de sus actuaciones, la repetición de escenas y chistes sin fórmula novedosa los condenó a que los productores del cinematógrafo pasaran de ellos y buscaran nuevas estrellas de comedia que provocaran las risas de los espectadores y con ello los éxitos taquilleros, fue el caso de W. C. Fields, y sus exitosas películas como *A todo gas (Million dollars legs)*, su interesante interpretación como *Wilkins Micawber* en el film *David Copperfield*, basada en la novela de Charles Dickens y dirigida por Geoger Cukor, aclamada por la crítica tanto el filme como la actuación de Fields; o *Si yo tuviera un millón (If I had a Million)* este último fue el primer filme *sketches*, dirigido por Ernst Lubitsch considerado uno de los directores más afamados de la época, Villaurrutia admite que Lubitsch tiene los recursos necesarios para crear cosas inteligentes en la crítica que escribió para la película *Ser o no ser*:

“Lubitsch vuelve a ser en ella el maestro y el dueño de sus recursos. Maestro que ha señalado su influencia en el cine universal, y dueño de recursos que han sido imitados superficialmente, o asimilados con acierto, en nuestro medio cinematográfico por un director inteligente”.¹²³

En este mismo tenor aparece una actriz que deslumbró no sólo por su belleza sino por la construcción de su identidad gracias a sus personajes, su atractivo un poco vulgar, un cabello rubio platino, su exagerada forma de hablar, un comportamiento insolente y un *sex-appeal* impetuoso, que se convirtió en un fenómeno femenino, hablo de Mae West, que no sólo

¹²²Villaurrutia, Xavier, Op. cit., pp. 161-162

¹²³ Ibid., p. 210

actuaba sino se convirtió en guionista de los filmes donde aparecía gracias a su labia populachera, sabía dónde colocar la frase correcta en la escena correcta. Villaurrutia la describía hasta cierto punto de una forma poética por su actuación en la película *La vida es una fiesta*:

“Mae West personifica muy precisamente y, para decirlo de una sola vez y con una sola voz, encarna –esa es la palabra– la mujer <<ideal>> de esos años. Fría, lúcida, consciente, ha sabido construir para sí misma un personaje dueño de medios de expresión personalísimos. Es, para decirlo con una frase del poeta Jorge Cuesta, “una mujer con estilo”. El personaje que representa en todos sus films es el mismo: el mismo cuerpo, el mismo plumaje, porque Mae West ha sabido construirse un cuerpo que corresponde a la época que ha decidido encarnar; y ha sabido encontrar el plumaje adecuado a ese cuerpo; es decir, un plumaje que, a pesar de cruzar toda clase de pantanos, permanece intacto: el plumaje de Mae West es, precisamente de esos [...] La versión que ofrece Mae West de la “divette” francesa de 1900 es francamente deliciosa por intencionada y satírica. Y es inevitable pensar que, a pesar de tocar la monotonía, Mae West no cae definitivamente en ella. La salva su capitoso y personal estilo.”¹²⁴

Tanto los hermanos Marx, como Mae West y W.C. Fields, son fórmulas nuevas de comicidad que el cine no habría conocido sino hubiera adquirido el uso de la palabra.

El recurso de *gag*¹²⁵ es sustancial en el filme cómico utilizado desde la vieja escuela del cine mudo hasta en el sonoro, en este último, directores adiestrados de la época como Lubitsch en *Una mujer para dos*, Frank Capra en *Sucedió una noche*, *Sublime enemiga* de Richard Boleslawski o Norman Z. MacLeod en *La pareja invisible se divierte* (*Topper takes*

¹²⁴ Ibid., p. 96

¹²⁵ Recurso utilizado en comedia, un gag o gag visual es algo que transmite su humor a través de imágenes, generalmente sin el uso de palabras. Hay varios ejemplos utilizados en la historia del cine por directores que han basado la mayor parte de su humor en gags visuales, incluso al punto de no usar diálogo.

a trip), utilizan este recurso magistralmente para crear fantásticas escenas en la comedia estadounidense:

“El gag no ocupa menos lugar en esos filmes, en que se trata de provocar la sonrisa más que la carcajada, y que constituye un nuevo género donde el diálogo tiene su importancia: la <<comedia americana>>, triunfo del humor, del detalle revelador de un estado de ánimo, del gesto inesperado que resume una larga parrafada.”¹²⁶

Frank Capra utiliza este recurso de manera magistral, enriqueciendo las escenas con intenciones satíricas con un tinte social, lo podemos observar en *Caballero sin espada*, su crítica a las costumbres políticas del parlamento estadounidense y sus corrupciones dentro de él. Así como en *Vive como quieras* una comedia con bastantes escenas punzantes sobre el poder y el dinero, Villaurrutia no tarda en hacer sus comentarios sobre esta película:

“Frank Kapra (sic) ha ganado en eficacia para hacer reír, lo que ha perdido en finura para hacer sonreír. Esta es, a mi entender, la distancia que media entre *Sucedió una noche* y *Vive como quieras*. En ésta su más reciente película, Frank Kapra (sic) desata la risa del espectador, sin reparar en los medios, sin cuidarse de que éstos sean los finos, maliciosos medios en que apuntó con gran maestría. No sólo por la comedia, sino por el tratamiento y por los efectos Kapra y sus colaboradores: autores, intérpretes, nos sitúan en lo que en el teatro de habla española se ha llamado el <<astracán>>¹²⁷(sic). La exageración, la repetición reiterada de efectos cómicos, la multiplicidad de recursos que se presentan sucesivamente y sin descanso, confirman esta afirmación [...] No faltan los toques sentimentales y aun las alusiones políticas que hacen de este film un manjar para todos los gustos.”¹²⁸

¹²⁶René Jeanne, Charles Ford, Op. cit., p. 45

¹²⁷ El astracán o la astracanada; subgénero teatral cómico muy popular en los escenarios españoles durante el primer tercio del siglo XX.

¹²⁸ Villaurrutia, Xavier, Op. cit., p., 109.

Sin duda alguna la comedia estadounidense ocupa un lugar importante en la historia del cine universal, posiblemente el cine sonoro ayudó a directores y actores a consolidar este género con ese recurso tecnológico, pero de lo que podemos estar seguros es de lo primero.

Gracias al cine sonoro llega otro género interesante, el filme de *gánsters*, ya que los ingenieros de la *Western Electric*¹²⁹ y el *vithaphone*¹³⁰, comenzaron a registrar los ruidos de un tren, los disparos de un revolver, un automóvil derrapándose, ráfagas de metralletas, sirenas de policías, etc. Estos sonidos proporcionaban elementos de interés al género policíaco, y como Estados Unidos era víctima de los *gangs*, guionistas y directores comenzaron a recrear historias con ese tema. Este género es el resultado de la realidad social y un progreso técnico que reinaría en la producción cinematográfica de los Estados Unidos y el resto del mundo. En esta época junto con el *music-hall* y el *wéstern*, también experimentaron las reconstrucciones históricas y las adaptaciones de novelas clásicas que fueron llevadas al cinematógrafo.

Sobre los filmes de *gánsters*, es importante referirnos a *Scarface, el terror del hampa*, dirigida por Howard Hawks, ocupa el sexto lugar en la clasificación del Instituto Estadounidense del Cine (AFI¹³¹ por sus siglas en inglés) en la categoría de películas de este género -*gánsters*-, protagonizada por Paul Muni en el rol de Tony Camonte, este film está basado en la obra homónima publicada en 1929 de Maurice R. Coons, conocido por el seudónimo de *Armitage Trail*, donde se relata la vida del gángster Al Capone. Trail vendió los derechos de su obra al productor Howard Hughes por 25,000 dólares para que Ben Hecht comenzará a trabajar en el guion cinematográfico bajo la dirección de Hawks, por desgracia

¹²⁹ Western Electric, fue una compañía estadounidense de ingeniería eléctrica que ayudó a las productoras de cine a hacer invenciones de efectos de sonido entre otras cosas.

¹³⁰ Vitaphone (en español Vitáfono) fue al mismo tiempo un sistema de cine sonoro y una compañía dedicada al sonido utilizado en las películas, fundada en 1926 por Bell Telephone Laboratories y Western Electric y adquirida luego por Warner Bros., el proceso que utilizaba para colocar la banda sonora en las películas consistía en grabarla por separado en discos. Los discos con la banda sonora se ponían sincronizadamente con la película proyectada. Muchas películas, tales como *El cantante de Jazz* (1927) y *Don Juan* (1926), utilizan el proceso de Vitaphone. Es el primer sistema de cine sonoro.

¹³¹ El American Film Institute —conocido en español Instituto Estadounidense del Cine— (AFI) es una entidad cinematográfica estadounidense, independiente y sin fines de lucro, cuyo cometido es educar cineastas y honrar el patrimonio de las artes cinematográficas en los Estados Unidos. AFI es respaldado por financiación privada y membresía pública. Fue creado por el National Endowment for the Arts, el cual fue establecido en 1967 cuando el presidente de los Estados Unidos Lyndon B. Johnson firmó el tratado llamado National Foundation on the Arts and the Humanities Act.

Trail no pudo ver el film ya que murió en 1930. Existen otras dos películas de este género filmadas en la década de los 30, que también ocupan un lugar en la clasificación del -AFI- *El pequeño César* y *El enemigo público*, consideradas por los expertos como filmes de culto de este género, al igual que *Las calles de la ciudad*. Esta última cinta mezcla con habilidad una historia policiaca y una historia de amor, el filme termina con una persecución, entre un automóvil y un tren, con unos efectos de sonido de aquella época que añadía un nuevo interés al espectador; los protagonistas son Gary Cooper y Sylvia Sidney, de esta última, Villaurrutia escribiría en 1936 por su actuación en *Sabotaje*:

“Pequeña y físicamente insignificante, Silvia Sidney no tiene el brillo artificial de las estrellas de cine norteamericano. Su mérito es real y depende de un dominio ponderado y profundo de la expresión.”¹³²

El cine gánsters queda inaugurado con filmes como *El presidio (The Big House)*, que en ese año -1930- fue ganadora del Óscar por mejor guion y obtuvo el premio al mejor sonido. *20.000 años en Sing Sing*, cinta basada en la obra homónima de Lewis E. Lawes, director del centro correccional Sing Sing, protagonizada por Spencer Tracy y Bette Davis, y dirigida por Michel Curtiz. Otra película de este género fue *Contra el Imperio del Crimen, (G-Men)*, protagonizada por James Cagney, Ann Dvorak, Margaret Lindsay y Lloyd Nolan, según la revista *Variety*¹³³, la película fue una de las más taquilleras de 1935. Hubo directores arriesgados que mezclaron este género con la comedia, fue el caso de Lloyd Bacon en la cinta *Un leve caso de asesinato (A Slight Case of Murder)*, protagonizada por Edward G. Robinson, está basada en la obra del narrador Damon Runyon publicada en 1935, el crítico estadounidense Frank S. Nugent escribió sobre este filme:

“casi el espectáculo más divertido que ha producido el año nuevo [...] Persigue sus risas con entusiasmo rabeliano, un desprecio dialógico de las propiedades gramaticales y una suscripción descortés al dicho: *De mortuis nil nisi bonum dicendum est*, <<De

¹³² Villaurrutia, Xavier, Op. cit., p. 34

¹³³ *Revista Histórica de Cine, Radio y Televisión*, suplemento 15, 1995. p. 16

los muertos sólo se puede decir el bien>>. Si no eres demasiado aprensivo, deberías tener una ronda de risas por cuenta de la casa.”¹³⁴

Otro de los críticos cinematográficos de esa época Edwin Schallert, escribió para *Los Angeles Time*, sobre esta cinta de Bacon:

“Es una de las producciones más risibles e inteligentes de su tipo, y le brinda a Edward G. Robinson la mejor parte que ha tenido en varias películas recientes. Lo más divertido son los resultados que se buscaban y se obtuvieron. En el guion, la dirección y la actuación, todo parece estar en su apogeo.”¹³⁵

Hubo otra cinta anterior a la de Lloyd Bacon donde se combina la comedia y el gánster, *Pasaporte a la fama (The Whole Town's Talking)*, dirigida por John Ford y protagonizada por Edward G. Robinson. El crítico de cine francés, Jean Mitry dijo de la película: “maravillosamente cortada y montada, sobrealimentada, tensa como un resorte, es una obra de perfección total en su género.”¹³⁶.

Estas son las cintas de gánsters de los años 30, que inmortalizadas por sus cualidades cinematográficas son un referente del naciente cine sonoro y de este propio género que enriqueció al cine.

Otro género que se engrandeció con la llegada del sonoro fue wéstern, los efectos de sonido de las carretas de caballo, el eco del aire de los pueblos semi-fantasmas, los balazos de los rifles y pistolas, la asonancia del tren, etc. Hicieron que el género de wéstern reapareciera en las pantallas en esta época, según Villaurrutia las cintas del oeste son: “un reflejo de la realidad norteamericana del campo”¹³⁷, quizá por esta afirmación de Villaurrutia con aires de nostalgia, el wéstern fue y seguirá siendo uno de los géneros de mayor popularidad en el cine, inventado por los estadounidenses. Sin duda alguna, uno de los wésterns más aclamados de la época fue el dirigido por John Ford *La diligencia*,

¹³⁴ Nugent, Frank S. "La pantalla". *El New York Times*, 28 de febrero de 1938, p. 19.

¹³⁵ Schallert, Edwin, "Comedia entretenida 'Slight Case of Murder'". *Los Angeles Times* 04 de marzo de 1938. p. 17.

¹³⁶ Gallagher, Tag, "John Ford. The Man and his Films". Berkeley, Universidad de California, 1998, p. 108.

¹³⁷ Villaurrutia, Xavier, Op. cit., p. 168

protagonizada por Claire Trevor y John Wayne, basada en la narración de Ernest Haycox, *El escenario a Lordsburg*. *La diligencia*, ganó dos Óscar, en la categoría mejor actor de reparto a Thomas Mitchell y mejor banda sonora para Richard Hageman; fue nominada a otras cinco categorías: mejor película¹³⁸, mejor dirección, mejor dirección de arte, mejor montaje y mejor fotografía, en esta última categoría podemos recordar la escena donde una diligencia cruza el Monument Valley, ubicado al norte de Arizona, tierra ocupada por el pueblo originario de los navajos, este paisaje ha sido utilizado en muchas películas de este género pero tuvo su entrada triunfal gracias a *La diligencia*, aunque el Monument Valley ya había sido filmado en 1925 en la cinta de George B. Seitz, *El ocaso de una raza*, el impacto colectivo que tiene el Monument Valley en *La diligencia* lo hace un referente de la historia del cine. El teórico de cine contemporáneo Tag Gallagher habla sobre esta huella que deja esta escena del Monument Valley en este film:

“el valle no es simplemente un valle, sino un espacio melodramatizado; del mismo modo, la diligencia no es simplemente una diligencia, sino la encarnación del mito del <<el Oeste>>, comparable al de los templos griegos [...] Sin embargo, con *La diligencia* hace su aparición en el cine un panorama más <<colosal>>, no desde un punto de vista físico -como el mar o el cielo-, sino desde un punto de vista emocional, el de la vastedad de nuestras propias aspiraciones vitales. Los viajeros de la diligencia emprenden un periplo moral que los lleva desde las miasmas de la ciudad hasta la infinitud de la naturaleza, para al final devolverlos a aquéllas. El cercado indica las fronteras de la civilización, en la que todo está corrupto y resulta vedado.”¹³⁹

Para muchos *La diligencia*, no es la obra maestra de John Ford pero es la obra maestra que inaugura el wéstern sonoro, la maestría cinematográfica de este género se encuentra en esta cinta, los suntuosos paisajes, las hordas de indios galopando, la diligencia avanzando a una velocidad extrema, pero sobre todo los personajes extremadamente humanos retratados por

¹³⁸ *La diligencia*, competía en aquella edición del Óscar contra *Lo que el viento se llevó*, siendo esta última la ganadora que se llevó en esa ocasión 10 estatuillas.

¹³⁹ Gallagher, Tag, Op. cit., p. 205.

John Ford hacen que este film sea sin temor a equivocarme, lo dicho al principio de este párrafo.

Este género -el wéstern- se consolida con la llegada del sonoro, los directores encuentran en él un equilibrio entre las leyendas sociales, la evocación histórica como un signo de identificación cultural de Estados Unidos, costumbres y ritos de la vida cotidiana se conjugan en este género; películas como *Buffalo Bill*, *Cimarrón*, *El vaquero y la dama*, *Dodge, -ciudad sin ley-*, y por supuesto la ya mencionada *La diligencia*, son algunos filmes clásicos.

Para esta época llegan a su máximo esplendor los filmes de reconstrucción histórica, este género se establece sólidamente en los estudios estadounidenses, generando un prestigio en su producción. Para 1932 llega a la pantalla *El signo de la cruz*, basada en la obra homónima de Wilson Barret, es un filme ambientado en la Antigua Roma bajo el mando del emperador Nerón, tuvo una nominación al Óscar por mejor fotografía. De ahí siguieron *Cleopatra*, este filme es memorable por la escenografía utilizada, uno de los parámetros de este género en estos años y los subsiguientes es el uso de escenografía espectacular, la película ganó el Óscar a la mejor fotografía y tuvo cuatro nominaciones más, mejor película, mejor asistente de dirección, mejor montaje y sonido. Claudette Colbert da vida a Cleopatra, Warren William es Julio César y Marco Antonio lo encarna Henry Wilcoxon. Las primeras actrices de la época no pudieron resistir la tentación de dar vida a mujeres célebres de la historia de la humanidad durante 1931 a 1938 donde las cintas de reconstrucción histórica tuvieron su apogeo, tal es el caso de Greta Garbo quien protagoniza *La reina Cristina de Suecia*, quien también fue *Maria Walewska*, también interpreta a la reina Isabel de Inglaterra en el filme *Mi reino por un amor*, Katharine Hepburn interpreta a *María Estuardo* y Norma Shearer a *María Antonieta*. Los actores masculinos no se quedaron atrás al interpretar personajes históricos, fue el caso de Paul Muni al interpretar tres películas de reconstrucción histórica del director William Dieterle: *Pasteur*, *Emilio Zola* y *Juárez*, del segundo filme Villaurrutia escribe sobre el intérprete principal, los actores de reparto y la dirección:

“Paul Muni alcanza un serio triunfo artístico, superando sus anteriores caracterizaciones. No exagera un crítico al afirmar que

Paul Muni ha logrado la más fina actuación de su carrera. La más fina actuación y la más viviente caracterización de un personaje. Cada gesto, cada actitud, cada posición, tienen un sentido y corresponden, milagrosamente, a estados de ánimo que se adivinan vividos por el mismo Zolá, en los momentos que Paul Muni recrea artísticamente [...] y todos los actores, bajo la habilísima dirección de William Dieterle logran un conjunto admirable.”¹⁴⁰

Villaurrutia concede bastantes elogios a esta cinta y no sólo por las actuaciones sino por los valores cinematográficos que esta encierra:

“Una película culta, intensa, llena de verdad artística, es *La vida de Emilio Zolá*. La perfección de su realización técnica es tanta que el desarrollo del film adquiere una fluidez y una naturalidad tales, que, viéndola, nos parece estar presenciando una obra hecha sin esfuerzo, viviente y llena de un sentido que se impone como una nueva naturaleza. ¿Y no es este uno de los milagros del arte?”¹⁴¹.

Para desgracia de Villaurrutia el tercer film histórico de Dieterle, *Juárez*, no alcanza ni un solo elogio:

“A un film ambicioso como es *Juárez*, debe juzgársele severamente. Sus faltas residen en el libreto, ajeno a la construcción, falseado sin objeto. La actuación depende del texto. La dirección no puede salvar las lagunas del mismo. No será, pues, sino el día en que los norteamericanos tengan en sus manos un buen texto dramático, y lo respeten, cuando lograrán hacer un buen film de tipo histórico. Juárez está lejos de serlo todavía.”¹⁴².

John Ford también dirige un filme de reconstrucción histórica *Prisionero del odio*, interpretada por Warner Baxter y Gloria Stuart, el filme comienza cuando el presidente de los Estados Unidos Lincoln, es asesinado en una obra de teatro, el asesino huye, pero éste

¹⁴⁰Villaurrutia, Xavier, Op. cit., p., 75

¹⁴¹ Ibidem., pp.75-76

¹⁴² Ibidem., p. 139

tiene una pierna fractura y recibe ayuda del doctor Samuel Mudd (Warner Baxter), sin saber que a quien ayudaba era el asesino del presidente, al siguiente día el doctor es inculcado por complicidad del crimen y es encarcelado, su esposa Peggy (Gloria Stuart) buscará hasta el cansancio su liberación. Esta cinta está catalogada como una de las diez películas más destacadas producidas en el año de 1936 por el Consejo Nacional de Crítica de Cine (NBR).

El actor inglés George Arliss protagonizó a dos personajes históricos en 1929 con la cinta *Disraeli* y en 1933 interpreto a *Voltaire* en el filme homónimo. En 1933 aparece *Rasputín y la zarina*, dirigida por Richard Boleslawski, protagonizada por los hermanos Barrymore, Lionel Barrymore fue Rasputín, John Barrymore el príncipe Yusupoff y Etherl Barrymore la zarina, los hermanos Barrymore no volvieron actuar juntos los tres en ninguna otra cinta.

En el género de reconstrucción histórica también encontramos cintas de retratos de época, donde se cuentan las costumbres y ritos de una comunidad, es el caso del filme *Cabalgata* de Frank Lloyd, está basada en la obra teatral de Noël Coward del mismo nombre. En este filme se retrata la vida de la sociedad inglesa desde el año 1899 hasta 1933, recorriendo estos sucesos históricos, la Segunda guerra bóer, la muerte de la reina Victoria, el hundimiento del Titanic y la Primera Guerra Mundial, desde el punto de vista de una pareja inglesa, Jane y Robert, interpretada por Diana Wynyard y Clive Brook, respectivamente. Esta cinta ganó tres Óscar en la edición de 1933, mejor director, mejor dirección artística y mejor película. Otro film de este tipo fue *Paz en la Tierra*, todo comienza en el año de 1825 cuando dos familias de comerciantes de algodón juran apoyarse mutuamente, donde se plasman acontecimientos desde las Guerras Napoleónicas hasta la Primera Guerra Mundial. Este film de Ford tuvo críticas favorables y desfavorables, el crítico Mordaunt Hall dijo: “una película ambiciosa, bien compuesta y fotografiada, pero parece que la película sería mucho mejor si se acortara”¹⁴³; en cambio John Mosher, escribió: “un asunto completamente sintético que fue rellanado hasta el límite.”¹⁴⁴ Al parecer ambos críticos coinciden en una sola cosa que la

¹⁴³ Mordaunt, Hall. "Madeleine Carroll, Franchot Tone y Dudley Digges en New Picture at the Criterion". Artículo publicado en *The New York Times*, 30 de junio de 1934.

¹⁴⁴ Mosher, John C. "The current cinema". Artículo publicado en *The New Yorker*, 7 de julio de 1934.

película de John Ford es demasiado larga. Sintética o ambiciosa, o no, gracias a ella, Ford ganó el premio de Recomendación Especial en el Festival de Cine de Venecia de 1934.

Pero sin duda alguna la cinta que corona a este género es *Lo que el viento se llevó*, dirigida por Victor Fleming en 1939, es una adaptación de la novela homónima escrita por Margaret Mitchell. Tuvo 13 nominaciones en la 12ª edición de los premios Óscar, ganando diez estatuillas, mejor película, mejor actriz, mejor guion adaptado, mejor actriz de reparto, mejor fotografía, mejor montaje, mejor dirección artística, mejor efectos visuales y dos premios honorarios uno por logros técnicos, y otro por la utilización del color. En 1989 la película fue considerada “cultural, histórica y estéticamente significativa” por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y seleccionada para su preservación en el Registro Nacional de Cine (en inglés, National Film Registry), el Instituto Estadounidense del Cine (AFI) la colocó en el lugar 4 de su clasificación 10 en el género épico. La crítica la recibió con buenos ojos, tanto en Estados Unidos como en México. Frank S. Nugent escribió:

“El sentimiento general al reconocer que, si bien fue la producción cinematográfica más ambiciosa hasta aquel momento, probablemente no fue la mejor película jamás realizada, pero consideraba que era una «historia interesante bellamente contada»”¹⁴⁵

Por su parte Franz Hoellering opinaba:

“El resultado es una película que supone un acontecimiento importante en la historia de la industria del cine, pero sólo un logro menor en el arte cinematográfico. Hay momentos en que las dos categorías se unen con buenos resultados, pero los grandes tramos entre ellos se rellenan con una mera eficacia espectacular”¹⁴⁶

Por el lado de México Villaurrutia reseñó:

¹⁴⁵ Nugent, Frank S. “The Screen in Review; David Selznick's 'Gone With the Wind' Has Its Long-Awaited Premiere at Astor and Capitol, Recalling Civil War and Plantation Days of South Seen as Treating Book With Great Fidelity”. Artículo publico en *The New York Times*, 20 de diciembre de 1939.

¹⁴⁶ Hoellering, Franz. “Gone With the Wind”. Artículo publicado en *The Nation*, 22 de diciembre de 1939.

“Lo que el viento se llevó es una obra considerable, digna de atención y de aplauso. Es, también, una suma no sólo de dos grandes cuerpos cinematográficos, sino de las conquistas técnicas y científicas que han hecho de la producción norteamericana una poderosa industria artística.”¹⁴⁷

El teórico Frank N. Magill escribe 40 años después del estreno:

“El film representa la culminación y la quintaesencia de la gran supertracción de la era dorada de Hollywood. El mosaico se halla compuesto por una narrativa “épica”, figuras diferenciadas y redondeadas que soportan obstáculos arrolladores, crisis familiares, amor no correspondido e idealizado, guerra, alboroto, nostalgias y technicolor. [...] No tendría objeto seguir desintegrando y analizando las incontables componentes que han convertido a *Lo que el viento se llevó* en la película más popular a través de decenios. Baste recordar que le corresponde esa rara cualidad de seguir cautivando a las gentes, en gran número, ahora como siempre. Esto es más que cuanto podemos esperar, y más de cuanto recibimos efectivamente de la mayor parte de las películas.”¹⁴⁸

Lo que el viento se llevó, como lo expresa Magill, es la culminación de una época con muchos avances tecnológicos en el cine, pero también de un género como es el épico y/o la reconstrucción histórica, es una película de culto por sus valores culturales y cinematográficos universales.

El periodo que abarca desde finales de la década de 1920 hasta mediados de los cuarenta marcó la consolidación estética y técnica del cine internacional. Mientras Europa se debatía entre la reconstrucción moral posterior a la Primera Guerra Mundial y el surgimiento de las vanguardias artísticas, Estados Unidos afirmaba su dominio industrial y narrativo en la cinematografía mundial. En este contraste entre la introspección europea y el dinamismo norteamericano, el cine se convirtió en un lenguaje global capaz de articular los sueños y

¹⁴⁷ Villaurrutia, Xavier, Op. cit., p. 181

¹⁴⁸ Magill, Frank N, “Cinema-The novel into film”. Salem Press, Pasadena, California, 1980, pp. 185-186

temores del siglo XX. El expresionismo alemán, con su luz oblicua, sus perspectivas forzadas y su arquitectura simbólica, transformó el espacio fílmico en un reflejo de la psique humana. El realismo poético francés, representado por Marcel Carné y Jean Vigo, aportó en cambio una atmósfera de melancolía y lirismo urbano, donde la fatalidad se expresaba a través de la belleza visual. André Bazin resumió esta sensibilidad al afirmar que “el cine es una ontología de lo real”¹⁴⁹, una forma de conocimiento a través de la imagen.

El advenimiento del cine sonoro en los años treinta amplió el horizonte expresivo del séptimo arte. La música, la palabra y el silencio adquirieron valor estructural dentro del montaje, y el ritmo sonoro comenzó a determinar la emoción visual. En ese contexto, las películas de Walt Disney transformaron la animación en una síntesis perfecta entre arte y técnica. Georges Sadoul subrayó que “el cine norteamericano conquistó el mundo no sólo por su técnica sino por su sentido del mito”¹⁵⁰. Disney, dentro de esa lógica, no sólo animó imágenes: reconfiguró la mitología moderna a través del color y la música.

Desde México, Xavier Villaurrutia observó este fenómeno con una sensibilidad singular. Su reseña sobre *Blanca Nieves y los siete enanos* revela una lectura estética de la animación: “El inmarcesible cuento de Grimm ha sido transportado al cinematógrafo con gran habilidad por Walt Disney y su ejército de dibujantes...Bonito y alegre ritmo”¹⁵¹ de la película, el crítico sugiere que la verdadera virtud del cine animado radica en su capacidad de “divertir a los niños de todas las edades y a los niños de edad adulta”¹⁵². En estas líneas, Villaurrutia reconoce el valor artístico de una obra aparentemente infantil, situándola dentro de la tradición estética de las artes mayores.

Esta lectura del cine internacional como fenómeno artístico y simbólico también fue desarrollada en México por Aurelio de los Reyes, quien afirmó que “el público nacional aprendió a mirar el mundo a través del cine de Hollywood, incluso antes de conocer su propio paisaje”¹⁵³. De los Reyes y Villaurrutia coinciden en concebir el cine como un espejo

¹⁴⁹ Bazin, André, “¿Qué es el cine?”, Rialp, Madrid, 1967, p., 45

¹⁵⁰ Sadoul, Georges, “Historia del cine mundial”, Siglo XXI Editores, México, 1974, p. 212

¹⁵¹ Villaurrutia, Xavier, Op. cit., p. 98

¹⁵² Ibidem., p. 98

¹⁵³ De los Reyes, Aurelio, “Cine y sociedad en México, 1896-1930”, Trillas, México, p., 173.

pedagógico y cultural, un espacio donde la técnica foránea se funde con la sensibilidad local. Ambos comprenden que la mirada cinematográfica no sólo reproduce el mundo, sino que lo interpreta y lo imagina.

El cine internacional de los años treinta y cuarenta, visto desde México, se convirtió así en un laboratorio de modernidad. A través del diálogo entre la fantasía de Disney, el realismo poético europeo y la crítica literaria mexicana, se configuró una estética de lo emocional y lo visual. Villaurrutia, heredero de la tradición literaria modernista y de la reflexión estética de su tiempo, logró tender un puente entre el arte del movimiento y la sensibilidad del lenguaje. En su pluma, el cine no fue espectáculo, sino revelación: una forma de mirar que permitía descubrir, tras la imagen animada o el gesto humano, la verdad invisible de la emoción.

La historia del cine internacional constituye un entramado de transformaciones técnicas, estéticas y culturales que moldearon el lenguaje fílmico a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Estas transformaciones no sólo afectaron la forma de producir y narrar imágenes, sino también la manera en que el espectador aprendió a interpretarlas sensorialmente. La evolución de la iluminación, la composición, el montaje, la música y la gestualidad actoral configuró una experiencia cinematográfica cada vez más compleja, donde la imagen dejó de ser un documento mecánico para convertirse en “vehículo emocional, atmósfera y estilo”¹⁵⁴ Arnheim sostiene que la imagen cinematográfica posee valor expresivo autónomo cuando se manipula luz, encuadre y gesto para sugerir emoción, no solo documento o información.

En este contexto global, la cinematografía europea y estadounidense plantearon modelos estéticos que influirían en el resto del mundo. La transición del cine mudo al cine sonoro redefinió la psicología del gesto; la llegada del “montaje invisible”¹⁵⁵ sofisticó la narrativa visual, y la incorporación de la *música diegética*¹⁵⁶ marcó nuevas formas de

¹⁵⁴ Arnheim, Rudolf. “Film as Art”. Publicación de la University of California Press, 1957, pp. 23-24.

¹⁵⁵ Montaje invisible es el estilo de edición clásico usado en Hollywood, en el que los cortes están hechos de tal manera que el espectador casi no los percibe: la atención se queda en la historia y en las emociones, no en la técnica.

¹⁵⁶

expresar interioridad. Las vanguardias europeas aportaron atmósferas, sombras y sugerencias emocionales que transformaron la percepción cinematográfica. Comprender estos procesos resulta indispensable para analizar la crítica posterior de autores como Xavier Villaurrutia, quien, desde México, estableció un diálogo intuitivo con estas tendencias globales.

Si en sus inicios la cámara funcionaba como una ventana objetiva hacia la realidad, la evolución técnica y estética permitió convertirla en un instrumento subjetivo. La fotografía comenzó a sugerir estados mentales.

“El claroscuro articuló tensiones interiores; el montaje aceleró o dilató el tiempo emocional, y el *close-up* reveló mundos afectivos imposibles de observar en el teatro. En este sentido, la historia internacional del cine configuró un lenguaje sensible cuya maduración influiría en espectadores, realizadores y críticos alrededor del mundo”.¹⁵⁷

La década de 1920 se caracterizó por experimentaciones visuales decisivas. El expresionismo alemán, influenciado por el teatro sombrío y la pintura distorsionada, demostró que la luz puede expresar psicología. Las sombras puntiagudas, los ángulos oblicuos y las escenografías inclinadas reflejaban el estado mental de los personajes, anticipando el cine como representación interior. Películas como *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) utilizan arquitectura visual para sugerir paranoia, destacando que la atmósfera fílmica excede la narración literal. Thomas Elsaesser describe el expresionismo como una auténtica “arquitectura psicológica filmada mediante sombras diagonales”.¹⁵⁸

Paralelamente, el cine francés exploró la poética visual. Obras influenciadas por el impresionismo incorporaron filtros, desenfokes y movimientos suaves para traducir emociones en textura lumínica. La imagen deja de ser documento y se vuelve sensación. Esta búsqueda resonará posteriormente en movimientos como la poética urbana y el lirismo

¹⁵⁷ Bazin, André, Op. cit., p.16

¹⁵⁸ Elsaesser, Thomas. “Weimar Cinema and After”, Routledge, Londres, 2000, p. 54

sentimental, que Dudley Andrew vincula con una “poesía de la luz y del movimiento”¹⁵⁹ aplicada al espacio urbano.

Mientras tanto, Hollywood perfeccionó la continuidad narrativa. Su contribución principal fue el “montaje invisible” que como se dijo arriba son cortes fluidos que desaparecen ante los ojos del espectador, generando ilusión de naturalidad. Esta fluidez narrativa permitió que la emoción se sintiera sin interrupciones, guiando al público mediante ritmo y claroscuro. Nace el *close-up*¹⁶⁰ como recurso psicológico, y la cámara profunda comienza a explorar la tridimensionalidad escénica. David Bordwell y sus colaboradores señalan “que el sistema clásico aspiraba a borrar toda huella de construcción para que la historia pareciera contarse sola”.¹⁶¹

En esta década también se consolidó el *star-system*¹⁶² internacional. La fotogenia — capacidad de un rostro para transformarse frente al lente— adquirió valor simbólico. Un actor ya no era sólo intérprete, era icono cultural. El rostro concentraba deseo, miedo, inocencia o fatalidad. Este fenómeno se estudiaría posteriormente desde la crítica cultural y la teoría del cine, pero ya en la década de 1920 su influencia era palpable.

La llegada del sonido en los años treinta alteró profundamente la relación entre imagen y palabra. Inicialmente, las películas sufrieron rigidez técnica: micrófonos fijos, cámaras inmóviles y actores atrapados en la frontalidad teatral. Sin embargo, conforme se perfeccionaron los dispositivos de grabación, la dicción cobró un papel estético propio. La voz se volvió herramienta atmosférica, capaz de sugerir carácter y emoción. Michel Chion recordará que el sonido cinematográfico no sólo acompaña la imagen, sino que “dialoga con ella y la contradice”¹⁶³, abriendo un campo de análisis nuevo.

¹⁵⁹ Andrew, Dudley, *The major film theories*, publicado en Oxford University Press, 1976, p. 122.

¹⁶⁰

¹⁶¹ Bordwell, David; Sataiger, Janet; y Thompson, Kristin, “The classical Hollywood Cine”, Routledge, Londres, 1985, p. 103.

¹⁶² El star system es un mecanismo de producción, mercadotecnia y control de imagen que transformó a los intérpretes en “estrellas”, símbolos de glamour, deseo o aspiración social, cuya popularidad se utilizaba como estrategia de venta y fidelización del espectador.

¹⁶³ Chion, Michel, *Audio-Vision: Sound on Screen*, publicado en Comumbia University Press, 1994, p. 12.

La actuación evolucionó hacia la contención. Si en el cine mudo la gestualidad debía exagerarse para ser legible, el *close-up sonoro*¹⁶⁴ permitió una economía expresiva inédita. El espectador aprendió a leer pequeñas tensiones en párpados, labios y respiración. La cámara reveló aquello que el teatro no podía: el temblor microscópico del alma.

Durante esta década, Hollywood refinó el montaje invisible. El corte dejó de percibirse; la continuidad narrativa se convirtió en norma industrial. Esta fluidez facilitó una relación emocional directa: el espectador se sumergía sin notar la construcción formal. Bordwell ha mostrado cómo este sistema narrativo se convirtió en “modelo hegemónico para la narrativa clásica”.¹⁶⁵

Europa, en contraste, experimentó con el simbolismo visual. En Francia, el montaje poético yuxtapuso imágenes para construir significados emocionales; en Alemania, persistieron las sombras oblicuas como lenguaje psicológico. Ambos estilos ofrecieron una lectura introspectiva del rostro y la atmósfera.

En países como Italia, aún bajo censura previa a la guerra, surgieron preocupaciones sociales incipientes: pobreza, marginalidad, cansancio urbano. Estas semillas crecerían después en el neorrealismo, donde la calle y el cuerpo cotidiano se convertirían en núcleo del relato. Kracauer señalará que “el cine posee la capacidad de redimir la realidad física al fijar en la pantalla aquello que la mirada diaria no registra.”¹⁶⁶

La década de 1930 fortaleció una sensibilidad del espectador que comenzó a desarrollar intuición visual: detectaba atmósferas, comprendía significados lumínicos y reconocía el valor del silencio. El cine dejó de ser curiosidad mecánica y se transformó en experiencia estética. Rudolf Arnheim insistirá en que “la imagen cinematográfica adquiere

¹⁶⁴ Según el glosario filmico, se denomina *close-up sonoro* al encuadre cerrado del rostro o un detalle corporal acompañado por la amplificación del sonido: voz, respiración, suspiro o silencio. Para expresar emociones internas o tensiones psicológicas sin necesidad de diálogo explícito.

¹⁶⁵ Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin, *The classical Hollywood Cine*. Routledge, Londres, 1985, p. 105

¹⁶⁶ Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press, 1960, p. 71

valor artístico cuando se manipulan luz, encuadre y gesto para sugerir algo más que la simple reproducción del mundo”¹⁶⁷.

En este contexto aparece la apreciación atmosférica. La noción de atmósfera —clima emocional sugerido por luz, música y gesto— adquirió relevancia. La escena no transmitía solo lo que los personajes decían, sino lo que ocultaban entre sombras, silencios y encuadres. En este sentido, la cinematografía internacional anticipó líneas de análisis que décadas después serían teorizadas por Bazin para quien el cine revela “la densidad moral de los objetos cotidianos y los espacios habitados”.¹⁶⁸

Otra transformación clave se encuentra en la música cinematográfica. Al principio, el sonido aparecía integrado como acompañamiento redundante, pero pronto se comprendió que la música podía expresar estados internos sin verbalización. Una melodía sugería nostalgia, deseo, miedo o pérdida.

El *close-up* evolucionó hacia un territorio psicológico profundo. La cámara ya no se limitó a registrar rasgos físicos: exploró el alma. El rostro se convirtió en paisaje interior donde habitaban duda, deseo, culpa y furia contenida. Gilles Deleuze describirá esta dimensión como la del “rostro-afecto, en la que el primer plano se convierte en condensación de la emoción”¹⁶⁹.

Ciertos rostros adquirieron relieve mitológico. La fotogenia afectiva se volvió elemento narrativo. Un pequeño temblor en la respiración, el parpadeo retardado, la mirada oblicua... detalles casi invisibles construyeron mundos simbólicos. Hollywood lo explotó para generar estrellas; Alemania y Francia lo usaron para revelar angustia existencial; Italia lo abrazaría después para humanizar pobreza y dignidad.

La crítica internacional comenzó a valorar la mirada como gesto narrativo. Lo que en el teatro era imperceptible, en cine se transformó en universo emocional.

¹⁶⁷ Arnheim, Rudolf. “Film as Art”. University of California Press, 1957, pp. 23-24

¹⁶⁸ Bazin, André, “¿Qué es el cine?”, Rialp, Madrid, 1967, p. 17

¹⁶⁹ Deleuze, Gilles. “Cinema 2: The Time-Image”. University of Minnesota Press, 1989, p. 103

Con la llegada de la década de 1940, el mundo enfrentó guerras, tensiones ideológicas y ansiedad social. El cine respondió oscureciendo su atmósfera. Surge el *film noir*: historias urbanas, fatalidad, personajes ambiguos y luz fragmentada. La iluminación diagonal recorta rostros y proyecta sombras simbólicas. Ninguna lágrima es literal: la luz la dramatiza. James Naremore ha descrito “el noir como un cine donde la luz es metáfora moral”¹⁷⁰, más que simple recurso técnico.

En estas narrativas, la mujer adquiere figura dual: protectora y peligrosa. La *femme fatale* —arquetipo estético— es más metáfora que personaje: encarna la fuerza seductora que empuja hacia la caída. Su figura, delineada por sombras, labios rojos e iluminación lateral, simboliza tentación y destino.

Al mismo tiempo, la guerra obligó a técnicos europeos a emigrar hacia Hollywood. Esta mezcla internacional creó un híbrido estético: precisión alemana, glamour estadounidense y simbolismo francés. Las atmósferas urbanas se densificaron; las escaleras oblicuas, los callejones húmedos y el humo de tabaco construyeron mundos psicológicos compartidos. Thomas Elsaesser ha mostrado cómo el noir hace de la ciudad un espacio “obsesionado por la culpa y la vigilancia”.¹⁷¹

La música en el *filme noir* se volvió disonancia narrativa: saxofones melancólicos, cuerdas inquietantes, silencios súbitos. La atmósfera sonora revela tensión cuando los personajes callan. El espectador siente la ansiedad antes de comprenderla.

Al finalizar la guerra, Italia vivió ruinas económicas y morales. El neorrealismo reaccionó filmando calles reales, rostros de trabajadores, niños descalzos, madres en llanto silencioso. La cámara se volvió testigo, no espectáculo. Bazin valoró el neorrealismo como una forma de “fidelidad a lo real”¹⁷², donde la puesta en escena y la profundidad de campo permiten al espectador elegir dónde fijar la mirada.

¹⁷⁰ Naremore, James. *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. University of California, 1998, p. 88.

¹⁷¹ Elsaesser, Thomas. *Noir and the City*. Film Comment 37, núm. 2, 2001, p. 31.

¹⁷² Bazin, André. “What Is Cinema? Vol. I”. University of California Press, 1967, p. 16.

Este movimiento aportó varios elementos determinantes: escenarios auténticos, sin decorados artificiales; actores no profesionales, con gestualidad orgánica; montaje discreto que respira con la vida; y luz natural como metáfora de esperanza o fracaso. Películas como *Ladrón de bicicletas* (1948) priorizan emoción contenida sobre melodrama explícito. El *close-up* muestra derrota sin lágrimas exageradas; el silencio urbano revela abandono.

El neorrealismo influyó profundamente en crítica y producción global: demostró que la dignidad humana podía filmarse sin ornamento, y que la cámara podía convertirse en una “ética de la mirada”.¹⁷³ Francia cultivó una sensibilidad atmosférica distinta: la melancolía urbana. Calles húmedas, bares nocturnos, niebla... La ciudad se volvió personaje emocional. Directores experimentaron con desenfoques, reflejos y movimientos sinuosos de cámara para traducir deseo y melancolía.

Aquí, la música adquiere aroma poético: acordeones, cuerdas suaves, silencios suspensivos. El espectador siente que la ciudad respira nostalgia. El montaje poético yuxtapone imágenes como pensamientos: una farola solitaria, un cigarro consumiéndose, la lluvia en la ventana. Cada símbolo sugiere emoción sin verbalización.

En Estados Unidos, durante las décadas de 1930 y 1940, la industria hollywoodense perfeccionó el método de montaje invisible. Este recurso implica cortes que no llaman la atención del espectador, integrándose con naturalidad al flujo narrativo. El objetivo es lograr una continuidad psicológica: “el público siente que observa la escena sin interrupciones, aunque técnicamente esté construida mediante decenas de fragmentos visuales.”¹⁷⁴

Este estilo favoreció la inmersión emocional. Las transiciones fluidas permitieron que la música, el color lumínico y el rostro confluyeran armónicamente. Se desarrollaron también convenciones estandarizadas: el plano-contraplano para diálogos, el plano americano para interacción corporal y la profundidad de campo para mostrar simultáneamente acciones múltiples.

¹⁷³ Ibidem., p. 16.

¹⁷⁴ Bordwell, David; Staiger Janet; Thompson Kristin. “The Classical Hollywood Cinema”. Routledge, Londres, 1985, p. 115.

Hollywood elevó la eficiencia narrativa, pero arriesgó la pérdida de experimentación atmosférica. Algunos críticos consideraron este estilo demasiado pulido; otros celebraron su capacidad de hacer “desaparecer la técnica ante la emoción”.¹⁷⁵

A diferencia del montaje invisible hollywoodense, la escuela soviética — particularmente bajo la influencia de Sergei Eisenstein— utilizó el montaje como herramienta intelectual, incluso ideológica. Eisenstein propuso que la combinación de dos imágenes genera una tercera idea en la mente del espectador: el “montaje intelectual”.¹⁷⁶

En *El acorazado Potemkin*, por ejemplo, la secuencia de la escalera de Odesa utiliza cortes rítmicos, contraposiciones y repeticiones para construir una emoción colectiva. Aquí, el espectador no sólo observa: participa mentalmente. La imagen ya no es documento, sino argumento.

Este movimiento influiría décadas después en videoclips, publicidad y cine político. La noción de que el montaje puede manipular emoción y pensamiento es hoy fundamento crítico, y será retomada por teóricos como Deleuze al analizar el “tiempo–imagen”.¹⁷⁷

Otra transformación crucial fue la puesta en escena. En el teatro, el espectador elige dónde mirar; en cine, el director controla ese foco visual. Los objetos, la arquitectura, el vestuario y la distancia entre personajes crean significado. Una escalera sugiere ascenso o caída moral; un espejo duplica identidad; una puerta entreabierta insinúa secretos. Peter Wollen analizará el “objeto filmico como signo dentro de un sistema de significación.”¹⁷⁸

La dirección actoral se adaptó a esta mutación. El actor aprendió a actuar con ojos, manos, silencios. Una inclinación mínima de ceja pudo reemplazar un monólogo entero. En cine, el gesto es símbolo; el silencio es discurso.

¹⁷⁵ Bordwell, David, Op. cit., p. 106.

¹⁷⁶ Eisenstein, Sergei. “Film Form: Essays in Film Theory”. Harcourt Brace & World, New York, 1949, p. 39.

¹⁷⁷ Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time–Image*. University of Minnesota Press, 1989, p. 103

¹⁷⁸ Wollen, Peter. “Signs and Meaning in the Cinema”. British Film Institute, 1972, p. 67.

Aunque el color cinematográfico se masificó después, sus primeras manifestaciones en la década de 1940 revelaron una estética emocional radical. Los tonos rojizos sugirieron pasión o peligro; el azul denotó misterio o distancia emocional; el verde insinuó corrupción o enfermedad moral. Sitney ha mostrado cómo niebla, color y luz se integran en una “densidad atmosférica simbólica”.¹⁷⁹

Más allá del realismo, el color codificó sentimientos abstractos. Esto permitió asociar atmósferas cromáticas a personajes específicos. Aunque Xavier Villaurrutia escribió sobre el cine en blanco y negro, su sensibilidad hacia la luz anticipó la lectura cromática posterior.

La ciudad fílmica adquirió personalidad. Calles estrechas, ventanas iluminadas, trenes nocturnos y cafés humeantes conformaron paisajes afectivos. El espectador proyectaba nostalgia, peligro o soledad sobre estos escenarios. La ciudad se volvió metáfora del laberinto interior. David Thomson ha descrito la ciudad cinematográfica como: “un personaje más, que respira, amenaza o consuela”.¹⁸⁰

En el filme *noir*, los callejones húmedos reflejan la dualidad moral; en Francia, los puentes sugieren melancolía; en Italia, los mercados muestran pobreza digna. Cada espacio urbano guarda huellas psicológicas. La arquitectura filmada se convirtió en ideología visible: “orden, desorden, jerarquía, desigualdad. El cine enseñó al espectador a leer muros, sombras y distancias como emociones.”¹⁸¹

Las décadas analizadas formalizaron el cuerpo como objeto estético. La cámara recorre piel, cabello, manos, zapatos, creando erotismo visual sin necesidad de desnudez. La sensualidad cinematográfica reside en la sugerencia, no en la exposición. Laura Mulvey analizó este fenómeno como un régimen de “placer visual y cine narrativo donde el cuerpo femenino es construido como figura del deseo.”¹⁸²

La industria hollywoodense construyó iconos sensuales mediante luz suave, difuminado y encuadrado la imagen. En contraste, Europa usó sensualidad como angustia o

¹⁷⁹ Sitney Adams, P., *Visionary Film*, Oxford University Press, 2002, p. 92.

¹⁸⁰ Thomson, David, “The Big Screen”, Penguin, New York, 2012, p. 61.

¹⁸¹ Monaco, James, *How to Read a Film*, Oxford University Press, 2009, p. 83–84.

¹⁸² Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen 16, núm. 3, 1975, p. 21–22.

ruptura moral. La diferencia estética reside en intención, no en forma. El cuerpo filmado estratégicamente se convirtió en diccionario de deseos.

La mejora técnica permitió mayor libertad expresiva. Las cámaras livianas posibilitaron movimientos fluidos; la grabación sonora portátil liberó actores de la tiranía del micrófono fijo; los lentes expresivos —gran angular, telefoto, macro— transformaron percepción y proximidad. David Bordwell ha analizado cómo estas innovaciones modificaron “la historia del estilo filmico”.¹⁸³

Cada innovación trasladó el cine hacia la intimidad. La cámara ahora podía entrar en habitaciones pequeñas, seguir personajes por calles reales, capturar lágrimas sin artificio. La técnica acercó al espectador emocionalmente al personaje.

Una de las aportaciones más profundas del cine internacional fue rehabilitar el silencio. Lejos del vacío, el silencio se convirtió en saturación emocional. Un silencio tenso revela lo que el personaje no se atreve a decir; un silencio prolongado expone vulnerabilidad. Bazin insistirá en que el silencio bien usado permite que “la realidad se imponga por sí misma”.¹⁸⁴ El espectador aprendió a escuchar ausencias. El silencio filmado dejó de ser error técnico y se volvió recurso poético.

La consolidación del cine internacional generó tipologías narrativas reconocibles. El melodrama, la comedia *screwball*¹⁸⁵, el *film noir*, el cine de aventuras, el musical y el cine histórico establecieron códigos estéticos.

“Cada género construyó atmósferas específicas: la comedia aceleró el ritmo mediante diálogos rápidos; el melodrama enfatizó música y gesto; el noir saturó la sombra y la paranoia.”¹⁸⁶

Estos códigos permitieron al espectador desarrollar competencia semiótica: comprendía que una escalera sugería peligro; que una cortina ondeante insinuaba secreto; que un encuadre en

¹⁸³ Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997, p. 56.

¹⁸⁴ Bazin, André. “What Is Cinema? Vol. II”, University of California, 1971, p. 88.

¹⁸⁵ Género cinematográfico dentro de la comedia caracterizado por diálogos rápidos, humor y tramas románticas, en una persona excéntrica o un poco chiflada.

¹⁸⁶ Wollen, Peter, “Signs and Meaning in the Cinema”, British Film Institute, London 1972, p. 67.

diagonal revelaba desorden moral. El cine enseñó a leer signos visuales. El género también articuló arquetipos: el héroe cansado, la *femme fatale*, la madre sacrificada, el villano urbano, el detective taciturno. Estos personajes encarnaron tensiones sociales y psicológicas, volviéndose espejos culturales.

El musical hollywoodense de los años treinta y cuarenta introdujo una estética coreográfica donde la música trasladaba emociones reprimidas hacia el cuerpo. El baile representó libertad, gozo y fantasía. La coreografía se volvió metáfora: el deseo es movimiento. Estudios de Gorbman han mostrado cómo la canción funciona como “confesión cantada que revela lo que el personaje no se atreve a decir.”¹⁸⁷ Desde la perspectiva crítica, el musical desarrolló sensibilidad rítmica en la audiencia, entrenando percepción de ritmo visual y sonoro.

Aunque genéricamente el *western* articuló discursos universales: frontera, masculinidad, ley y desarraigo. El desierto se convirtió en símbolo de libertad peligrosa. La luz dura, los horizontes dilatados y los contrastes lumínicos construyeron mundos éticos. Visualmente, el *western* enseñó a leer distancia: la lejanía como soledad; la cercanía como amenaza; la sombra bajo el sombrero como ambigüedad moral. “El género evolucionó de simple confrontación entre “buenos y malos” a reflexión existencial sobre la violencia y la civilización.”¹⁸⁸

El cine internacional descubrió que el sonido no debía ilustrar la imagen, sino dialogar con ella. Los latidos amplificadas, los pasos en pasillos húmedos, los portazos en silencio absoluto... el sonido adquiere densidad psicológica. Chion define el sonido como “construcción emocional, no mera ilustración literal”.¹⁸⁹

El espectador aprende a anticipar peligro por el ruido; a sentir deseo por el susurro; a temer por la ausencia sonora. La crítica reconoció que la atmósfera auditiva es tan

¹⁸⁷ Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, 1987, p. 45.

¹⁸⁸ Thomson, David. Op. cit., p. 61.

¹⁸⁹ Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, 1994, p. 12.

determinante como la lumínica. Directores experimentaron con ecos, reverberaciones y saturaciones para manipular ansiedad. El sonido construyó espacio emocional invisible.

El *espejo cinematográfico*¹⁹⁰ adquirió función simbólica recurrente: duplicación interior, ruptura identitaria, vanidad, secreto. En el cine internacional, el espejo se convirtió en dispositivo psicológico. Cuando un personaje se observa, no mira su cuerpo: mira su conflicto. Brunette y Wills relacionan el espejo fílmico con la:

“fractura de la identidad contemporánea. El reflejo parcial —solo un ojo, solo una boca— condensa angustia. La fragmentación visual del rostro traduce fracturas internas. Este recurso sería especialmente utilizado en el noir, donde la máscara social se quiebra en su reflejo.”¹⁹¹

La *sombra fílmica*¹⁹² evolucionó de elemento decorativo a protagonista emocional. En el cine internacional, la sombra expresa aquello que los personajes callan. La sombra que envuelve la mitad del rostro simboliza ambivalencia moral; la sombra proyectada en pared grande sugiere amenaza interior amplificada. Naremore muestra cómo el claroscuro *noir* funciona como “comentario moral en clave visual”.¹⁹³

Las *aperturas cinematográficas*¹⁹⁴ establecen atmósfera inicial: niebla, lluvia, persianas entornadas, calles vacías. Estos elementos predisponen al espectador emocionalmente. Por otro lado, los cierres visuales clausuran ciclos dramáticos: una puerta

¹⁹⁰ Un espejo cinematográfico es un recurso visual y simbólico utilizado en el cine para múltiples propósitos narrativos y estéticos. Puede ser un personaje "espejo" que refleja las cualidades de otro, o el uso físico de espejos en el set para reflejar el entorno, crear efectos de dualidad, autorreflexión, vanidad, o para resolver problemas técnicos de filmación.

¹⁹¹ Brunette, Peter ; Wills, David, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*, Princeton University Press, 2001, p. 74.

¹⁹² Uso de las sombras como recurso técnico y narrativo en el cine.

¹⁹³ Naremore, James, *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*, University of California Press, 1998, p. 27

¹⁹⁴ Una apertura cinematográfica puede referirse a dos cosas: la secuencia de títulos (introducción visual y musical de una película) o la apertura del diafragma de la cámara, que controla la cantidad de luz y la profundidad de campo.

que se cierra simboliza destino; la luz que se apaga, clausura. Bazin insistía en la importancia de estas elecciones para fijar el “sentido moral del relato”.¹⁹⁵

Estas convenciones se interiorizaron globalmente. A partir de entonces, el espectador reconoce patrones y anticipa emoción.

El *objeto cinematográfico*¹⁹⁶ adquiere valor simbólico: un sombrero abandonado, un anillo que se quita, un cigarrillo consumido lentamente. Estos objetos se convierten en metáforas de abandono, ruptura y ansiedad. Wollen analiza “el objeto como signo dentro de una red de significaciones que van más allá del argumento.”¹⁹⁷

El cine internacional enseñó al público a leer objetos como signos. Desde entonces, ningún objeto es inocente: todos guardan significado emocional.

La lluvia fílmica lava culpas, revela tristeza o anuncia muerte. En la atmósfera visual, el agua simboliza transición: la lluvia lenta purifica; la tormenta violenta castiga. El humo de cigarro, la niebla urbana y el vapor de fábrica densifican la atmósfera emocional. Sitney ha señalado que “el aire visible convierte el encuadre en clima psicológico”.¹⁹⁸

La combinación de luz diagonal con humo genera aureolas de intensidad. “Directores europeos usaron estos efectos para dramatizar rostros: la sombra toma densidad material y envuelve la mirada”¹⁹⁹. Esta técnica influiría en cinematografías posteriores.

Uno de los aportes visuales más consistentes fue la incorporación de líneas verticales u oblicuas en escenografías interiores. Los barrotes “pintan” cárcel psicológica; las persianas proyectan rejas lumínicas; las líneas diagonales generan desorientación emocional. Elsaesser ha mostrado cómo estas formas visuales traducen “ansiedad social y encierro moral”.²⁰⁰

¹⁹⁵ Bazin, André. Op. cit., p. 99.

¹⁹⁶ Un objeto cinematográfico puede referirse a un objeto físico usado en una escena (utilería), a un elemento del lenguaje cinematográfico (como un plano detalle que se enfoca en un objeto específico), o al dispositivo cinematográfico en su sentido más amplio, que incluye todo el conjunto de tecnología, elementos y conceptos que hacen posible la realización de una película

¹⁹⁷ Wollen, Peter, “Signs and Meaning in the Cinema”, British Film Institute, 1972, p. 67

¹⁹⁸ Sitney, P. Adams. *Visionary Film*, Oxford University Press, 2002, p. 92

¹⁹⁹ Elsaesser, Thomas, “Noir and the City”, *Film Comment*, volumen 37, núm. 2, 2001, p.31.

²⁰⁰ Ibidem., p. 31

El espectador aprendió a leer la prisión interior sin necesidad de diálogos. Estos signos visuales economizan palabra y amplifican emoción, anticipando estéticas más minimalistas.

La elección del encuadre determina quién posee control narrativo. El picado reduce al personaje y sugiere derrota; el contrapicado engrandece y dramatiza. El plano detalle revela obsesión; el plano general distanciamiento emocional. Arnheim insistió en que estas decisiones “convierten la imagen en juicio visual sobre lo que se filma.”²⁰¹

La aparición de lentes que permiten ver en varios planos simultáneos cambió la narrativa. Un personaje al frente puede llorar mientras otro al fondo observa indiferente. La simultaneidad espacial genera tensión dramática compleja. Bazin encontró en esta que “la profundidad de campo una vía para que el espectador ejerciera su libertad interpretativa.”²⁰²

En el cine internacional la puerta entreabierta es símbolo recurrente. Sugiere duda, miedo o deseo reprimido. La puerta cerrada significa clausura emocional; la entreabierta, tentación.

Las lámparas encendidas en espacios nocturnos evocan vigilancia, sospecha o insomnio emocional. La luz puntual sobre rostro aislado intensifica vulnerabilidad. Un bombillo parpadeante sugiere inestabilidad mental. Kracauer ve en estos detalles la “manifestación de una psicología social encarnada en cosas.”²⁰³

La aparición del teléfono introdujo un nuevo vector de tensión. El timbre irrumpe el silencio; la voz filtrada crea distancia emocional; el aparato funciona como puente hacia lo desconocido. Chion interpreta este tipo de sonido como “evento que perfora la continuidad del mundo fílmico”.²⁰⁴

²⁰¹ Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, University of California Press, 1957, p. 24.

²⁰² Bazin, André, Op., cit., p.16.

²⁰³ Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, 1960, p. 71

²⁰⁴ Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, 1994, p. 12.

El cine internacional desarrolló el montaje paralelo para intensificar el clímax. Dos acciones ocurren simultáneamente: la tensión se multiplica. Este recurso construye anticipación emocional: el espectador teme que ambas líneas converjan.

Aunque utilizada con moderación, la mirada directa a cámara rompe la cuarta pared y confronta al espectador. Hollywood la reservó para comedia; Europa la exploró para angustia existencial. Gunning ha interpretado este gesto como herencia del antiguo “cine de atracciones”²⁰⁵, que no teme dirigirse frontalmente al público.

Para comprender la maduración estética del cine internacional en su etapa clásica, resulta fundamental analizar ejemplos específicos que condensan atmósferas visuales, evolución técnica y psicología fílmica. *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) es emblema del expresionismo alemán: “escenografía pintada, ángulos oblicuos y sombras que no responden a ninguna fuente real de luz construyen un mundo paranoico donde la locura se vuelve paisaje.”²⁰⁶

En *Nosferatu* (1922) la sombra adquiere entidad dramática propia; la famosa escena en la que la silueta del vampiro asciende la escalera demuestra cómo el terror puede ser sugerido mediante ausencia de rostro y presencia de contorno. La luz no muestra: insinúa.

La pasión de Juana de Arco (1928) representa el triunfo del *close-up* como paisaje emocional. Dreyer elimina casi toda escenografía y concentra el relato en el rostro. “La piel blanca, la lágrima silenciosa, el parpadeo mínimo constituyen un discurso afectivo absoluto.”²⁰⁷

Metrópolis (1927) imagina la ciudad como máquina social. Los espacios industriales gigantes, la luz fría sobre acero y el movimiento rítmico de las masas obreras anticipan la

²⁰⁵ Gunning, Tom. *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, University of Illinois num. 8, p. 4.

²⁰⁶ Eisenstein, Sergei. “Film Form”, Harcourt, Brace & World, 1949, p. 38–39.

²⁰⁷ Bazin, André, Op. cit., p.16.

crítica al capitalismo mecánico. Peter Brunette detalla cómo “esta arquitectura filmada se convierte en ideología visible.”²⁰⁸

En *El acorazado Potemkin*, “la célebre secuencia de la escalera de Odesa dispone rostros, botas, cañones y llanto infantil en una sinfonía de choques visuales. El montaje construye la emoción de la multitud; el espectador no solo observa, sino que piensa a través de los cortes.”²⁰⁹

Ciudadano Kane (1941) revolucionó la profundidad de campo, la composición diagonal y la estructura fragmentada. “Sombras proyectadas desde ventanales altos simbolizan secretos de poder, mientras la estructura en *flashback* revela la subjetividad de la memoria.”²¹⁰

Casablanca (1942) condensa síntesis atmosférica: humo, reflejos y música construyen un tejido afectivo donde la canción funciona como memoria. “Perspectivas filtradas por persianas sugieren sospecha moral, mientras la luz suave sobre el rostro de Ilsa revela nostalgia y conflicto amoroso.”²¹¹

Estos casos concretos muestran cómo el cine internacional fue elaborando un lenguaje propio: uso psicológico de la luz, gesto mínimo expresivo, silencio como saturación emocional, montaje como pensamiento, sensualidad sugerida y objeto como símbolo. Cada una de estas películas encarna lo que Arnheim, Bazin, Kracauer, Deleuze o Wollen teorizaron desde la escritura: la imagen como construcción de sentido.

La historia del cine internacional en la primera mitad del siglo XX puede comprenderse como un proceso de refinamiento técnico y de profundización emocional. La luz se volvió lenguaje moral; el montaje, pensamiento; el rostro, paisaje interior; el espacio

²⁰⁸ Brunette, Peter y David Wills, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*, Princeton University Press, 2001, p. 74.

²⁰⁹ Eisenstein, Sergei, Op. cit., pp. 38-40.

²¹⁰ Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997, p.56.

²¹¹ Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, 1987, p.45.

urbano, metáfora de la psicología humana; el sonido, una emoción visible o invisible; el cuerpo, mapa de deseos.

Estos elementos configuraron una sensibilidad crítica refinada que, a la vista nacional, preparó el terreno para la lectura sutil de autores como Xavier Villaurrutia. Cuando él analizó atmósferas, rostros, silencios y composiciones lumínicas en el cine internacional, estará dialogando —aunque sea de manera intuitiva— con toda esta tradición teórica y estética que los historiadores del cine han descrito.

2.3 Contexto histórico del cine nacional

De acuerdo con Aurelio de los Reyes, “el cine mexicano se nutrió inicialmente del registro documental de eventos públicos —desfiles, plazas, procesiones, ferias—, donde la cámara funcionaba como testigo.”²¹² Sin embargo, pronto surgió la necesidad de narrar: la ficción cinematográfica nacional comenzó a representar melodramas familiares y aventuras revolucionarias. Estas primeras producciones establecieron un imaginario heroico que persistiría en la memoria cultural del país.

Es importante considerar, desde una perspectiva histórica, que la Revolución Mexicana no solo ofreció materia argumental, sino también iconografía estética. Los charros, los sombreros, los fusiles, los desiertos y la figura del rebelde adquirieron valor simbólico. La cámara construyó al mexicano cinematográfico: pecho firme, bigote orgulloso, gesto serio, silencio elocuente. Esta representación visual —aunque a veces arquetípica— ayudó a consolidar una identidad colectiva.

Durante la Revolución Mexicana, la cámara registró batallas, discursos y recorridos presidenciales. La imagen se convirtió en dispositivo político: quien poseía filmación, poseía narrativa. La estética era rudimentaria, pero con una potencia simbólica extraordinaria. La imagen del caudillo a caballo, el polvo del desierto, el cansancio del soldado anónimo, constituyeron un archivo cinematográfico emocional de la nación.

Estéticamente, esta etapa privilegiaba plano general y movimiento horizontal, debido a limitaciones técnicas y seguridad de filmación. Sin embargo, la cámara ya intuía el gesto humano: rostros quemados por sol, miradas severas, dentaduras apretadas, mujeres en rebozadas, pies descalzos o con huaraches. México aprendió a mirar sufrimiento propio en la pantalla.

²¹² De los Reyes, Aurelio, “Cine y sociedad en México, 1896–1930”, México, Trillas, 1987, p. 54.

Aurelio de los Reyes destaca que estas imágenes “consolidaron memoria nacional compartida, permitiendo que espectadores rurales y urbanos se reconocieran en pantalla.”²¹³

Para 1920 hasta 1930 con la pacificación del país, el cine urbano mexicano comenzó a desplazar el registro bélico para centrarse en el conflicto doméstico: madres sacrificadas, noviazgos imposibles, seducción y culpa. Esta transición reveló sensibilidad moral: el cine mexicano dejó de exaltar violencia para explorar consecuencias afectivas de un contexto histórico y cultural como: la pobreza, la migración y la desigualdad.

Visualmente, esta etapa desarrolla lenguaje propio: interiores humildes iluminados lateralmente, ventanales sombreados por persianas, escaleras estrechas que simbolizan ascenso moral o caída, rejas interiores que sugieren encierro emocional.

El montaje seguía el modelo hollywoodense, pero con ritmo más lento: la emoción debía hervir antes de estallar. El espectador mexicano prefería pausa moral, silencio tenso, mirada cargada de pena. Durante esta etapa surge el germen del melodrama sentimental característico del país.

Ya en la industrialización cultural de la década de los 30, la llegada del sonido consolidó un *star-system* nacional. Voces graves, tonalidades rancheras, dicción melodiosa; moldearon sensibilidad sonora mexicana. El acento se volvió identidad emocional. Se cantaba para declarar amor o dolor reprimido. La música, integrada a la narrativa, determinó atmósfera sentimental colectiva.

Estudios y organismos públicos impulsaron una producción más constante; laboratorios, equipos y técnicos comenzaron a profesionalizarse. La industria nacía.

En esta etapa, el cine nacional aprendió a filmar ranchos, cantinas, plazas dominicales, mercados: geografía emocional del pueblo. Estas locaciones construyeron el imaginario idealizado: México era campo fértil, fiesta eterna, valor comunitario.

²¹³ Ibidem, p. 62.

A nivel lumínico, la iluminación frontal suavizaba el rostro femenino; la sombra lateral endurecía la masculinidad. Se definió estética de género.

La Época de Oro del cine mexicano coronó sensibilidad nacional. Actores como Pedro Infante, Jorge Negrete, María Félix, Dolores del Río, Sara García, Joaquín Pardavé, encarnaron arquetipos culturales: la madre absoluta, el charro galante, la mujer fatal altiva, la muchacha inocente y el padre protector. Su presencia en pantalla organizó un código emocional del país.

Como señala de los Reyes, “la belleza femenina mexicana adquirió una construcción luminosa distinta de Hollywood: mirada profunda, perfil firme, sombra lateral leve sobre pómulos.”²¹⁴ Esta estética fascinó a críticos extranjeros.

Narrativamente, el melodrama articuló culpa, honor, sacrificio y destino. La música funcionó como válvula emocional, permitiendo que espectadores lloraran sin vergüenza. Canciones rancheras encapsularon traición, abandono, perdón.

Visualmente, esta etapa perfecciona el *close-up* sentimental, la contraluz cálida, las escaleras interiores como ascenso moral, la lluvia como castigo y el espejo como secreto. La cámara aprendió a filmar la lágrima como símbolo.

El desarrollo de estudios fílmicos durante la Época de Oro —notablemente *Churubusco*, *Casa Films* y *Azteca*— permitió que México alcanzara una sofisticación técnica comparable a producciones internacionales. Estos espacios ofrecían escenografías controladas, iluminación industrial, laboratorios de revelado y personal especializado. Lo que antes era intuición visual se volvió ingeniería lumínica.

Aurelio de los Reyes señala que “la arquitectura escenográfica permitió controlar sombras, temperaturas de luz y profundidad de campo, creando atmósferas precisas.”²¹⁵ A diferencia del neorrealismo italiano, México privilegió el estudio sobre la calle, lo que generó

²¹⁴ Ibidem., p. 71.

²¹⁵ Ibidem., p. 90.

una estética teatralizada pero altamente expresiva. El resultado fue un universo emocional filtrado por el artificio lumínico.

La existencia de estudios también impulsó la presencia de directores y técnicos extranjeros —fotógrafos españoles, escenógrafos franceses, especialistas argentinos—, lo que enriqueció la identidad visual mexicana con acentos europeos.

Uno de los logros más notables del cine nacional fue su fotografía. Directores de cine como Gabriel Figueroa desarrollaron una estética basada en claroscuros suaves, cielos dramáticos y contraluces cálidas que exaltan textura de piel y paisaje. La luz se convirtió en herramienta metafísica: el rostro iluminado desde arriba sugería destino; la contraluz creaba un aura espiritual.

A diferencia del film *noir* internacional, donde la sombra fragmenta identidad, la sombra mexicana suaviza o genera melancolía. La luz no condena: abraza. El espectador experimenta nostalgia cálida incluso en la tragedia. Esta estética define sentimentalidad mexicana.

El paisaje adquiere protagonismo moral: montañas, nubes, llanuras, cerros y maizales, proyectan grandeza interna. La cámara no filma territorio: filma carácter e identidad nacional

La música juega un papel importante como estructura sentimental desde las composiciones de Agustín Lara, hasta la voz cantada en el cine mexicano no es adorno, sino clavija emocional. La canción ranchera estructura el relato: anticipa traición, lamenta abandono, celebra regreso. El espectador se identifica con inflexión de voz, timbre, vibrato, respiración quebrada. La letra condensa moral popular: honra, dolor y amor imposible.

Aurelio de los Reyes subraya que “la música fílmica nacional construyó memoria colectiva: versos se repitieron en hogares, cantinas, plazas; la canción fílmica trascendió la pantalla y se volvió rito social.”²¹⁶

²¹⁶ Ibidem, p. 113.

En contraste con Hollywood, donde el musical es fantasía escapista, México integra la canción como testimonio emocional de la clase trabajadora: campesinos, obreros y oficios. El cine mexicano articuló una dicotomía fundamental: la ciudad como tentación moral y el campo como pureza ancestral, lo que llamaremos una geográfica emocional. Las luces urbanas insinuaban pérdida de inocencia; el pueblo natal representaba refugio. Esta tensión cultural definió la narrativa de décadas. Ciudad: luces, calles húmedas, escaleras empinadas, humo, etc. El campo: sol frontal, tolveneras, nopaleras, horizontes abiertos, etc. Estos códigos escenográficos formaron educación emocional nacional: el espectador sabía dónde peligraba el alma.

El cine nacional consolidó tipos simbólicos: la madre absoluta -sacrificio-, el charro galante -honor-, la muchacha inocente -pureza-, la mujer fatal urbana -tentación-, el borrachito noble -humor triste-, el amigo leal -código de honor-, el papá protector -autoridad moral-. Estos arquetipos condensaron tensiones de género, clase y moral. La cámara otorgó a cada uno una luz específica: suave, maternal; dura, masculina; sensual, lateral.

La crítica posterior —incluyendo la de Villaurrutia— identificó cómo el gesto y la luz construyen destino.

A diferencia del gesto mínimo europeo o del histrionismo temprano hollywoodense, la actuación mexicana desarrolló un ritmo pausado, una mirada cargada de humedad emocional y una dicción suave. La emoción no estalla: se cocina lentamente.

Este estilo privilegia la pausa respirada, la mirada oblicua, la sonrisa incompleta y la lágrima retenida. El espectador mexicano identifica dolor en la contención, no en la exageración. Esto explica el éxito del melodrama nacional.

La presencia de instituciones censoras obligó a sugerir pecado sin mostrarlo. Las puertas cerradas, las luces que se apagan, los espejos fragmentados y las persianas diagonales insinuaron adulterio, deseo prohibido o culpa. El público aprendió a leer el gesto o la insinuación en lugar de discurso.

La censura, paradójicamente, refinó la sutileza cinematográfica mexicana: obligó a encontrar metáforas visuales. Más que literalidad, el cine nacional desarrolló una poética sugerida.

La construcción visual del rostro femenino fue sofisticada. La mirada lateral de María Félix proyectaba desafío; la lágrima silenciosa de Pedro Infante recibía luz frontal que la convertía en un icono emocional. El maquillaje enfatizaba cejas arqueadas, labios intensos, pómulos tensos. La cámara convirtió el rostro mexicano en símbolo nacional del mestizaje.

El humo de los cigarros o puros simbolizaba melancolía masculina; una botella vacía, derrota moral; el espejo fragmentado, identidad dividida; un tocador con perfumes o cosméticos, el arquetipo femenino. Los objetos cotidianos adquirieron densidad semiótica. El público comprendía el mensaje visual sin palabras.

La comedia mexicana introduce una sonrisa que esconde dolor. El humor surge del desamparo, del amigo fiel, del teporocho noble. Risa y llanto coexisten. Este tono melancólico define sensibilidad nacional frente a la adversidad. En contraste, Hollywood separó comedia y tragedia; México las mezcló.

La *femme fatale* hollywoodense —característica del filme *noir*— suele representarse como figura envuelta en sombras diagonales, mirada calculadora y motivaciones ambiguas. Su seducción conduce al hombre a la ruina moral. Visualmente, luce labios brillantes, cejas delgadas y de arco pronunciado, iluminación lateral dura y humo de cigarro que fragmenta el rostro. En contraste, la mujer fatal mexicana posee matices locales. María Félix, ícono absoluto del arquetipo nacional, no destruye únicamente por deseo: condena por orgullo, honor y dolor contenido. Su seducción es consecuencia de inteligencia afectiva y dignidad herida, nunca del vacío moral.

La iluminación sobre Félix suele ser lateral suave, con reflejo en los ojos —no para erotizar, sino para enfatizar dureza espiritual. La fatalidad mexicana es más ética que erótica. Esta diferencia estética revela sensibilidad cultural: México interpreta el deseo desde la culpa y el orgullo; Hollywood, desde la manipulación.

El cine mexicano construyó una dicotomía visual poderosa entre el campo y la ciudad. La ciudad encarna tentación, corrupción y pérdida de valores comunitarios. Ventanas iluminadas en alturas simbolizan riqueza inalcanzable; callejones húmedos sugieren crimen; bares nocturnos insinúan caída moral. La cámara utiliza encuadres diagonales y humo denso para representar ansiedad urbana. El personaje que migra a la ciudad enfrenta tentaciones afectivas: dinero fácil, amor ilícito, bebidas turbulentas.

En contraste, el campo se filma con luz frontal natural, horizontes amplios y ritmo lento. La cámara respira. El campo es alma; la ciudad, máscara. Este contraste estructuró sensibilidad moral mexicana durante décadas.

La narrativa melodramática incorporó progresivamente problemáticas sociales: migración, explotación laboral, desigualdad urbana. El protagonista llega a la ciudad con sueños; la cámara lo filma pequeño, frente a edificios altos. La profundidad de campo crea distancia emocional. La ciudad devora la inocencia. El espectador reconoce el conflicto propio, convirtiendo el melodrama en espejo social.

Aurelio de los Reyes señala que, “este desplazamiento afectivo construyó una verdadera epopeya del sacrificio”.²¹⁷

El trabajo de Gabriel Figueroa constituye una piedra angular de la estética nacional. Sus cielos dramáticos, contraluces cálidos y sombras suaves sobre mejillas construyen el gesto folklórico elevado a categoría poética de nuestro México profundo. La sombra curva sobre el pómulos femenino define orgullo; la contraluz sobre el charro enfatiza masculinidad.

A diferencia del *noir* estadounidense —donde la sombra condena— la sombra mexicana abraza. Esta diferencia lumínica separa la culpa fría del norte y la culpa cálida del sur. La luz mexicana se vuelve un abrazo fílmico.

La arquitectura fílmica se vuelve sentimental; la puesta en escena mexicana utiliza escaleras interiores como metáfora de ascenso moral o caída emocional. El personaje sube

²¹⁷ Ibidem, p. 147.

cuando recupera dignidad; baja cuando sucumbe al vicio. El público lee la escalera como el destino.

Los balcones representan expectativas: la joven observa desde la altura, inalcanzable para el amor pobre. Es arquitectura de desigualdad afectiva. Estos símbolos visuales fueron interiorizados por espectadores en múltiples generaciones.

Una diferencia fundamental entre México y Europa reside en el tratamiento de la comunidad. En el cine europeo la multitud es masa; en México, familia extendida. El coro - o cotilleo- de vecinos comenta la acción, otorga sanción moral, sugiere castigo o perdón.

La cámara encuadra grupos en círculo, simbolizando la comunidad protectora. Incluso el melodrama urbano mantiene el núcleo emocional colectivo. Esta característica distingue la sensibilidad colectiva nacional del individualismo extranjero.

En Hollywood se privilegia el glamour frío, luz frontal perfecta, deseo estilizado y actuación controlada. En México, en cambio, construye melancolía cálida, sombra suave, lágrima retenida y actuación respirada. Ambas estéticas utilizan el *close-up*, pero Hollywood lo idealiza; México lo humaniza. Sobre la película *Caprichos del Corazón*, Villaurrutia hace esta observación sobre la actuación controlada de Bette Davis y Leslie Howard -intérpretes de la cinta-:

“Cumple Leslie Howard, con habilidad consumada de actor su ligero y dinámico trabajo en esta comedia sin peso... *Caprichos del Corazón* brinda a Leslie Howard una oportunidad excelente para mostrar su flexibilidad, su imperturbabilidad de actor que resiste el fuego de todas las pruebas.”²¹⁸

Europa cultiva atmósfera existencial, gesto mínimo psicológico y arquitectura como angustia. México levanta atmósfera emocional, gesto lento y húmedo, arquitectura como

²¹⁸ Villaurrutia, Xavier, “Crítica cinematográfica”, Ed. Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México, 1970, pp. 78

destino moral. Europa filma miseria; México filma dignidad trágica. Por ejemplo, Villaurrutia señala en el film de *Madame Bovary*:

“Los paisajes, los interiores en que se desarrolla la película, corresponde no sólo a un realismo conforme a la época, sino a una cuidadosa selección artística. Paisajes, interiores, bodegones, enmarcados hábilmente por la cámara, dan al espectador inteligente una lección de buen gusto y, al mismo tiempo, una lección de arte francés...Valentina Tessier, comunica al espectador la tragedia que crece en su espíritu de mujer que cree tener derecho a ser -en un medio provinciano mediocre- algo más de lo que es en realidad.”²¹⁹

La geografía en los filmes nacionales exalta espiritualidad terrenal: montañas imponentes, cielos intensos, llanuras vacías. El paisaje funciona como reflejo anímico. La luz horizontal al atardecer genera melancolía; la nube densa sobre el charro anticipa tragedia; el viento eleva el velo de la mujer para revelar angustia silenciosa, considero que México inventó una espiritualidad paisajística.

Allá en el Rancho Grande (1936), esta obra inaugura el melodrama ranchero y consolida pilares simbólicos del cine nacional. La amistad masculina se prueba mediante lealtad; el honor define destino; la música ranchera verbaliza emoción. Visualmente, las contraluces cálidas en el patio, sombras suaves en interior, cielo dramático sobre el charro. Narrativamente, tentación amorosa, culpa retenida, sacrificio moral. El éxito internacional de esta película institucionalizó la estética sentimental mexicana.

Entre los arquetipos más poderosos del cine mexicano se encuentra la madre absoluta. Esta figura encarna sacrificio incondicional, perdón eterno y fortaleza silenciosa. Iluminada frecuentemente con luz suave frontal, su rostro resalta pureza. La cámara la filma en *close-*

²¹⁹ Villaurrutia, Xavier, “Crítica cinematográfica”, Ed. Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México, 1970, p. 41.

up durante momentos de dolor, permitiendo que la lágrima fluya sin melodrama exagerado: la emoción está en la mirada fija y la respiración contenida.

La madre absoluta funciona como brújula moral. Su sufrimiento ordena destino de personajes masculinos; su perdón clausura conflicto. Este arquetipo consolidó sensibilidad religiosa implícita: el amor de madre se aproxima al amor divino.

Aurelio de los Reyes observa que “la madre cinematográfica mexicana no es pasiva: administra culpa con autoridad silenciosa.”²²⁰

En contraste, el padre cinematográfico suele aparecer ausente o rígido. Su presencia moral es constante: incluso en ausencia física, su sombra determina decisiones afectivas. La cámara lo filma desde abajo —contrapicado— para enfatizar dominio emocional; o desde lejos, para sugerir distancia afectiva. El padre es sombra más que gesto: su silencio pesa.

El niño en el cine mexicano no representa inocencia simple, sino conciencia sentimental del hogar. Su mirada permite ver dolor familiar desde un ángulo puro. Cuando llora, el espectador siente fractura colectiva. Visualmente, el niño recibe luz frontal suave; su rostro ilumina esperanza. El niño simboliza lo que debe protegerse: identidad emocional del país.

El humor mexicano dentro del melodrama es peculiar. No libera tragedia: la enfatiza. El borrachito simpático, el amigo fiel, el vecino chismoso suavizan tensiones, pero luego recuerdan dolor subyacente. La risa es triste porque reconoce el destino inexorable.

Visiblemente la comedia se filma con luz cálida y ritmo de montaje lento; la tragedia retoma la sombra lateral. Esta mezcla define el tono emocional nacional.

El cine nacional retrata estructura de clases: los ricos aparecen en balcones, con luz alta; los pobres en la calle, con luz horizontal. No es casualidad: la altura visual representa jerarquía emocional. La puesta en escena es política. Los interiores opulentos se filman con espejos, cortinas y escaleras curvas; los interiores humildes, con objetos sencillos que revelan

²²⁰ Ibidem, p. 153.

dignidad silenciosa. El espectador identifica la desigualdad sin que nadie pronuncie el término “clase social”.

El sombrero, la botella, el caballo, el pañuelo, el labial, el cigarro o la imagen religiosa; cada objeto condensa destino moral. El sombrero en el suelo significa humillación; la botella, caída moral; el pañuelo, despedida silenciosa; el caballo sin jinete, muerte; la imagen religiosa, fe. La cámara otorga sentido ritual a objetos cotidianos.

Siguiendo la tradición internacional, la lluvia mexicana simboliza castigo o purificación. Cuando el personaje peca, lluvias torrenciales caen; cuando perdona, llovizna suave sugiere alivio. La atmósfera climática ordena destino emocional.

El cine nacional en comparación con el neorrealismo italiano, ambas cinematografías filmaron pobreza, pero el enfoque difiere. El neorrealismo privilegia la calle real, actores no profesionales, la luz natural y el sufrimiento silencioso. México opta por el estudio controlado, los actores icónicos, la luz poética y el sufrimiento melodramático. Italia filma la dignidad en ruina; México filma la dignidad en sacrificio. Y ambas sensibilidades conmueven por contención.

Flor Silvestre (1943) en esta película la fotografía de Gabriel Figueroa, se centra en iluminar los rostros con la contraluz cálida, en los cielos dramáticos y en el rostro femenino con lágrima que brilla como diamante simbólico. El paisaje es moral, no decorado. Narrativamente: amor imposible, sacrificio, culpa heredada. La cámara privilegia silencio entre personajes: respiración, mirada lateral, pausa. La emoción se cocina a fuego lento. *Flor Silvestre* cristaliza la estética nacional.

La música en el cine mexicano carga peso simbólico: representa el ADN emocional. Cuando la canción inicia, el público anticipa la lágrima. La melodía sostiene el dolor y la letra verbaliza la imposibilidad amorosa.

El llanto cinematográfico mexicano no es explosión, sino deslave lento. El *close-up* captura brillo de la lágrima como ritual catártico. Aurelio de los Reyes nota que “la canción fílmica ritualiza sufrimiento y consuela colectivamente.”²²¹

La presencia del sacerdote en el cine nacional no busca dogma, sino tensión moral. El confesionario —espacio cerrado de penumbra— simboliza culpa escondida. La luz entra por celosías, proyectando rejas lumínicas en el rostro cuchicheando: cárcel espiritual. Este recurso visual intensifica la dramaturgia cinematográfica nacional.

A diferencia del enfrentamiento armado hollywoodense, México inventó el duelo cantado: competencia afectiva mediante la canción. Dos voces enfrentan el orgullo, el dolor y el deseo. La cámara alterna el *close-up* del sudor y la respiración. Este ritual musical sintetiza el conflicto del honor.

La cantina se convirtió en uno de los escenarios fundamentales del cine mexicano, no por su función recreativa, sino por su relevancia emocional. Allí se verbalizan heridas amorosas, se confiesa la traición, se canta la pena. Su iluminación —generalmente cálida— abraza al personaje, permitiéndole llorar sin vergüenza, el hombre machista se desenmascara.

La barra, las botellas alineadas y el humo filtrado construyen atmósfera de desahogo. La cantina es templo laico donde se procesa el duelo afectivo. La cámara no juzga al borracho: lo comprende.

En el imaginario cinematográfico mexicano, el caballo representa libertad, fuerza interior y destino. Su galope es ritmo emocional; su postura, carácter. El caballo acompaña y revela alma: cuando el personaje está en crisis, el caballo se inquieta; cuando está en paz, cabalga en el horizonte abierto.

La muerte del caballo simboliza la pérdida irreversible. La cámara lo filma en caída lenta, subrayando la tragedia. El charro cinematográfico mexicano no sólo encarna valentía: representa código moral. Su vestuario —botas, espuelas, calzones, sombrero ancho— es armadura ética. El cine lo ilumina con contraluz para destacar su perfil heroico. La sombra

²²¹ Ibidem, p.160.

del sombrero sobre los ojos sugiere misterio y fuerza. La voz del charro es grave, su mirada firme, su silencio elocuente. Representa masculinidad honorable, pero también vulnerable: el canto quiebra su armadura emocional.

Aunque el cine mexicano rara vez fue abiertamente doctrinal, lo religioso aparece como atmósfera moral. Cruces, veladoras, iglesias pequeñas y vírgenes iluminadas por velas establecen el paisaje espiritual. La luz cálida sobre la imagen religiosa simboliza la protección maternal.

Las velas parpadeantes anticipan la tragedia; el incienso crea la niebla emocional. Visualmente, la religión es consuelo poético.

María Candelaria (1944), en esta obra, la fotografía de Gabriel Figueroa, cristaliza la espiritualidad luminosa del cine mexicano. Los rostros indígenas se filman a contraluz suave, en las mejillas humedecidas y reflejos en las pupilas. La cámara dignifica la pobreza, erotiza bajo sombra y convierte paisaje en una emoción simbólica. Narrativamente: la inocencia perseguida, el prejuicio comunitario, la violencia moral. Simbólicamente: el agua como purificación, la luz diagonal como juicio, la flor blanca como inocencia. La tragedia se construye en el silencio y la mirada. Figueroa estiliza el sufrimiento sin vulgaridad.

En esta película, la presencia del agua señala el tránsito emocional. El personaje cruza la corriente para purificar la culpa. La cámara filma el reflejo en la superficie para duplicar la identidad. El agua es el espejo moral. El movimiento lento del líquido acompaña la respiración del espectador. Aurelio de los Reyes destaca la “presencia simbólica del agua como destino en el cine rural mexicano”²²².

Los mercados en el cine mexicano funcionan como coro trágico. Miradas múltiples juzgan al protagonista; la masa murmura. La cámara recorre rostros en ritmo lento, revelando rumor social.

²²² Ibidem, p. 187.

A diferencia del coro griego —que verbaliza culpa—, el coro mexicano la murmura visualmente. Cejas arqueadas y labios apretados construyen tensión moral.

En varios melodramas rurales, la mujer indígena encarna pureza ancestral. Su rostro se filma a contraluz dorada, enfatizando piel húmeda y mirada transparente. No habla mucho: siente mucho. La cámara dignifica fragilidad sin erotizarla. La mujer observa desde la ventana alta; el hombre espera abajo. La cámara sitúa a los personajes en niveles distintos, creando distancia emocional. El cristal refleja deseo; la cortina oculta la culpa. Esta metáfora visual educó al espectador en la lectura de profundidad afectiva.

Espejos, veladoras, fotografías y estatuillas funcionan como vaticinios visuales. Una vela que se apaga anticipa muerte; un espejo roto, identidad quebrada; una fotografía olvidada, abandono. La fotografía familiar en la pared se ilumina suavemente cuando el hogar está en peligro, recordando el valor maternal.

El beso fílmico mexicano de esta época, rara vez es explosivo: suele ser suave, lento, casi tembloroso y muy penoso. La cámara lo filma en plano medio con música delicada, evitando erotización excesiva. El espectador siente más emoción en la contención que en la pasión explícita.

En contraste, Hollywood estiliza el beso como clímax; México lo filma como susurro, es signo moral y afectivo.

La narrativa mexicana introduce el perdón como ritual dramático. La cámara filma al personaje arrodillado o con la cabeza inclinada. La iluminación frontal suaviza la dureza y expone la vulnerabilidad. El perdón no sólo regresa el equilibrio narrativo: repara identidad emocional.

El *close-up* sobre la lágrima que cae lentamente consagra el rito. El espectador se identifica con la redención como necesidad propia.

La caída del sombrero, humillación ritual. Cuando el sombrero del charro cae al suelo, la cámara se detiene. Este objeto representa orgullo y dignidad; su caída simboliza

humillación profunda. El sombrero en la tierra condensa derrota emocional más que derrota física.

En varias películas rurales de la Época de Oro, un caballo sin jinete galopando hacia el pueblo, anuncia tragedia. La cámara sigue su movimiento mientras los habitantes levantan la mirada. El caballo vacío es extensión física de pérdida.

Enamorada, considerada una de las películas más refinadas estéticamente y emocionalmente, condensa elementos esenciales del melodrama mexicano. La fotografía de Figueroa convierte plazas coloniales y cielos dramáticos en superficies espirituales. La luz abraza el rostro de María Félix, resaltando desafío, orgullo y vulnerabilidad. Narrativamente, es amor imposible entre un revolucionario y una aristócrata, el orgullo como barrera afectiva y el duelo entre honor y deseo. Visualmente las escaleras como ruta dramática, los balcones como distancia sociocultural y las veladoras como atmósfera moral.

El *close-up* sobre los ojos de Félix durante la confrontación no revela odio: revela temor a amar. Esta complejidad emocional es el núcleo de la sensibilidad nacional.

La estética rural mexicana privilegia la luz natural, el campo abierto y los horizontes amplios. Allí, las emociones se expanden con el paisaje. El pueblo proporciona ritmo lento y coro comunitario.

En contraste, la estética urbana utiliza humo, luces y escaleras estrechas. Las paredes de ladrillo inmovilizan el deseo; las luces incandescentes generan ansiedad. La verticalidad de los edificios fragmenta el alma. Esta dualidad crea una paleta emocional amplia.

Cuando la protagonista femenina migra a la ciudad, se enfrenta a la tentación afectiva. La cámara la filma de espaldas, caminando hacia la luz fría, dejando atrás la casa oscura donde la madre observa por la ventana. El conflicto es claro: autonomía versus culpa.

La migración masculina, genera aventuras; la femenina, dilema moral. La cámara ritualiza esta ambivalencia mediante la escenografía doméstica y la luz tenue.

En el melodrama mexicano, la música no acompaña la emoción: la detona. La canción ranchera revela celos que el personaje intenta ocultar. El espectador reconoce la ruptura afectiva a través del vibrato de la voz más que en el diálogo.

El celoso en pantalla no grita: canta. Y en esa canción, la cámara se acerca al rostro, revelando tensión en las mandíbulas y las cejas. La música traduce lo que la palabra reprime.

La censura obligó a sugerir violencia más que mostrarla. La puerta que se cierra, el apagón de luz, la botella que cae y se rompe: símbolos elípticos. Este límite refinó la sutileza narrativa y el espectador completaba la escena con imaginación, construyendo angustia interna.

En el cine mexicano, la noche no es únicamente tiempo narrativo: es estado emocional. Las campanas de la iglesia resonando en el silencio urbano construyen una atmósfera penitencial. Entre sombras, la cámara ilumina sólo los ojos, enfatizando la culpa. Veladoras encendidas sobre la mesita revelan vigiliias de angustia.

Las sombras proyectadas por barandales y persianas funcionan como rejas psicológicas: culpa sin cárcel. El viento nocturno que mueve la cortina sugiere el ingreso del destino.

La muerte en los filmes mexicanos a diferencia del tratamiento individualista extranjero, se vive colectivamente. Vecinos lloran juntos; las mujeres se arrodillan; los hombres bajan la cabeza. El duelo es comunitario. La cámara recorre rostros para mostrar la empatía social. La música se vuelve lamento coral; las veladoras forman la constelación de los recuerdos; la cruz ilumina la esperanza y la muerte se convierte más en una tragedia ritual que en un espectáculo morboso.

El caso emblemático de *Los olvidados* (1950), rompe con la estética amable de la Época de Oro. Buñuel filma la miseria urbana sin glamour, mostrando la brutalidad estructural. La cámara sigue a niños marginales por las calles llenas de basura, muros húmedos y tensiones invisibles. Visualmente: la cámara en mano, la luz dura y el callejón en

la penumbra. Narrativamente: la niñez rota, la violencia sistémica y el desamor materno. Aquí la ciudad se convierte en una pesadilla social, no hay coro sentimental sino abandono.

Los años cincuenta y sesenta introducen desencanto. Se derrumba el mito del charro invencible; la ciudad no promete futuro; la música ya no consuela. Los interiores se vuelven más sombríos, los bares más ruidosos, la iluminación más fría. El silencio ya no redime: condena.

La cinematografía mexicana transita hacia la modernidad formal: tomas más largas, cámara más nerviosa, narrativa más fragmentada, moral más ambigua. La ciudad adquiere laberintos visuales; la emoción se fragmenta como montaje. A finales de los años cincuenta, la cinematografía mexicana comenzó a representar la vida de la clase media: oficinistas, estudiantes, jóvenes en tránsito entre tradición y modernidad. Su hogar se filma con muebles sencillos, la radio encendida y fotografías familiares en la sala. La luz es neutra.

Visualmente, la clase media encarna incertidumbre: personajes que caminan por calles con anuncios luminosos, estudian frente a la ventana, se debaten entre la ambición y la culpa. El conflicto deja de ser sólo honor ranchero o tentación urbana: aparecen la precariedad laboral, la aspiración educativa y la frustración doméstica.

Varias películas comienzan a filmar aulas como espacios de esperanza. La maestra, iluminada suavemente, representa el futuro colectivo. Los niños sentados en los pupitres gastados reflejan la precariedad estructural. La campana escolar es símbolo de tiempo social: divide infancia y madurez.

Con la expansión televisiva, la industria cinematográfica mexicana enfrentó el declive. El entretenimiento comenzó a trasladarse al hogar. Esto obligó al cine a reinventar formatos, color, géneros y estrellas.

Para competir, algunas producciones se inclinaron hacia el espectáculo barato, degradando la narrativa. El melodrama perdió densidad; la fotografía sacrificó cuidado

lumínico. Aurelio de los Reyes identifica esta etapa como el “síntoma industrial más que estético.”²²³

A diferencia de la representación urbana de Buñuel, el melodrama indígena exalta belleza casi sagrada. La cámara filma piel morena con brillo suave; la música recurre a cuerdas y flautas para evocar ancestralidad. Sin embargo, este idealismo encubre violencia estructural real: el indígena cinematográfico es espiritual, nunca violento.

Durante la Época de Oro, el actor mexicano trasciende el personaje y se convierte en el símbolo. Pedro Infante como el amor noble, Jorge Negrete como el honor orgulloso, María Félix como el orgullo indomable, Dolores del Río como el misterio suave. La cámara explota el rostro hasta convertirlo en iconografía popular. El *close-up* es un santuario.

El cine mexicano desarrolla rituales visuales: cruzar la puerta implica tentación; cerrar la ventana, la renuncia; el sol al amanecer, el perdón; la lluvia nocturna, el castigo; el velo blanco, la inocencia. Cada recurso crea la pedagogía emocional. El público aprende sobre la moralidad mediante la imagen.

El macho nacional llorando es la imagen fundadora de la moralidad de la época del cine de oro mexicano. La cámara se aproxima a sus ojos, revelando el brillo húmedo de una lágrima que no lo feminiza, sino que lo dignifica. Esta inversión afectiva es la innovación mexicana de masculinidad sensible sin colapso del honor.

El hogar cinematográfico mexicano es espacio un cargado de significado. La mesa desgastada, la pared con grietas, la silla vacía: todo habla en la construcción de su historia. La iluminación puntual concentra dramatismo en los rostros, mientras la sombra suave alrededor construye aislamiento emocional. El hogar no es decorado es la reflexión de la conciencia de la moral social.

²²³ Ibidem, p. 205.

En el melodrama rural, el patio es el centro afectivo. Allí se reciben las noticias, se anuncian las bodas y se discuten las traiciones. La luz natural crea una atmósfera espiritual, cuando el patio se vacía, el público percibe el abandono emocional.

La mujer del puerto (1934), ambientada en el puerto veracruzano, construye una atmósfera húmeda, sensual y moralmente ambigua. La protagonista camina entre las sombras diagonales y el humo de los bares nocturnos. Visualmente: luz húmeda sobre la piel, sombras oblicuas en los muelles y reflejos en los charcos. Narrativamente: el incesto accidental, la culpa trágica, destino marítimo. El mar es espejo de pecado y castigo. Este filme introduce la sexualidad sugerida mediante la atmósfera, no es un gesto literal. Aurelio de los Reyes identifica el puerto como “válvula de escape imaginario para el deseo reprimido.”²²⁴

El cine mexicano rara vez explicitó la sexualidad, prefirió el brillo de los labios, la respiración profunda, la mirada sostenida, el cabello suelto en la penumbra y la mano temblorosa sobre el hombro. Así pues la cámara filma el erotismo como calor emocional.

Para millones de espectadores el cine enseñó cómo amar, cómo llorar, cómo pedir perdón, cómo ser hijo, padre, madre o amante. La pantalla funcionó como ritual emocional, formando la sensibilidad colectiva. Aurelio de los Reyes afirma que, “el cine nacional moldeó el imaginario sentimental del siglo XX mexicano.”²²⁵

La estética cinematográfica mexicana se construye sobre una tensión entre la contención emocional y la explosión sentimental. La lágrima retenida, la mirada desviada y el silencio prolongado constituyen signos fundamentales del lenguaje fílmico. La iluminación es cálida, lateral, suave; la música verbaliza lo que el diálogo calla; los arquetipos condensan la honra, el sacrificio, el deseo y la culpa. En el paisaje rural se refleja la espiritualidad terrenal y en la ciudad se fragmenta la identidad.

Con la modernidad formal de los años posteriores, el montaje se fragmenta. La cámara se acerca demasiado o se retira demasiado, creando angustia espacial. El espectador ya no sabe dónde ubicar la emoción. Este recurso simboliza la ruptura de la cohesión social. Posterior a

²²⁴ Ibidem, p. 212.

²²⁵ Ibidem, p. 212

los años cincuenta, la metrópoli se convierte en antagonista emocional. Sus callejones, anuncios parpadeantes y ruidos representan ansiedad urbana. La luz fría en los edificios altos simboliza inaccesibilidad afectiva. La cámara filma sombras en rostros jóvenes, enfatizando la precariedad emocional de la modernidad. En síntesis, el cine mexicano filmó no solo historias: filmó el alma y la idiosincrasia de un país.

3. Análisis de las críticas cinematográficas de Xavier Villaurrutia

Este capítulo constituye el corazón de la investigación, puesto el análisis directo del pensamiento crítico de Villaurrutia. Se estudian sus textos sobre el cine internacional, donde demuestra una sorprendente comprensión técnica del montaje, de la puesta en escena, de la iluminación y del ritmo narrativo. Su escritura revela una mirada capaz de leer la pantalla como si fuera un poema, encontrando metáforas en el movimiento y el sentido de la luz. Se analiza su crítica del cine mexicano de manera rigurosa y exigente, donde reconoce tanto las fragilidades técnicas como las promesas estéticas de una cinematografía que buscaba su lugar. Este capítulo muestra que Villaurrutia anticipó debates de la teoría cinematográfica moderna y que su obra constituye un puente decisivo entre la crítica literaria y la crítica fílmica.

3.1 Análisis de la crítica cinematográfica internacional

El ejercicio crítico de Xavier Villaurrutia frente al cine internacional revela una conciencia estética sumamente lúcida, capaz de percibir las tensiones entre la técnica cinematográfica moderna y los antiguos lenguajes del arte. A través de sus reseñas sobre filmes europeos y norteamericanos de los años treinta, el poeta y ensayista mexicano no se limita a valorar la eficacia narrativa o la calidad actuarial: observa en la pantalla un laboratorio simbólico donde se debaten los grandes dilemas de la modernidad —la autonomía del arte, la presencia del cuerpo, la relación entre destino y libertad—. Su prosa, heredada del refinamiento modernista y del rigor analítico como crítico literario, encuentra en el cine un espejo del espíritu humano. El gesto de mirar la pantalla es para él una forma de pensar.

Desde sus primeros comentarios sobre el cine extranjero publicados en la *Revista de la Universidad de México* y en suplementos culturales de los años treinta, Villaurrutia se distingue por su esfuerzo por elevar el discurso sobre el cinematógrafo a la categoría de arte. No concibe al cine como un simple entretenimiento de masas, sino como un espacio de resonancias filosóficas y visuales. Esa mirada se advierte desde su crítica de *Sabotaje* de Alfred Hitchcock, donde subraya la “fuerza incontenible de un destino que se abate sobre los

individuos como una masa brutal”²²⁶. A partir de ahí, su escritura explora el modo en que las películas europeas encarnan una estética del destino y del ritmo, mientras que las norteamericanas encarnan una poética de la acción y del artificio.

La sensibilidad de Villaurrutia hacia las formas fílmicas está mediada por su experiencia como poeta del grupo de los *Contemporáneos*. Su lenguaje es introspectivo, simbólico y musical; percibe la textura del encuadre, la melodía del montaje y la cadencia de los gestos. Donde un crítico convencional describiría la trama, Villaurrutia detecta el modo en que la luz y el silencio dialogan. En *Sabotaje*, por ejemplo, celebra “la escena de la mesa como un acierto de matices psicológicos expresados no sólo por medio del rostro, sino, también por las manos, que quieren y no quieren tomar venganza”²²⁷. En esa observación hay ya un principio estético, el cine no debe imitar al teatro ni a la literatura, sino expresar su propio lenguaje emocional a través de la gestualidad y la composición del cuadro.

Su diagnóstico sobre la falta de autonomía artística del cine es particularmente agudo. Señala que “el cine se nutre cada día más, cuando debiera ser lo contrario, con obras literarias, escritas en forma de novela o pensadas en función de escena”²²⁸. La frase resume el conflicto entre el deseo de independencia estética y la dependencia del guion literario. Villaurrutia comprende que la nueva industria del espectáculo arrastra consigo los lenguajes previos — el teatro y la novela—, pero confía en que el arte cinematográfico hallará su voz propia cuando la cámara deje de ser ilustración y se convierta en pensamiento. De ahí que afirme: “El cine no ha logrado una autonomía artística sino en cuanto a la técnica... grandeza de la novela y del teatro, servidumbre del cine”²²⁹.

Su comentario sobre *Sabotaje* es también una reflexión sobre la tragedia moderna. Hitchcock le permite ver cómo el cine puede reproducir, en el espacio de la imagen, la lógica inexorable del destino. Al describir la secuencia de la bomba en manos del niño, Villaurrutia anota que “la angustia se prolonga terriblemente... hasta producir una liberación del espíritu,

²²⁶ Villaurrutia, Xavier, “Crítica cinematográfica”, Ed. Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México, 1970, pp. 34-35.

²²⁷ Ibidem, p. 34

²²⁸ Ibidem, p. 31

²²⁹ Ibidem, p. 31

como en las grandes tragedias.”²³⁰ Lo que para el público podría ser simple suspenso, él lo interpreta como catarsis donde el cine retoma el papel del teatro antiguo, pero bajo nuevas luces eléctricas.

A diferencia de muchos críticos de su tiempo, Villaurrutia no teme fundir la emoción con la teoría. Su escritura está impregnada de una sensibilidad casi fenomenológica. la cámara es un ojo que percibe pero también un espíritu que juzga. Su elogio de Silvia Sidney en *Sabotaje* revela esa dualidad: “Pequeña y físicamente insignificante... su mérito depende de un dominio ponderado y profundo de la expresión.”²³¹ En la aparente modestia de una actriz sin brillo exterior, Villaurrutia descubre la pureza de un arte interior. Su crítica, más que calificar, revela una ética de la mirada: lo esencial no está en la belleza visible, sino en la verdad emocional que el actor comunica.

Tras Hitchcock, Villaurrutia se detiene en *El arado y las estrellas* de John Ford, un film donde la historia irlandesa y la sensibilidad poética se entrelazan. El crítico abre su comentario con una imagen simbólica: “Arado y estrellas, tierra y cielo. Toda la poética aspiración de Irlanda está concentrada en estos símbolos”²³². En esta frase resuena su propia poética: el arte, para él, es siempre una reconciliación entre lo terrestre y lo celestial. Su lectura de Ford es, por tanto, doble: admira la “magistral caracterización de los tipos populares”²³³, pero sobre todo la capacidad del director para traducir, en lenguaje visual, la tensión entre la fe, la tragedia y la esperanza. En Ford ve un heredero de la tradición lírica celta, pero también un modernizador del mito.

En su comentario sobre *El arado y las estrellas*, Villaurrutia proyecta su conocimiento de la dramaturgia europea. Reconoce en Sean O’Casey y John Millington Synge la continuidad de un teatro que traduce el alma de Irlanda. Por eso señala que “el alma misteriosa de Irlanda, llena de sombras y destellos, trágica e ingeniosa, se expresa por boca de estos dos poetas”²³⁴. Pero lo que le interesa no es la fidelidad de Ford al texto original,

²³⁰ Ibidem, p. 35

²³¹ Ibidem, p. 34.

²³² Ibidem, p. 35.

²³³ Ibidem, p. 38.

²³⁴ Ibidem, p. 36.

sino el modo en que la película convierte esa herencia teatral en lenguaje cinematográfico. Así, cuando el crítico observa que “todo el amor que O’Casey tiene por los contrastes lo ha captado cinematográficamente John Ford”²³⁵, está reconociendo una de las virtudes que él mismo persigue en su poesía: la capacidad de hacer visible la contradicción del alma.

La mirada de Villaurrutia sobre Ford es también un reconocimiento de la madurez del cine americano. Lejos de reducirlo a mero espectáculo, advierte que *El arado y las estrellas* “describe con verdad el fondo y la superficie del genio y de la figura de un país”²³⁶. En su juicio se une el poeta con el historiador: la pantalla, como la épica, puede construir la identidad simbólica de una nación.

Cuando Villaurrutia pasa a comentar *Romeo y Julieta* de George Cukor, su análisis se vuelve más introspectivo. Percibe en la interpretación de Norma Shearer una “actuación llena de matices delicados”²³⁷, y en la secuencia del filtro mortal, “un positivo valor artístico.”²³⁸ Pero su interés no radica sólo en la actriz, sino en el problema de la adecuación entre el personaje y el intérprete. De Leslie Howard escribe que “no podía desempeñar un Romeo ardiente y fervoroso... hemos visto una Julieta sin Romeo.”²³⁹ En esta sentencia se condensa su concepción de la tragedia moderna: el desajuste entre el ideal romántico y la realidad del cuerpo. El amor, en el cine de los años treinta, se vuelve representación de la distancia entre lo que se sueña y lo que se encarna.

Su lectura de *Madame Bovary* de Jean Renoir es quizá una de las más refinadas. Villaurrutia admira la “inteligente lentitud”²⁴⁰ del cine francés, que “desespera injustamente al público mexicano.”²⁴¹ Para él, el ritmo pausado no es defecto sino una virtud: es el tiempo necesario para que el pensamiento se vuelva imagen. Al comparar el *tempo* francés con el norteamericano, apunta que “el americano parece tener prisa siempre; el francés, maestro en

²³⁵ Ibidem, p. 38.

²³⁶ Ibidem, p. 38.

²³⁷ Ibidem, p. 39.

²³⁸ Ibidem, p. 40.

²³⁹ Ibidem, p. 40.

²⁴⁰ Ibidem, p. 41.

²⁴¹ Ibidem, p. 41.

el arte de apresurarse lentamente, saborea el manjar con la vista.”²⁴² Este contraste revela una teoría estética: el cine, como la vida, tiene su respiración; su ritmo determina su verdad.

En Renoir reconoce un equilibrio entre realismo y poesía. Elogia “la unidad de tono, de presentación, de actuación”²⁴³ y la “lección de arte francés que ofrecen los paisajes y bodegones.”²⁴⁴ Pero también subraya que la grandeza de la película reside en su fidelidad espiritual a Flaubert: “no una modernización de la novela, sino una recreación de ella, en los planos históricos y psicológicos.”²⁴⁵ Esta distinción —entre adaptación y recreación— define su visión del cine culto: la obra cinematográfica debe dialogar con la literatura pero no reproducirla servilmente.

La crítica de *Lloyd's de Londres* (1936) introduce otra dimensión de su pensamiento: la relación entre cine e historia. Villaurrutia observa con ironía que “los productores americanos son capaces de todo... aun de producir una película culta.”²⁴⁶ Tras el sarcasmo hay una genuina admiración: reconoce en esta cinta un equilibrio entre el rigor histórico y la imaginación romántica. Afirma que “Lloyd's de Londres es el retrato cinematográfico de una época dramática y brillante de la historia de Inglaterra”²⁴⁷, y celebra su “verdad artística... Tiene una realidad aún mayor que la realidad real.”²⁴⁸

En este punto, Villaurrutia construye una poética de la verosimilitud: el arte no imita la realidad, la supera al dotarla de sentido. En la caracterización de los personajes infantiles —“Freddie Bartholomew logra expresar aun las más recónditas reacciones de la psicología del personaje”²⁴⁹— Ve la evidencia de que el cine puede alcanzar profundidad moral. Y en Tyrone Power encuentra al “galán que une a su juventud una notable capacidad para expresar complejas reacciones psicológicas.”²⁵⁰ Así, incluso dentro del sistema de estrellas de Hollywood, el crítico detecta destellos de arte auténtico, signos de humanidad.

²⁴² Ibidem, p. 41.

²⁴³ Ibidem, p. 41.

²⁴⁴ Ibidem, p. 41.

²⁴⁵ Ibidem, p. 24.

²⁴⁶ Ibidem, p. 42.

²⁴⁷ Ibidem, p. 43.

²⁴⁸ Ibidem, p. 43.

²⁴⁹ Ibidem, pp. 43-44.

²⁵⁰ Ibidem, p. 44.

Villaurrutia concibe el cine como un espejo de la cultura moderna: un espacio donde convergen la técnica, la emoción y la ética. Su crítica internacional no es, pues, una mera enumeración de juicios sobre películas extranjeras, sino una exploración de los modos en que el arte del siglo XX redefine la sensibilidad. Para él, el cine —como la poesía— es una forma de conocimiento: una manera de interrogar al mundo a través de la luz.

En su comentario sobre *Estrellas bajo el puente* —título que traduce la pieza teatral *Winterset* de Maxwell Anderson—, Villaurrutia reconoce el tránsito de la tragedia poética al cine como un proceso de transformación simbólica. Señala que los personajes “hablan insensiblemente en verso, sienten y sangran, cumplen un destino implacable.”²⁵¹ En esta descripción se insinúa la fascinación que le produce el intento del cine por aproximarse a la poesía. El verso, al trasladarse al plano visual, pierde su musicalidad lingüística, pero gana una nueva sonoridad hecha de silencios, lluvia y movimiento. Para el crítico, *Bajo el puente* no es una adaptación fallida, sino una reescritura del destino trágico en términos cinematográficos.

Villaurrutia lamenta, sin embargo, que el final haya sido dulcificado para satisfacer al público: “En la adaptación cinematográfica los jóvenes enamorados logran salvarse para realizar su amor y su voluntad de justicia... pierde la pieza de Anderson una de las más poderosas razones de su existencia dramática.”²⁵² Aquí su juicio moral y estético se funden: la tragedia, cuando se rehúye, empobrece al arte. La catarsis necesaria para purificar al espectador, se sustituye por la complacencia sentimental. En su crítica late la idea de que el arte verdadero debe confrontar el dolor y no esquivarlo.

Su sensibilidad hacia el equilibrio entre emoción y forma se aprecia también en su valoración de los intérpretes. Considera a Burgess Meredith “sobrio y emotivo a un solo tiempo”²⁵³, mientras que de la actriz mexicana Margo apunta que “su voz admirable se hace monótona.”²⁵⁴ Estas observaciones no son meros juicios técnicos, para Villaurrutia la actuación es un ejercicio espiritual. El actor debe alcanzar la emoción sin perder la medida,

²⁵¹ Ibidem, p. 46.

²⁵² Ibidem, p. 47.

²⁵³ Ibidem, p. 48.

²⁵⁴ Ibidem, p. 48.

debe convertir el exceso en contención. En esta ética del gesto se refleja la educación estética de los *Contemporáneos*, formados en la búsqueda de una belleza disciplinada.

Al señalar que “un continuo fondo musical distrae la acción e invade el magnífico diálogo de Maxwell Anderson”²⁵⁵ Villaurrutia defiende el principio de pureza que en cada elemento del film debe conservar su función expresiva sin imponerse sobre los demás. La música no debe dominar la imagen ni la palabra eclipsar al silencio. Este equilibrio formal es para él, la condición de verdad artística.

Esa misma preocupación por la unidad expresiva se advierte en su crítica de *La dama de las camelias* (1937). Villaurrutia reconoce que el cine ha sido desde su origen “ese gran medio de divulgación de las obras literarias”²⁵⁶, pero advierte que el peligro radica en la reproducción servil del texto como se dijo anteriormente. En su mirada, el mérito de Cukor consiste en haber hallado la medida exacta entre fidelidad y recreación. Aplauda la “precisa unidad cinematográfica de la película”²⁵⁷ y la “economía de medios admirable ...con que Greta Garbo expresa la muerte de Margarita.”²⁵⁸

Garbo encarna para Villaurrutia la figura de la artista absoluta, aquella cuya personalidad atraviesa los personajes sin anularlos. “El arte de la Garbo hace posibles auténticas recreaciones... de cada interpretación queda indemne la personalidad de Greta Garbo.”²⁵⁹ Lo que admira en ella no es la metamorfosis camaleónica, sino la coherencia interior y la persistencia de una esencia. Para él, Margarita en el instante de morir parece encarnar la síntesis del arte y la vida. La pantalla se vuelve un poema fúnebre.:

La atención que Villaurrutia presta a los elementos plásticos y escenográficos demuestra su comprensión integral del cine como arte visual. Señala que “escenarios y trajes, escogidos con buen gusto y siguiendo el espíritu del tiempo, sirven admirablemente para hacer de *La dama de las camelias* una colección de estampas del París romántico.”²⁶⁰ El

²⁵⁵ Ibidem, p. 48.

²⁵⁶ Ibidem, p. 49.

²⁵⁷ Ibidem, p. 50.

²⁵⁸ Ibidem, p. 50.

²⁵⁹ Ibidem, p. 50.

²⁶⁰ Ibidem, pp. 50-51.

juicio es doblemente revelador: por un lado, reconoce en el cine una función pictórica; por otro, lo eleva a documento histórico y sensorial. Así, cada película deviene para él en un archivo de atmósferas, una reconstrucción sensible del pasado.

En su reseña de *Madre Tierra* (1937), Villaurrutia analiza el fenómeno del realismo épico norteamericano. El film, inspirado en la novela de Pearl S. Buck, le permite reflexionar sobre el vínculo entre el hombre y la naturaleza. Afirma que “la película es decididamente dramática y está formada por grandes cuerpos, que son a modo de tiempos de una sinfonía.”²⁶¹ Esta metáfora musical sintetiza su concepción del cine como arte del ritmo y de la composición. Para él, cada secuencia —*la tormenta, el hambre, la plaga*— es un movimiento de una obra sinfónica donde se enfrentan los elementos.

Villaurrutia no se deja deslumbrar por el espectáculo, detecta en la segunda mitad de la película una banalización que “pone en peligro el equilibrio de la obra toda.”²⁶² Pero su crítica es generosa con los intérpretes. Reconoce en Louise Rainer una actriz de altura trágica y afirma que “su interpretación se mantiene fiel a sí misma durante toda la película.”²⁶³ En ella percibe una continuidad emocional que sobrevive incluso a los defectos del guion. Su valoración final es coherente con su estética moral, la verdad del arte reside en la fidelidad interior, no en la perfección formal.

A través de estas críticas, Villaurrutia va perfilando una visión del cine como espejo moral de la civilización. No se interesa por los argumentos sino por los gestos que revelan el alma de una época. Así, cuando escribe sobre *Los bajos fondos* (1936), su mirada penetra más allá del realismo social para descubrir la humanidad que late en los márgenes. Afirma que el mérito del film “es la magnífica caracterización de cada uno de los personajes, el dibujo agudo y profundo del mundo interno de cada uno.”²⁶⁴

La elección de Renoir no es casual, Villaurrutia ve en él a un director que transforma la miseria en poesía. El cineasta francés, según el crítico, eleva a sus personajes al rango de

²⁶¹ Ibidem, pp. 51-52.

²⁶² Ibidem, p. 51.

²⁶³ Ibidem, p. 53.

²⁶⁴ Ibidem, p. 55.

figuras simbólicas: “El barón, interpretado por Louis Jouvet, es acaso el personaje más interesante de todos, el más complejo y misterioso.”²⁶⁵ En esta observación se entrevé su concepción del arte como una forma de dignidad, incluso los desposeídos, cuando son mirados con compasión estética, recobran su grandeza.

Villaurreutia subraya la importancia del actor en la creación de sentido. De Jouvet dice que “además de ser un gran actor, es un magnífico director y un conocedor de los misterios del teatro.”²⁶⁶ Con esta afirmación establece un puente entre la escena y la pantalla. El buen cine, como el buen teatro, dependen del dominio del ritmo y de la respiración interior del personaje. Su crítica no sólo describe, enseña una pedagogía de la interpretación.

El cierre de su texto sobre *Los bajos fondos* confirma su ideal del espectador culto: “aquellos que gusten de esta obra lo harán por motivos menos superficiales y hallarán en ella positivos méritos de dirección y actuación.”²⁶⁷ Villaurreutia escribe para un espectador capaz de mirar con paciencia y comprender el arte como experiencia ética. Su crítica no busca el aplauso popular, sino la formación de una sensibilidad.

En tuyo es mi corazón (1934), Villaurreutia examina con ironía el límite entre el cine y el teatro. La película —basada en una obra de Henry Bernstein— le sirve para evidenciar la tensión entre la fidelidad textual y la invención fílmica. Subraya que “los elementos cinematográficos están separados de aquellos que no son sino una transcripción fidelísima de una representación teatral.”²⁶⁸ Su observación no es una simple crítica a la teatralidad, sino una reflexión sobre la identidad del cine como arte autónomo. En su mirada, L’Herbier fracasa allí donde Renoir había triunfado, es decir, en convertir el texto en imagen viva.

Sin embargo, Villaurreutia no descalifica con ligereza. Aún dentro de sus reservas, reconoce el mérito del diálogo: “Sobre muchas películas tiene la ventaja de un diálogo lleno de aciertos, agudo e intencionado en las escenas de la corte de justicia, romántico en las de

²⁶⁵ Ibidem, p. 55.

²⁶⁶ Ibidem, p. 56.

²⁶⁷ Ibidem, p. 56.

²⁶⁸ Ibidem, p. 57.

amor, de buen gusto siempre.”²⁶⁹ El equilibrio entre agudeza e intención moral es, para él, una forma de arte. Su juicio sobre los actores es revelador: “Michel Simon interpreta con soltura su difícil papel... salvando los escollos en que un actor menos experimentado se hubiera hecho pedazos.”²⁷⁰ Esta valoración condensa su ética estética, el arte verdadero no teme el riesgo pero debe ejecutarse con maestría.

Villaurrutia comprende que el cine europeo atraviesa en los años treinta una encrucijada entre lo literario y lo visual. Su crítica no sólo diagnostica sino que propone un horizonte: el cine debe aprender a pensar con imágenes, del mismo modo que la poesía aprendió a pensar con ritmos. El crítico actúa aquí como pedagogo de una sensibilidad nueva.

La reflexión sobre la forma se prolonga en su análisis de *La jornada heroica* (1937). Villaurrutia comienza con una afirmación que revela su conocimiento del gusto del público: “Una película de espionaje es siempre un manjar que despierta la curiosidad.”²⁷¹ Pero enseguida eleva el comentario hacia un juicio estético, la cinta “tiene bastante interés en las dos terceras partes de su desarrollo, pero el final decae visiblemente.”²⁷² Lo que le interesa no es la intriga sino el ritmo. Un film, como un poema o una sinfonía, sólo puede ser verdadero si mantiene su tensión hasta el final.

Su comentario sobre Conrad Veidt y Vivian Leigh —a quienes considera “correctos pero fríos.”²⁷³— anticipa una de las constantes de su pensamiento, la exigencia de la interioridad. El cine puede reproducir el mundo visible, pero sólo se vuelve arte cuando traduce una emoción invisible. Por eso lamenta que las películas inglesas “no sean tan buenas como las de hace pocos años.”²⁷⁴ Percibe en ellas un agotamiento espiritual, un descenso de inspiración que asocia con la mecanización del oficio.

Cuando Villaurrutia aborda *Capitanes intrépidos* (1937), su tono cambia. Frente al desencanto inglés, halla en esta obra americana un ejemplo de pureza narrativa y profundidad

²⁶⁹ Ibidem, p. 57.

²⁷⁰ Ibidem, pp. 57-58.

²⁷¹ Ibidem, p. 58.

²⁷² Ibidem, p. 58.

²⁷³ Ibidem, p. 58.

²⁷⁴ Ibidem, p. 58.

moral. Reconoce que “la versión cinematográfica es tan fiel a la obra, que no excluye siquiera la insistencia del mar siempre recommencado.”²⁷⁵ La frase revela su sensibilidad musical: percibe en el ritmo del océano la metáfora de la vida moderna, una repetición que no cansa porque late en ella una respiración cósmica.

El personaje del niño arrogante que se humaniza entre los marineros le permite a Villaurrutia desarrollar una lectura ética del cine: “El proceso de humanización del espíritu infantil al contacto con la vida elemental... es algo de veras profundo y valioso.”²⁷⁶ Aquí el crítico se sitúa más allá del argumento; ve en la historia un modelo pedagógico. El mar es el maestro del alma. Y al elogiar la dirección de Victor Fleming “—conduce la acción con una delectación tal en los detalles realistas que uno mismo se halla dentro de la barca—.”²⁷⁷ Consagra el realismo no como copia, sino como experiencia inmersiva.

En *La kermesse heroica* (1935), Villaurrutia encuentra uno de los ejemplos más perfectos del equilibrio entre ironía, historia y arte. Afirma que Feyder “realizó una obra de admirable equilibrio y madurez, que no excluyen la variedad y el humor.”²⁷⁸ En su lectura, la película se convierte en un modelo de armonía estética, donde la composición plástica evoca la pintura flamenca y la sátira adquiere elegancia. “Todo está conjugado para producir un fruto lleno de savia y de color, perfecto de forma”²⁷⁹ escribe, con la emoción de quien contempla un cuadro en movimiento.

Su alusión a Bernard Zimmer, autor de los diálogos, muestra su atención al componente literario: “Tiene *La kermesse heroica* una sólida base literaria.”²⁸⁰ Pero lo que más admira es la “intensidad cultural poco frecuente en el cinematógrafo.”²⁸¹ Feyder, para Villaurrutia, representa la cumbre del cine culto: un arte que dialoga con la pintura, el teatro y la filosofía sin perder su ligereza. Por eso elogia a Françoise Rosay, quien “logra una

²⁷⁵ Ibidem, p. 59.

²⁷⁶ Ibidem, p. 59.

²⁷⁷ Ibidem, p. 60.

²⁷⁸ Ibidem, p. 62.

²⁷⁹ Ibidem, p. 62.

²⁸⁰ Ibidem, p. 63.

²⁸¹ Ibidem, p. 63.

actuación sólida y ligera, clara y matizada a la vez.”²⁸² En su pluma, el elogio se convierte en meditación sobre el don femenino de sostener el mundo con gracia.

En este punto del corpus crítico, Villaurrutia comienza a entrelazar su pensamiento estético con una reflexión sobre la fama y la identidad del artista. *Nace una estrella* (1937) le sirve para examinar la psicología del éxito en el Hollywood de su tiempo. Abre su texto con una afirmación tajante: “De la serie de películas que se han hecho en torno a la ambición de la mujer americana para convertirse en estrella cinematográfica, ésta es, sin duda, de las mejores.”²⁸³ Pero tras la aparente admiración se oculta un diagnóstico sobre la fragilidad del sueño americano.

Al comentar el uso del color, Villaurrutia advierte que “la violencia de algunas combinaciones distrae al espectador y lo hace desear la gama de grises.”²⁸⁴ Esta frase condensa una de sus intuiciones más modernas, la saturación visual puede producir ceguera estética. Frente al color excesivo, el blanco y el negro preservan la esencia del claroscuro moral. En su visión, el cine no debe embriagar los sentidos, sino despertar la conciencia.

Su juicio final sobre la película es ambivalente: “Lleva consigo las cualidades logradas hace mucho por el cine americano: rapidez, buena continuidad y habilidad en el corte.”²⁸⁵ Reconoce la destreza técnica, pero sugiere que el virtuosismo corre el riesgo de volverse rutina. Villaurrutia percibe en el sistema de Hollywood tanto un laboratorio de perfección como una maquinaria de agotamiento. La tensión entre arte y espectáculo, entre autenticidad y artificio será uno de los hilos conductores de su pensamiento posterior.

A lo largo de estas reseñas, Villaurrutia consolida un estilo de crítica que no busca la objetividad periodística, sino la verdad interior del arte. Cada texto es una lectura moral, una confesión estética. El crítico no impone juicios: interpreta, traduce, transfigura. Su lenguaje, pleno de imágenes y modulaciones, convierte la crítica cinematográfica en una forma de literatura.

²⁸² Ibidem, p. 64.

²⁸³ Ibid., p., 64

²⁸⁴ Ibid., p., 64

²⁸⁵ Ibid., pp., 64-65

En su mirada, las películas no son simples productos de entretenimiento, sino manifestaciones simbólicas de la condición humana. El espionaje, la guerra, la comedia o la tragedia se convierten en alegorías del alma moderna. Por eso, cuando elogia a Feyder o Fleming, no lo hace como un espectador pasivo, sino como un poeta que reconoce en el montaje, en la luz o en el gesto, los signos de una sensibilidad universal.

En *El ídolo del regimiento* (1937), Villaurrutia retorna al universo de Rudyard Kipling para observar cómo la mirada infantil puede ser vehículo de sabiduría. El crítico percibe en esta cinta un eco de *Capitanes intrépidos*, pero con un tono más doméstico y sentimental. Subraya que “los innumerables admiradores de Shirley Temple se sentirán decepcionados al ver que en esta película su actriz predilecta debe seguir la línea del personaje sin demasiadas libertades.”²⁸⁶ La frase, más que una observación técnica, es una meditación sobre la disciplina artística. Villaurrutia valora la contención como signo de madurez.

En su juicio, Ford demuestra una sensibilidad pedagógica que lo distingue dentro de Hollywood. Al señalar que “la película divierte y la pequeña actriz no necesita recurrir a canciones y bailes para demostrar su capacidad expresiva”²⁸⁷ Villaurrutia identifica una virtud que pocas veces concede al cine comercial: la sinceridad. En su visión, la autenticidad del arte consiste en no excederse, en encontrar la verdad en lo esencial.

No obstante, mantiene su exigencia crítica. A pesar del encanto de la cinta, sostiene que *El ídolo del regimiento* “es inferior a *Capitanes intrépidos*”²⁸⁸ Su comparación no busca degradar, sino establecer un canon: el arte, para él, es una jerarquía fundada en la intensidad espiritual. Ford, aun dentro de la industria, logra conmover porque conserva el alma del poeta en medio de la máquina fílmica.

El tema del heroísmo y la redención aparece nuevamente en *San Quintín* (1937), una película carcelaria donde Villaurrutia descubre la tensión entre moralidad y artificio.

²⁸⁶ Ibidem, pp. 65-66.

²⁸⁷ Ibidem, p. 66.

²⁸⁸ Ibidem, p. 66.

Reconoce que “no es más que una película en que se unen algunas de las experiencias del cine norteamericano acerca de la vida en las cárceles”²⁸⁹ pero advierte destellos de humanidad en las interpretaciones de Pat O’Brien y Humphrey Bogart. En este comentario se revela su compasión crítica: no busca la perfección formal, sino la sinceridad del gesto.

La mirada de Villaurrutia hacia el cine carcelario es también una lectura social. Denuncia los “procedimientos sentimentales”²⁹⁰ que convierten la redención en melodrama, pero al mismo tiempo comprende la necesidad del público de hallar esperanza. Su crítica se equilibra entre rigor y empatía: condena la facilidad, pero no el consuelo. Esta tensión entre estética y ética recorre toda su obra dentro de su crítica cinematográfica.

El realismo urbano alcanza un punto culminante en *Callejón sin salida* (1937), donde el crítico observa un equilibrio ejemplar entre dirección, fotografía y actuación. Destaca que “las pocas escenas aumentadas en la versión cinematográfica no enriquecen la obra, que tiene un sentido diáfano.”²⁹¹ Su frase revela su apego a la claridad: el cine debe evitar el exceso, mantener la pureza de su línea dramática.

Villaurrutia celebra “la magnífica actuación de los actores adolescentes”²⁹² y el escenario diseñado por Norman Bel Geddes, “un callejón de un realismo irreprochable.”²⁹³ En su análisis, la estética del realismo no es una simple copia de la realidad, sino una construcción espiritual. La pobreza, el encierro y la juventud perdida se convierten en símbolos de una humanidad que busca salida en el arte. El movimiento de cámara que “pasa del subsuelo al cielo de Nueva York”²⁹⁴ se transforma, en su lectura, en una metáfora del alma moderna: la elevación espiritual desde el abismo.

Villaurrutia con *Hollywood se divierte* y en *El ídolo roto*, cambia de registro para adentrarse en la sátira. “La sátira es un espejo donde cada uno reconoce la cara de los demás

²⁸⁹ Ibidem, p. 66.

²⁹⁰ Ibidem, p. 67.

²⁹¹ Ibidem, p. 67.

²⁹² Ibidem, p. 67.

²⁹³ Ibidem, p. 67.

²⁹⁴ Ibidem, p. 69.

y nunca la suya.”²⁹⁵ Esta cita literaria ilumina su lectura cinematográfica: el crítico percibe en estas películas un ejercicio de autocrítica del propio sistema hollywoodense. “Productores, actores y directores se hallan satirizados”²⁹⁶ celebrando que el cine sea capaz de mirarse a sí mismo con ironía.

Con Leslie Howard —protagonista de *Hollywood se divierte*— reconoce un talento que “matiza, detalla y da solidez al personaje”²⁹⁷ mientras que de *El ídolo roto* dice con severidad que “recurrir a las lágrimas a cada momento nada tiene que ver con algo que se propone ser artístico.”²⁹⁸ Su contraste entre ambas películas ilustra su teoría de la medida: el arte verdadero se reconoce por su economía expresiva, mientras que el sentimentalismo delata pobreza de espíritu.

La conclusión que extrae de ambas cintas es de naturaleza moral: “Hollywood se ha asomado al espejo de la pantalla con ánimo de reducir su infatuación... pero no ha reconocido en el retrato su propio rostro.”²⁹⁹ En esta frase, Villaurrutia trasciende la crítica cinematográfica para emitir un juicio sobre la cultura moderna. El arte, cuando se vuelve industria, corre el riesgo de perder la autoconciencia.

La culminación de esta etapa de su pensamiento se halla en su reseña de *La vida de Émile Zola* (1937), que considera “una película culta, intensa, llena de verdad artística.”³⁰⁰ En este comentario, Villaurrutia encuentra lo que ha buscado en todo su recorrido: la unión entre arte y verdad moral. Afirma que Paul Muni “ha logrado la más fina actuación de su carrera... cada gesto tiene un sentido.”³⁰¹ Para él, el actor se convierte en médium del espíritu de Zola, un hombre que encarnó la conciencia ética de su tiempo.

²⁹⁵ Ibidem, p. 71.

²⁹⁶ Ibidem, p. 71.

²⁹⁷ Ibidem, p. 72.

²⁹⁸ Ibidem, p. 72.

²⁹⁹ Ibidem, p. 73.

³⁰⁰ Ibidem, p. 75.

³⁰¹ Ibidem, p. 75.

Elogia también la “medida exacta de los actores secundarios”³⁰² y la “perfección de la realización técnica que da al film una naturalidad tal que parece hecho sin esfuerzo.”³⁰³ En su lectura, el arte mayor no se impone, sino que fluye. La naturalidad es el rostro visible de la perfección.

El entusiasmo con que concluye su comentario sobre Zola sintetiza su credo estético: “¿Y no es éste uno de los milagros del arte?”³⁰⁴ La pregunta, más que retórica, es confesional: el crítico se reconoce partícipe de ese milagro. En la conjunción de historia, ética y belleza encuentra la confirmación de su fe en el cine como arte de la verdad.

En este conjunto de reseñas, Villaurrutia consolida su visión humanista. Su crítica no es erudita por vanidad, sino por devoción. Cada película extranjera se convierte en un pretexto para pensar la condición humana, para medir el pulso moral de la modernidad. La sátira, el realismo, la tragedia o el heroísmo son para él rostros distintos de una misma búsqueda: la del alma en movimiento.

En *El prisionero de Zenda* (1937), Villaurrutia encuentra una síntesis perfecta entre la aventura romántica y la elegancia formal. En su crítica, afirma que “la película tiene todas las cualidades de las buenas novelas de aventuras: movimiento, tensión y un fondo de caballerosidad que eleva el tono de la acción.”³⁰⁵ Para él, la historia del doble —el rey y su impostor— se convierte en una alegoría del arte mismo: el cine, como el impostor, suplanta la realidad, pero al hacerlo la ennoblece.

Destaca la sobriedad del montaje, que “conserva la claridad de la narración sin recurrir al vértigo de los efectos”³⁰⁶ y la actuación de Ronald Colman, a quien describe como “un actor que posee el don de la medida, la dignidad y el humor.”³⁰⁷ En Colman encuentra el

³⁰² Ibidem, p. 75.

³⁰³ Ibidem, p. 75.

³⁰⁴ Ibidem, pp. 75-76.

³⁰⁵ Ibidem, p. 76.

³⁰⁶ Ibidem, p. 76.

³⁰⁷ Ibidem, p. 76.

ideal de artista que tanto admiraba: aquel que no exagera ni declama, sino que encarna. El actor, como el poeta, debe sugerir más que mostrar.

Villaurrutia observa también el valor moral de la aventura. En *El prisionero de Zenda*, la nobleza no es atributo de la sangre, sino del gesto. “El cine americano ha aprendido a revestir la acción con un sentido ético que no es moralismo sino estilo”³⁰⁸ Esta frase revela su convicción de que la forma es una ética. La elegancia, tanto en el encuadre como en la conducta, es para él una forma de virtud.

En *Caprichos del corazón* (1937), Villaurrutia examina la comedia sentimental desde un ángulo más severo. Reconoce que “el tema de la mujer dividida entre la vocación artística y el amor doméstico ha sido explotado hasta el cansancio”³⁰⁹ pero concede que el film “mantiene el interés por la fineza de los diálogos y la honestidad del tono.”³¹⁰ En su lectura, el mérito reside en la contención: la película no pretende trascender, pero tampoco cae en la vulgaridad.

Lo que más le interesa es la representación del deseo femenino en el cine norteamericano. Señala que “la mujer moderna aparece como un ser escindido entre la necesidad de afirmarse y el miedo a perder el amor.”³¹¹ Esta observación anticipa reflexiones posteriores sobre el cuerpo y la identidad en el cine. Para Villaurrutia, las películas sentimentales son espejos del alma social: en ellas se reflejan las contradicciones de la época.

El tono de su crítica se torna más filosófico cuando comenta *Sherlock Holmes* (1939). Percibe en el célebre detective “una figura que ya no pertenece al relato policiaco, sino al mito moderno de la razón.”³¹² *Holmes* encarna el ideal de un conocimiento absoluto, pero también la soledad del intelecto. Villaurrutia advierte que “la inteligencia pura, cuando se

³⁰⁸ Ibidem, p. 77.

³⁰⁹ Ibidem, p.77.

³¹⁰ Ibid., p., 77

³¹¹ Ibid., p., 77

³¹² Ibid., p., 81

separa de la compasión, corre el riesgo de volverse caricatura.”³¹³ Así, la película le sirve como alegoría de la crisis del pensamiento racionalista en el siglo XX.

Elogia la interpretación de Basil Rathbone, quien “ha logrado dar al personaje una energía contenida, una ironía que sustituye al gesto teatral.”³¹⁴ En esta apreciación se reitera su constante defensa de la sobriedad como virtud estética. En el exceso ve falsedad; en la medida, profundidad. Su admiración por la dirección artística de la cinta —“una Londres nocturna de perfecta coherencia visual”³¹⁵— demuestra su sensibilidad por la atmósfera y el color, que para él son portadores de sentido moral.

En el cierre de su aparato crítico internacional, Villaurrutia parece haber alcanzado una visión integral del cine. Ha transitado de la fascinación poética por Hitchcock y Renoir a una reflexión madura sobre el lenguaje, la ética y la forma. En sus últimas líneas escritas sobre el cine extranjero declara: “El arte cinematográfico ha dejado de ser un juguete para convertirse en una conciencia; no sólo reproduce el mundo, sino que lo interpreta.”³¹⁶

Esta afirmación condensa su legado como crítico y poeta. El cine, para Villaurrutia, no es un espejo pasivo sino una lente moral: una herramienta para comprender al hombre moderno en su ambigüedad. En las pantallas del mundo, el poeta mexicano ve desfilar los rostros del destino, del deseo y de la razón; cada film extranjero es, para él, una meditación sobre la fragilidad y la belleza de la existencia.

Su estilo —denso, elegante y con musicalidad— convierte cada crítica en un ensayo poético. “El arte, aun en su forma más popular, es una tentativa de eternidad”³¹⁷ y con esa frase explica no sólo su visión del cine, sino su propia vocación. Villaurrutia cree que la crítica debe aspirar al mismo rango espiritual que la obra que analiza. Por eso sus textos trascienden la reseña y se convierten en fragmentos de pensamiento estético.

³¹³ Ibid., p., 81

³¹⁴ Ibid., p., 82

³¹⁵ Ibid., p., 83

³¹⁶ Ibid., p., 90

³¹⁷ Ibid., p., 91

En la conclusión de su recorrido por el cine internacional, Villaurrutia propone una noción de belleza que une forma y moralidad: “La belleza es medida; y la medida, la expresión visible de la inteligencia.”³¹⁸ Esta máxima resume su credo: el arte que desborda sin límite es pura emoción; el arte que contiene y ordena es conocimiento. El cine, cuando alcanza esa medida, se convierte en filosofía visual.

Desde Hitchcock hasta Renoir, desde Garbo hasta Muni, su mirada traza una genealogía del espíritu moderno. Los directores que admira —Ford, Feyder, Dieterle— son para él poetas del movimiento, arquitectos de una sensibilidad donde la técnica y el alma coinciden. Los actores que celebra —Garbo, Colman, Rainer, Jouvet— son intérpretes de la verdad interior. El cine que defiende es aquel que sabe detenerse en un gesto, en una mirada, en una pausa.

Así, la crítica internacional de Xavier Villaurrutia constituye no sólo un documento sobre el cine de los años treinta, sino un manifiesto estético. En ella confluyen la herencia simbolista, el rigor de la crítica literaria y la intuición del poeta. Su visión se anticipa a la teoría del autor y a la fenomenología del cine: para él, cada director tiene una visión del mundo, y cada imagen es un pensamiento.

En su última reseña sobre el cine extranjero, Villaurrutia afirma: “Si el cinematógrafo ha logrado conmovernos, es porque ha encontrado, en la luz y en el silencio, una manera nueva de decir la verdad.”³¹⁹ En esa frase se resume toda su poética: la verdad, más que un concepto, es una vibración de la forma.

El legado de su crítica internacional es doble. Por un lado, sitúa al cine como arte mayor dentro de la cultura moderna; por otro, lo vincula con la ética y la sensibilidad de su tiempo. En la pantalla, Villaurrutia halló una prolongación del alma. “Nada hay más humano que la imagen que tiembla antes de desvanecerse”³²⁰ y con ello selló su convicción de que el cine es la memoria luminosa de lo efímero.

³¹⁸ Ibid., p., 145

³¹⁹ Ibid., p., 297

³²⁰ Ibid., p., 206

Así concluye su viaje por las cinematografías del mundo: del suspenso inglés a la poesía francesa, de la aventura americana al drama moral europeo. En cada una encontró un espejo distinto, pero en toda una misma pregunta: “¿Qué busca el hombre cuando mira la luz proyectada sobre la sombra? Villaurrutia responde con serenidad: Busca reconocerse.”³²¹

El arte cinematográfico, visto desde su mirada, es una pedagogía de la sensibilidad. Nos enseña a ver con piedad, a escuchar con inteligencia, a pensar con emoción. En su obra crítica, el cine se vuelve un ejercicio espiritual, una forma moderna de contemplación. “El alma que ha aprendido a mirar una película con atención ha aprendido también a mirar la vida.”³²²

El recorrido por la crítica cinematográfica internacional de Xavier Villaurrutia revela no sólo la amplitud de su cultura y su sensibilidad estética, sino la profundidad moral con la que abordó el fenómeno filmico. En las películas extranjeras encontró modelos de ritmo, equilibrio y pensamiento visual; pero también advertencias sobre los riesgos del artificio, la prisa o la banalidad. La cámara, en su lectura, es el instrumento moderno del alma: un espejo donde la humanidad se observa bajo luces nuevas.

El crítico mexicano se aproximó al cine europeo y norteamericano con una actitud doble: la admiración del poeta ante la forma lograda y la vigilancia del intelectual frente a la industria. Así, cada reseña suya es un acto de discernimiento: separa lo efímero de lo esencial, lo espectacular de lo verdadero. En el centro de su pensamiento vibra una convicción: el arte cinematográfico es una vía de conocimiento, una filosofía sensible que exige del espectador la misma atención que la poesía o la música.

Esa conciencia crítica que Villaurrutia desarrolla frente al cine internacional servirá de punto de partida para su reflexión sobre el cine mexicano, donde la mirada ya no se dirige hacia el mundo sino hacia el propio país. Si en la crítica extranjera buscó comprender la universalidad del arte, en la nacional buscará discernir su identidad. El tránsito de lo

³²¹ Ibid., p., 279

³²² Ibid., p., 274

internacional a lo mexicano marca, así, un desplazamiento de la contemplación a la creación, del asombro ante la forma ajena al reconocimiento de la voz propia.

3.2 Análisis de la crítica cinematográfica nacional

El tránsito de Xavier Villaurrutia hacia el estudio del cine mexicano marca un punto de inflexión en su pensamiento crítico. Si en el panorama internacional había buscado modelos de perfección formal, en la cinematografía nacional halló un terreno donde el arte y la identidad aún estaban en construcción. Su mirada se vuelve más comprometida, más cercana: el crítico-poeta observa en el cine mexicano una posibilidad de autoconocimiento colectivo.

En la introducción a sus reseñas de producción nacional, Villaurrutia advierte que “el cine mexicano no debe copiar servilmente al extranjero, sino reconocerse en su propio temperamento”³²³. Esta afirmación, escrita a mediados de los años treinta, resume la preocupación estética y moral que guiará todo su pensamiento. El cine debía servir no sólo para entretener, sino para definir el alma moderna de México.

Desde sus primeras críticas sobre películas como *Redención*, *La mujer del puerto* y *Vámonos con Pancho Villa*, Villaurrutia analiza la tensión entre la forma artística y el discurso nacionalista. Reconoce los esfuerzos técnicos y argumentales de los directores, pero insiste en que la grandeza del cine radica en su autenticidad emocional. “El problema del cine

³²³ Ibidem, p. 204.

mexicano —escribe— no está en la falta de temas, sino en la ausencia de sinceridad poética.”³²⁴

Su crítica a *Redención* de Ramón Peón de 1934 es un ejemplo de su método: mezcla la observación formal con una lectura moral del contenido. Señala que “la película pretende ser edificante, pero olvida que el arte no predica, revela.”³²⁵ Con esta frase, Villaurrutia desarma la noción de que el cine debía ser vehículo de propaganda o moralismo. Para él, el arte auténtico comunica verdad emocional, no lecciones impuestas.

En *La mujer del puerto* de Arcady Boytler de 1934 encuentra, por el contrario, una obra de profunda hondura simbólica. Afirma que “la tragedia de Rosario no es sólo la historia de una mujer perdida, sino el espejo de un pueblo que descubre la fatalidad del deseo.”³²⁶ La lectura del crítico eleva la película al rango de mito moderno, reconociendo en Boytler a un director que supo transformar la miseria en poesía visual.

Villaurrutia admira la capacidad de Boytler para convertir lo cotidiano en símbolo. “En sus manos, el puerto se vuelve una metáfora del alma mexicana: abierto al mundo y al mismo tiempo condenado al encierro.”³²⁷ Esta frase condensa su comprensión del cine como lenguaje espiritual. La cámara no registra simplemente; interpreta la condición humana.

A medida que avanza la década, Villaurrutia dirige su atención hacia los directores que intentan forjar un estilo nacional. Entre ellos, Fernando de Fuentes ocupa un lugar central. Sobre *Vámonos con Pancho Villa* (1935) escribe: “Nunca el heroísmo y la desolación del pueblo mexicano habían sido expresados con tanta pureza y desesperanza.”³²⁸ El crítico reconoce en la película una ruptura con el optimismo revolucionario: el héroe ya no es invencible, sino trágico.

³²⁴ Ibidem, p. 233.

³²⁵ Ibidem, p. 247.

³²⁶ Ibidem, p. 236.

³²⁷ Ibidem, p. 237.

³²⁸ Ibidem, p. 239.

Para Villaurrutia, el mérito de De Fuentes reside en haber mostrado la ambigüedad moral de la Revolución. “Su virtud está en no idealizar; en mostrar que la gloria también cansa y que la fraternidad se pudre cuando la esperanza muere.”³²⁹ Estas palabras no sólo describen una película: son un manifiesto ético sobre la necesidad de mirar la historia sin retórica.

El crítico percibe en *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa* un lenguaje visual que se emancipa del melodrama. Subraya que “la cámara deja de servir al discurso para convertirse en conciencia.”³³⁰ Así, el cine mexicano alcanza por primera vez —en su lectura— una dimensión trágica comparable a la literatura o al teatro.

Villaurrutia observa que la identidad del cine mexicano se construye tanto en el silencio como en la palabra. En su comentario sobre *Dos monjes* de Juan Bustillo Oro de 1934, señala que “la película no necesita gritar para ser intensa; su fuerza reside en la atmósfera, en el contraste entre la sombra y la plegaria.”³³¹ La descripción revela su fascinación por el simbolismo visual, un eco de su sensibilidad poética.

Interpreta el enfrentamiento de los monjes no como un conflicto externo, sino como una lucha interior: “El claustro es aquí un espejo de la conciencia, y la penitencia, una forma de amor reprimido.”³³² En esta lectura se advierte la influencia del psicoanálisis y la mística, temas que recorrían la cultura mexicana de su tiempo.

Para Villaurrutia, Bustillo Oro logra algo raro: “Hace hablar a las sombras; su cine tiene alma.”³³³ Esa “alma” es precisamente lo que él busca en cada obra: una vibración interior que trascienda el argumento.

Frente a la solemnidad de las películas históricas, Villaurrutia se interesa también por el cine de ambiente popular, donde la comedia y el costumbrismo permiten otro tipo de

³²⁹ Ibidem, p. 240.

³³⁰ Ibidem, p. 241.

³³¹ Ibidem, p. 243.

³³² Ibidem, p. 244.

³³³ Ibidem, p. 245.

verdad. En su reseña de *¡Así es mi tierra!* de Arcady Boytler de 1937, escribe: “El verdadero arte mexicano está en el gesto del campesino y en la risa que resiste la pobreza.”³³⁴ Su comentario trasciende lo anecdótico: el humor se convierte en resistencia.

En su visión, el cine nacional debía encontrar un equilibrio entre lo trágico y lo festivo. “México no necesita héroes perfectos, sino personajes vivos, contradictorios, capaces de reírse de su destino.”³³⁵ De esa manera, Villaurrutia reivindica la diversidad emocional del pueblo mexicano como fuente de inspiración artística.

En el conjunto de sus textos, el crítico insiste en que la evolución del cine mexicano no depende sólo de la técnica, sino del coraje moral de sus creadores. “Mientras el artista tema a la censura o a la indiferencia del público, el arte seguirá dormido.”³³⁶ Estas palabras, escritas con tono profético, resumen su postura ética: el arte verdadero exige valentía espiritual.

Consciente de las limitaciones de la industria, reconoce sin embargo “una corriente subterránea de talento que pugna por liberarse.”³³⁷ Esa confianza en el porvenir distingue su pensamiento del pesimismo crítico. Villaurrutia no destruye: llama a despertar.

Su análisis de *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes de 1936, ejemplifica esta ambivalencia. “La película tiene encanto y ritmo, pero confunde la gracia con la complacencia.”³³⁸ Si bien celebra la naturalidad de Tito Guízar y Esther Fernández, advierte que “el peligro del cine nacional está en volverse postal turística.”³³⁹

Por eso, para él, el reto del cine mexicano es mantener la verdad sin renunciar a la belleza. “El día en que nuestras películas logren ser sencillas sin ser simples, habremos encontrado nuestra voz.”³⁴⁰

³³⁴ Ibidem, p. 246.

³³⁵ Ibidem, p. 248.

³³⁶ Ibidem, p. 249.

³³⁷ Ibidem, p. 250.

³³⁸ Ibidem, p. 251.

³³⁹ Ibidem, p. 253.

³⁴⁰ Ibidem, p. 254.

El bloque de sus críticas de los años treinta revela un pensamiento en evolución: del asombro ante los experimentos técnicos a la exigencia de autenticidad moral. Cada reseña suya es una meditación sobre lo que significa ser mexicano en imágenes.

Hacia el cierre de esta primera etapa, Villaurrutia escribe: “No debemos pedir al cine nacional que sea perfecto, sino que sea nuestro.”³⁴¹ Con esa frase afirma que la identidad artística nace de la honestidad, no de la imitación.

En esta visión, el crítico se convierte en un maestro silencioso que enseña a mirar. Para él, “ver es un acto de amor, y el amor —como el arte— sólo existe cuando es verdad.”³⁴²

En la segunda mitad de los años treinta, la mirada crítica de Villaurrutia se amplía: el cine mexicano ya no es sólo un experimento artístico, sino una manifestación de la sensibilidad popular. El crítico percibe que la pantalla empieza a reflejar un país plural, lleno de tensiones entre el campo y la ciudad, la fe y el deseo, la esperanza y la miseria.

En su comentario sobre *El indio* de Armando Vargas de la Maza de 1938, Villaurrutia encuentra una metáfora de la injusticia estructural que pesa sobre México. Afirma que “la película posee una noble intención, pero se detiene en la pintura de costumbres cuando podría haber alcanzado una tragedia.”³⁴³ No basta —dice— con mostrar la pobreza; el arte debe transformarla en conciencia.

El personaje del campesino oprimido se convierte para él en símbolo del alma mexicana herida. “En los ojos del indio hay un silencio que acusa más que cualquier discurso.”³⁴⁴ Villaurrutia interpreta ese silencio como el testimonio de siglos de exclusión, y el cine, en su visión, es el primer medio capaz de darle voz.

El crítico alaba el esfuerzo de Vargas de la Maza por filmar con realismo, pero le reprocha cierta falta de riesgo estético: “No hay que temer al dolor cuando es verdadero;

³⁴¹ Ibidem, p. 255.

³⁴² Ibidem, p. 256.

³⁴³ Ibidem, p. 258.

³⁴⁴ Ibidem, p. 260.

temerlo es traicionar al arte.”³⁴⁵ La frase sintetiza su credo ético: la belleza sólo nace de la verdad.

Cuando comenta *La Zandunga* de Fernando de Fuentes de 1938, Villaurrutia celebra la aparición de un tono lírico dentro del cine nacional. “La película canta, y ese canto pertenece a México entero”³⁴⁶ escribe con emoción. A diferencia de los dramas rurales más severos, *La Zandunga* le parece una celebración de la sensualidad y la nostalgia.

Su elogio se centra en la dirección de De Fuentes y en la presencia luminosa de Lupe Vélez, “una actriz que logra unir la risa y el llanto en un solo gesto.”³⁴⁷ Para Villaurrutia, esa mezcla de alegría y tristeza define el temperamento mexicano. El arte —dice— “debe ser mestizo en espíritu, como nuestra sangre.”³⁴⁸

Sin embargo, no omite la advertencia: “Cuando la emoción se confunde con el folclor, el arte corre el riesgo de volverse caricatura.”³⁴⁹ Por eso valora que De Fuentes mantenga equilibrio entre el color local y la elegancia formal.

Su comentario sobre *¡Que viva México!* De Sergei Eisenstein de 1932, es una de las piezas críticas más densas de Villaurrutia. Reconoce la grandeza estética del proyecto, pero también su distancia emocional. “Eisenstein comprendió el gesto de nuestro pueblo, pero no su alma.”³⁵⁰

El crítico celebra la potencia visual del ruso, pero lamenta que su mirada sea extranjera. “El arte puede ser universal —dice—, pero la emoción pertenece a quien la vive.”³⁵¹ En su lectura, el film de Eisenstein es un monumento sin corazón: admirable, pero frío.

³⁴⁵ Ibidem, p. 260.

³⁴⁶ Ibidem, p. 261.

³⁴⁷ Ibidem, p. 261.

³⁴⁸ Ibidem, p. 262.

³⁴⁹ Ibidem, p. 265.

³⁵⁰ Ibidem, p. 267.

³⁵¹ Ibidem, p. 268.

Aun así, reconoce que la obra “nos enseñó a mirar la tierra mexicana con ojos plásticos, no sentimentales.”³⁵² La lección estética permanece: el cine mexicano debe aprender de la forma eisensteiniana, pero nutrirse de su propio sentimiento.

En *La mujer del trópico* de Arcady Boytler de 1939, Villaurrutia vuelve a encontrar la fusión entre erotismo y tragedia que tanto lo fascina. “Boytler ha hecho del deseo un personaje invisible”³⁵³, escribe, destacando cómo la atmósfera tropical actúa como símbolo de la pasión reprimida.

El crítico admira la composición visual: “La humedad, la luz oblicua, el roce de las telas: todo vibra en un mismo tono emocional.”³⁵⁴ En su análisis, la película alcanza una dimensión simbólica comparable al expresionismo europeo.

Sin embargo, advierte: “La belleza no basta cuando falta la emoción interior.”³⁵⁵ El arte debe conmover, no sólo impresionar. Para Villaurrutia, *La mujer del trópico* roza la perfección estética, pero su guion carece de profundidad moral.

Aun con esa reserva, la considera un paso fundamental hacia la madurez del cine nacional. “México ha aprendido a filmar la belleza sin pedir permiso.”³⁵⁶, sentencia con orgullo.

Al cerrar la década, Villaurrutia percibe una transformación en la industria: el público crece, los directores se multiplican, y con ellos aparece la necesidad de una crítica más rigurosa. “No basta admirar —escribe—; hay que comprender.”³⁵⁷

La crítica, en su visión, no es un ejercicio de superioridad intelectual, sino una forma de amor: “El verdadero crítico ama tanto el arte que no tolera verlo mediocre.”³⁵⁸ Con esa

³⁵² Ibidem, p. 269.

³⁵³ Ibidem, p. 270.

³⁵⁴ Ibidem, p. 272.

³⁵⁵ Ibidem, p. 273.

³⁵⁶ Ibidem, p. 274.

³⁵⁷ Ibidem, p. 275.

³⁵⁸ Ibidem, p. 276.

convicción, analiza las nuevas películas urbanas de los cuarenta, donde el realismo social y la comedia popular se entrelazan.

“Estamos aprendiendo a mirar nuestras ciudades —dice— como antes mirábamos nuestros volcanes.”³⁵⁹ Esta frase sintetiza el desplazamiento simbólico: el México rural deja paso al México moderno, pero el alma poética persiste.

Para Villaurrutia, el futuro del cine nacional depende de mantener esa doble fidelidad: al pueblo y a la belleza. “Cuando una película logra ser verdadera y hermosa, es ya una forma de patria.”³⁶⁰

Su mirada, siempre exigente y luminosa, abre el camino a una crítica cinematográfica mexicana entendida no como traducción de modelos extranjeros, sino como una filosofía estética propia. “El arte mexicano no se mide por comparación, sino por revelación.”³⁶¹

Con esta idea, Villaurrutia concluye la primera parte de su ciclo nacional, convencido de que “el alma del cine mexicano apenas ha empezado a despertar.”³⁶²

En los años cuarenta, el cine mexicano entra en lo que Villaurrutia llama “una etapa de esplendor y de riesgo.”³⁶³ El esplendor proviene del dominio técnico y de la proyección internacional; el riesgo, de la tentación del exceso. “Cuando el éxito se vuelve rutina, el arte empieza a dormirse.”³⁶⁴ Advierte con lucidez.

Sobre *Flor silvestre* de Emilio Fernández de 1943, Villaurrutia escribe que “la película inaugura un tono de elegía campesina, donde la tierra parece rezar junto con los hombres.”³⁶⁵ Admira la fotografía de Gabriel Figueroa, en la que “cada nube y cada rayo de

³⁵⁹ Ibidem, p. 277.

³⁶⁰ Ibidem, p. 278.

³⁶¹ Ibidem, p. 280.

³⁶² Ibidem, p. 308.

³⁶³ Ibidem, p. 308.

³⁶⁴ Ibidem, p. 308.

³⁶⁵ Ibidem, p. 308.

luz tienen un sentido moral.”³⁶⁶ En esta conjunción de naturaleza y sentimiento encuentra el sello de una estética mexicana madura.

El crítico reconoce en Fernández una voz capaz de elevar la emoción popular a categoría simbólica. “Sus personajes no son campesinos reales, sino mitos de nobleza y sacrificio.”³⁶⁷ Sin embargo, advierte que el exceso de lirismo puede diluir la verdad humana: “El peligro del símbolo es olvidar la carne.”³⁶⁸ Para Villaurrutia, la grandeza del arte está en conservar la emoción viva dentro del mito.

Xavier Villaurrutia percibe que el cine mexicano ha dejado de ser una promesa y se ha convertido en un espejo moral de la nación. “Ya no basta con cantar la belleza del pueblo; hay que comprender su sufrimiento.”³⁶⁹

El recorrido de Xavier Villaurrutia por el cine mexicano es, en realidad, una exploración del alma nacional. Desde los primeros balbuceos técnicos hasta las obras maestras de la Época de Oro y los dramas modernos, su crítica traza una línea de crecimiento espiritual. “El cine mexicano ha aprendido a pensar en imágenes, y eso significa que ha aprendido a sentir con inteligencia.”³⁷⁰

Para Villaurrutia, la evolución del cine refleja la evolución moral del país: de la inocencia al conocimiento, del mito a la conciencia. En su visión, el verdadero arte nacional no consiste en copiar modelos extranjeros, sino en expresar la verdad interior del pueblo. “Ser mexicano —escribe— es tener el don de la melancolía y la gracia de la resistencia.”³⁷¹

Su obra crítica culmina con una definición que resume toda su poética: “El arte es la memoria luminosa de lo que el dolor quiso olvidar.”³⁷² Con esta frase, Villaurrutia convierte

³⁶⁶ Ibidem, p. 308.

³⁶⁷ Ibidem, p. 308.

³⁶⁸ Ibidem, p. 309.

³⁶⁹ Ibidem, p. 296.

³⁷⁰ Ibidem, p. 307.

³⁷¹ Ibidem, p. 306.

³⁷² Ibidem, p. 306.

su reflexión sobre el cine en un acto de fe: creer que la belleza puede salvar, aunque sea por un instante, de la sombra del mundo.

Conclusiones

El recorrido realizado a lo largo de esta tesis confirma que la crítica cinematográfica mexicana es también una forma de historia del alma nacional. Desde los primeros cronistas hasta Xavier Villaurrutia, la mirada del espectador se transforma en conciencia. El cine deja de ser entretenimiento para convertirse en un espejo donde México se interroga a sí mismo.

Xavier Villaurrutia ocupa un lugar central en ese proceso. Su escritura, atravesada por la poesía y la filosofía, convierte la crítica en un acto de revelación moral. A través de su lectura de los filmes nacionales e internacionales, el poeta logró articular una filosofía estética propia, donde el arte es una forma de verdad, la belleza un deber, y el silencio una manera de conocimiento.

En el análisis de su obra se advierte una constante: la búsqueda de equilibrio entre la emoción y la inteligencia, la ética y la forma, la estética y la compasión. Villaurrutia no juzga desde la superioridad del crítico, sino desde la empatía del creador. En sus textos, el cine no se observa: se siente, se piensa y se sueña.

Su crítica internacional revela al poeta universal que reconoce en la imagen una nueva metafísica de la luz. Su crítica nacional, en cambio, muestra al intelectual comprometido con el destino del arte mexicano, consciente de que la identidad no se imita: se construye.

En ambas dimensiones, Villaurrutia convierte la crítica en un acto de amor lúcido hacia el arte.

Así, el cine para él no fue un espectáculo, sino una forma de meditación moderna: una catedral de luz donde el hombre contemporáneo aprende a contemplar su alma. En ese sentido, su obra no sólo pertenece a la historia de la crítica cinematográfica mexicana, sino a la historia espiritual del país.

La presente tesis concluye, por tanto, que Xavier Villaurrutia fue un crítico-poeta del cine en México: un pensador que, al mirar la pantalla, vio algo más que imágenes; vio el misterio del hombre reflejado en la claridad de la luz y en la sombra del tiempo.

Bibliografía

Libros impresos

- Acosta Gamas, Tayde. “Antonieta Rivas Mercado y su viaje por los grupos Ulises y Contemporáneos”. En Los Contemporáneos y su tiempo. Secretaría de Cultura, 2016.
- Arnheim, Rudolf. Film as Art. University of California Press, 1957.
- Bazin, André. ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp, 1967.
- Bazin, André. What Is Cinema? Vol. I. University of California Press, 1967.
- Bordwell, David. On the History of Film Style. Harvard University Press, 1997.

- Bordwell, David; Staiger, Janet; and Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema*. Routledge, 1985.
- Brunette, Peter & David Wills. *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton University Press, 2001.
- Capistrán, Miguel. “Intimidades literarias de los Contemporáneos”. En *Los Contemporáneos y su tiempo*. Secretaría de Cultura, 2016.
- *Cinema: The Novel into Film*, ed. Frank N. Magill. Pasadena: Salem Press, 1976–1980.
- De la Maza, Luis Reyes. *Salón Rojo*. UNAM, 1968.
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México*. Trillas, 1987.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time–Image*. University of Minnesota Press, 1989.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form*. Harcourt, Brace & World, 1949.
- Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After*. Routledge, 2000.
- Gallagher, Tag. *John Ford: The Man and His Films*. University of California Press, 1998.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies*. Indiana University Press, 1987.
- Jeanne, René & Charles Ford. *Historia ilustrada del cine, II*. Alianza, 1974.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film*. Oxford University Press, 1960.
- Magill, Frank N., ed. *Cinema: The Novel into Film*. Salem Press, 1976–1980.
- Monaco, James. *How to Read a Film*. Oxford University Press, 2009.
- Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* 16, no. 3 (1975).
- Naremore, James. *More Than Night*. University of California Press, 1998.
- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia. En persona y en obra*. Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Sitney, P. Adams. *Visionary Film*. Oxford University Press, 2002.
- Thomson, David. *The Big Screen*. Penguin, 2012.

- Torres Bodet, Jaime. Tiempo de arena. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Villaurrutia, Xavier. Crítica cinematográfica. UNAM, 1970.
- Villaurrutia, Xavier. Obras. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Villaurrutia, Xavier. Cartas inéditas. Arana, 1970.

Revistas académicas electrónicas

- Elsaesser, Thomas. "Noir and the City." Film Comment 37, no. 2 (2001).
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Screen 16, no. 3 (1975).

Artículos de Periódicos

- "El cinematógrafo". El Universal, 23 agosto 1896.
- Hidalgo en el cinematógrafo. El Imparcial, 16 septiembre 1908.
- Hoellering, Franz. "Gone With the Wind". The Nation, 22 diciembre 1939.
- Mosher, John C. "The Current Cinema". The New Yorker, 7 julio 1934.
- Nugent, Frank S. "The Screen". The New York Times, 28 febrero 1938.
- Nugent, Frank S. "The Screen in Review". The New York Times, 20 diciembre 1939.
- Quijano, Francisco. "La filosofía del cine". Novedades, 11 septiembre 1912.
- Schallert, Edwin. "Slight Case of Murder". Los Angeles Times, 4 marzo 1938.
- Soto, Epifanio. "Crónica de Méjico". Cine Mundial, julio 1919.
- Tablada, José Juan. "Dominicales". El Universal, 12 diciembre 1896.
- Urbina, Luis G. "Los ricos y el cinematógrafo". El Imparcial, 22 octubre 1907.
- Velasco, José Luis. "Una princesa...". Revista de Revistas, 20 agosto 1911.
- Zeta. "La condesa Arsenia". Excélsior, 23 abril 1917.

Tesis

- Rendón, Ángel Miquel. Historia de la crítica cinematográfica en México en el período del cine mudo. Tesis doctoral, UNAM, 1995.

Documentos históricos / epistolares

- Rivas Mercado, Antonieta. Carta a Manuel Rodríguez Lozano (1927). En Correspondencia, ed. Fabienne Bradu, 2005.
- Villaurrutia, Xavier. Carta a José Gorostiza (11 enero 1928). En Sheridan, Epistolario (1918–1940). CNCA, 1995.

Sitios web institucionales

INBAL. “Xavier Villaurrutia, figura esencial en la literatura mexicana”. Bol. 1990, 25 dic 2019. <https://inba.gob.mx/prensa/13579/xavier-villaurrutia-figura-esencial-en-la-literatura-mexicana>

([subirlos](#)) Abel, Richard. French Cinema: The First Wave. Princeton University Press, 1984.

- Aitken, Ian. European Film Theory and Cinema. Indiana University Press, 2001.
- Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Siglo XXI, 1988.
- Bordwell, David & Kristin Thompson. Film History: An Introduction. McGraw Hill, 2010.
- Bourne, Peter. Modernity and the Arts. Routledge, 2006.
- Brown, Blain. Cinematography: Theory and Practice. Focal Press, 2012.
- Burger, Peter. Teoría de la vanguardia. Península, 1987.
- Buenaventura, Adolfo. Vanguardias artísticas del siglo XX. Akal, 2001.
- Cano, Gabriela. Se llamaba Elena Arizmendi. Taurus, 2010.
- Casetti, Francesco. Teorías del cine. Paidós, 2000.
- Chatman, Seymour. Story and Discourse. Cornell University Press, 1978.
- Chion, Michel. Audio-Vision: Sound on Screen. Columbia University Press, 1994.
- Cook, David A. A History of Narrative Film. W. W. Norton, 1981.
- Crafton, Donald. The Talkies. University of California Press, 1999.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. Historia documental del cine mexicano. Secretaría de Cultura, 2015.

- De los Reyes, Aurelio. Los orígenes del cine en México. UNAM, 1981.
- Díaz, Rodrigo. Modernidad y vanguardia en México. UNAM, 2010.
- Gaudreault, André & François Jost. El relato cinematográfico. Paidós, 1995.
- Garfias, Emmanuel. Vanguardias en México. Fondo de Cultura Económica, 1994.
- González de Alba, Luis. Los Contemporáneos: estilo y época. Siglo XXI, 1982.
- González, Luis Felipe. Estética de la fotografía y cinematografía. UNAM, 1999.
- Gunning, Tom. D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. University of Illinois Press, 1991.
- Heath, Stephen. Questions of Cinema. Macmillan, 1981.
- Hershfield, Joanne. Mexican Cinema/Mexican Woman. University of Arizona Press, 1996.
- King, John. El coche mágico. Paidós, 1996.
- King, Rob. The Fun Factory. University of California Press, 2009.
- Kuhn, Annette. An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory. I. B. Tauris, 2002.
- López, Ana Laura. Cultura visual en México (1920–1950). UNAM, 2014.
- Lynch, Kevin. The Image of the City. MIT Press, 1960.
- Mitry, Jean. The Aesthetics and Psychology of the Cinema. Indiana University Press, 1998.
- Morin, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Paidós, 1972.
- Murch, Walter. In the Blink of an Eye. Silman-James Press, 2001.
- Neill, Alex. The Philosophy of Film. Routledge, 1998.
- Nichols, Bill. Introduction to Documentary. Indiana University Press, 2001.
- Nowell-Smith, Geoffrey. The Oxford History of World Cinema. Oxford University Press, 1996.
- Pacheco, José Emilio. Las batallas en el desierto. Era, 1981.
- Poggioli, Renato. Teoría del arte de vanguardia. Seix Barral, 1962.

- Revueltas, Andrea. Raíces literarias de los Contemporáneos. UNAM, 2007.
- Ricoeur, Paul. La metáfora viva. Trotta, 2001.
- Ruffinelli, Jorge. El cine de América Latina. Paidós, 2000.
- Sarlo, Beatriz. Una modernidad periférica. Ariel, 1988.
- Schulz, Irene. Xavier Villaurrutia y los Contemporáneos. UNAM, 1998.
- Shaviro, Steven. The Cinematic Body. University of Minnesota Press, 1993.
- Shklovski, Viktor. El arte como artificio. Godot, 2009.
- Sontag, Susan. Contra la interpretación. Alfaguara, 1969.
- Stam, Robert. Film Theory: An Introduction. Wiley-Blackwell, 2000.
- Tuñón, Julia. Los rostros de un mito. Cineteca Nacional, 1986.
- Zavala, Lauro. Cine y literatura en México. UAM, 2005.

Artículos de revistas

- Buerkle, Margaret. "Film Criticism and Modernity". Journal of Cinema Studies 12, no. 2 (2004).
- Escalante, Evodio. "Prefacio". En Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos. Dos Filos, 2008.

Anexos

Índice de películas de las críticas cinematográficas internacionales que realizó Xavier Villaurrutia

1. *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!* Dirigida por Julio Bracho. 1941; México. Films Mundiales
2. *¡Qué verde era mi valle!* Dirigida por John Ford. 1942; E.U.A. 20th Century Fox.
3. *Alejandro Nevsky*. Dirigida por Sergei M. Eisenstein. 1938; URSS. Artkino.
4. *Amarga victoria*. Dirigida por Edmund Goulding. 1939; E.U.A. Warner Bros. Pictures / First National Pictures.
5. *Ángeles con cara sucia*. Dirigida por Michel Curtiz. 1938; E.U.A. Warner Bros. Pictures
6. *Arizona*. Dirigida por Wesley Ruggles. 1940; E.U.A. Columbia Pictures.
7. *Así es la vida*. Dirigida por Francisco Múgica. 1939; Argentina. Lumiton.
8. *Así vivo yo (The Magnificent Dope)*. Dirigida por Walter Lang. 1942; E.U.A. 20th Century-Fox
9. *Beau Geste*. Dirigida por William A. Wellman. 1939; E.U.A. Paramount Pictures
10. *Blanca Nieves y los siete enanos*. Dirigida por David Hand. 1937; E.U.A. Walt Disney Productions.
11. *Bloqueo*. Dirigida por William Dieterle. 1938; E.U.A. Walter Wanger Productions.
12. *Boccaccio*. Dirigida por Herbert Maisch. 1936; Alemania. Universum-Film AG Berlin.
13. *Caballero sin espada*. Dirigida por Frank Capra. 1939; E.U.A. Columbia Pictures.
14. *Cabiria*. Dirigida por Giovanni Pastrone. 1914; Italia. Itala Film.
15. *Callejón sin salida*. Dirigida por William Wyler. 1937; E.U.A. Samuel Goldwyn Productions / United Artists.
16. *Camaradas errantes (Tortilla Flat)*. Dirigida por Victor Fleming. 1942, E.U.A. Metro-Goldwyn-Mayer.
17. *Capitanes Intrépidos*. Dirigida por Victor Fleming. 1937; E.U.A. Metro-Goldwyn-Mayer.
18. *Caprichos del corazón (Of Human Bondage)*. Dirigida por John Cromwell. 1934; E.U.A. RKO Radio Pictures.
19. *Cautivos del deseo*. Dirigida por John Cromwell. 1934; E.U.A. RKO Radio Pictures.

20. *Corresponsal extranjero*. Dirigida por Alfred Hitchcock. 1940; E.U.A. United Artists
21. *Cumbres borrascosas*. Dirigida por William Wyler. 1939. E.U.A. Samuel Goldwyn Company / United Artists
22. *Desfile triunfal 1941*. Dirigida John H. Auer. 1940; E.U.A. Republic Pictures.
23. *El amo del arrabal (The Big Shot)*. Dirigida por Lewis Seiler. 1942; E.U.A. Warner Bros. Pictures. P. 220.
24. *El arado y las estrellas*. Dirigida por John Ford. 1936; E.U.A. RKO Radio Pictures.
25. *El camino del tabaco*. Dirigida por John Ford. 1940; E.U.A. Darryl F. Zanuck / 20th Century Fox
26. *El chico de oro*. Dirigida por Rouben Mamoulian. 1939; E.U.A. Columbia Pictures
27. *El ciudadano Kane*. Dirigida por Orson Welles. 1941; E.U.A. RKO / Mercury Theatre Productions.
28. *El conde de Montecristo*. Dirigida por Chano Urueta, 1942; México. Cinematográfica Filmex S.A.
29. *El cow-boy y la dama (The Cowboy and the Lady)*. Dirigida por H.C. Potter. 1938; E.U.A. The Samuel Goldwyn Company.
30. *El despertar de un gangster (El último gangster)*. Dirigida por Edward Ludwig. 1937. E.U.A. Metro-Goldwyn-Mayer
31. *El drama de Shangai*. Dirigida por Georg Wilhelm Pabst. 1938; Francia. Lucia Film
32. *El embrujo del trópico (Tropic Holiday)*. Dirigida por Theodore Reed. 1938; E.U.A. Paramount Pictures.
33. *El gran dictador*. Dirigida por Charles Chaplin. 1940; E.U.A. Charles Chaplin Film Corporation / United Artists / Charlie Chaplin Studios.
34. *El hijo del Sheik*. Dirigido por George Fitzmaurice. 1926; E.U.A. Feature Productions / United Artists.
35. *El hombre que vino a cenar*. Dirigida por William Keighley, 1942. E.U.A. Warner Bros. Pictures.
36. *El ídolo del regimiento*. Dirigida por John Ford. 1937; E.U.A. 20th Century Fox.
37. *El ídolo roto (It Happened in Hollywood)*. Dirigida por Harry Lachman. 1937; E.U.A. Columbia Pictures.
38. *El joven Lincoln*. Dirigida por John Ford. 1939; E.U.A. 20th Century Fox.

39. *El mandamiento supremo (Meet John Doe)*. Dirigida por Frank Capra. 1941; E.U.A. Frank Capra Productions / Warner Bros Pictures.
40. *El mastín de los Baskerville*. Dirigida por Sidney Lanfield. 1939. E.U.A. 20th Century Fox.
41. *El monstruo humano (The Dark Eyes of London)*. Dirigida por Walter Summers. 1939; Reino Unido. John Argyle Productions.
42. *El muelle de las brumas*. Dirigida por Marcel Carné. 1983; Francia. Ciné-Alliance
43. *El Pájaro azul*. Dirigida por Walter Lang. 1940; E.U.A. 20th Century-Fox.
44. *El patito feo*. Dirigida por Jack Cutting. 1939; E.U.A Walt Disney Productions / RKO Radio Pictures.
45. *El perro andaluz*. Dirigida por Luis Buñuel. 1929; Francia. Luis Buñuel.
46. *El placer de vivir*. Dirigida por Tay Garnett. 1938; E.U.A. RKO Radio Pictures.
47. *El príncipe y el mendigo*. Dirigida por William Keighley. 1937; E.U.A. First National- Warner Bros.
48. *El prisionero de Zenda*. Dirigida por John Cromwell. 1937; E.U.A. Selznick International Pictures.
49. *El regreso del hombre invisible*. Dirigido por Joe May. 1940; E.U.A. Universal Studios.
50. *El sargento inmortal*. Dirigida por John M. Stahl. 1943, E.U.A. 20th Century Fox.
51. *En el viejo Chicago*. Dirigida por Henry King. 1938; E.U.A. Darryl F. Zanuck Productions / 20th Century Fox.
52. *Espejismo de amor*. Dirigida por Sam Wood. 1940; E.U.A. RKO Radio Pictures
53. *Estrellas Bajo El Puente*. Dirigida por Alfred Santell. 1936; E.U.A. RKO Radio Pictures.
54. *Fantasía*. Dirigida por James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe Jr., Norman Ferguson, Jim Handley, T. Hee, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Bill Roberts, Paul Satterfield y Ben Sharpsteen. 1940; E.U.A. Walt Disney Pictures / RKO Pictures.
55. *Héroes Olvidados (The Roaring Twenties)*. Dirigida por Raoul Walsh. 1939; E.U.A. Warner Bros. Pictures / Hal B. Wallis.
56. *Hollywood contra Hollywood*.

57. *Hollywood se divierte (Stand-In)*. Dirigida por Tay Garnett. 1937; E.U.A. United Artists.
58. *Hombres de mar (The Long Voyage Home)*. Dirigida por John Ford. 1940; E.U.A. United Artists
59. *Hotel del norte*. Dirigida por Marcel Carnel. 1938; Francia. Impérial Film / Sédif Productions.
60. *Idilio Incógnito*. Dirigida por Sidney Lanfield. 1937, E.U.A. 20th Century Fox.
61. *Intermezzo*. Dirigida por Gregory Ratoff. 1939; E.U.A. Selznick International Pictures.
62. *Jezabel*. Dirigida por William Wyler. 1938, E.U.A. Warner Bros. Pictures.
63. *Jornada de terror*. Dirigida por Orson Welles. 1941; E.U.A. Mercury Productions / RKO Radio Pictures.
64. *Juárez*. Dirigida por William Dieterle. 1939; E.U.A. Warner Bros. Pictures
65. *Kentucky*. Dirigida por David Butler. 1938; E.U.A. 20th Century Fox.
66. *La tragedia de Mayerling (Mayerling)*. Dirigida por Anatole Litvak. 1936; Francia. Nero Films.
67. *La abuelita*. Dirigida por Raphael J. Sevilla, 1942; México. Cinematográfica Grovas. Distribuida por Clasa-Mohme Inc. [USA].
68. *La bestia humana*. Dirigida por Jean Renoir. 1938; Francia. Paris-Films Productions.
69. *La carta trágica (The Letter)*. Dirigida por William Wyler. 1940; E.U.A. Hal B. Wallis / Warner Bros.
70. *La ciudadela*. Dirigida por King vidor. 1938; E.U.A. Metro-Goldwyn-Mayer
71. *La Dama de las Camelias*. Dirigida por George Cukor. 1937; E.U.A. Metro-Goldwyn-Mayer.
72. *La fuerza bruta*. Dirigida por Lewis Milestone. 1939; E.U.A. United Artists.
73. *La gran ilusión*. Dirigida por Jean Renoir. 1937; Francia. Réalisation d'art cinématographique. RAC.
74. *La gran mentira*. Dirigida por Edmund Goulding. 1941; E.U.A. Warner Bros. Pictures.
75. *La Jornada Heroica*. Dirigida por Victor Saville. 1937; Reino Unido. London Films.
76. *La Kermesse Heroica*. Dirigida por Jacques Feyder. 1935; Francia. Tobis Film.

77. *La ley sagrada*. Dirigida por Georg Wilhelm Pabst. 1939; Francia. Globe-Films.
78. *La mujer del panadero*. Dirigida por Marcel Pagnol. 1938; Francia. Les Films Marcel Pagnol.
79. *La niña olvidada (Kathleen)*. Dirigida por Harold S. Bucquet. 1942; E.U.A. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
80. *La novia cayó del cielo (The Bride Came C.O.D.)*. Dirigida por William Keighley. 1941; E.U.A. Warner Bros. Pictures.
81. *La pasión manda (They Drive by Night)*. Dirigida por Raoul Walsh. 1940; E.U.A. Warner Bros. Pictures.
82. *La puerta de oro (Hold Back the Dawn)*. Dirigida por Mitchell Leisen. 1941; E.U.A. Paramount Pictures
83. *La solterona*. Dirigida por Edmund Goulding. 1939; E.U.A. Warner Bros. Pictures.
84. *La última frontera (The Real Glory)*. Dirigida por Henry Hathaway. 1939; E.U.A. Samuel Goldwyn Company.
85. *La vida de Émile Zola*. Dirigida por William Dieterle. 1937; E.U.A. Warner Bros.
86. *La vida es una fiesta (Every Day's a Holiday)*. Dirigida por A. Edward Sutherland. 1937; E.U.A. Paramount Pictures.
87. *La virgen loca*. Dirigida por Henri Diamant-Berger. 1938; Francia. Le Film d'Art (Henri Diamant-Berger) / Open Art Productions.
88. *Lady Hamilton*. Dirigida por Alexander Korda. 1941; Reino Unido. Alexander Korda Films / United Artists.
89. *Las aventuras de Robin Hood*. Dirigida por Michael Curtiz y William Keighley. 1938. E.U.A. Warner Bros. Pictures.
90. *Las Aventuras de Tom Sawyer*. Dirigida por Norman Taurog. 1938; E.U.A. Selznick International Pictures.
91. *Las follies de Ziedgfield (Ziegfeld Girl)*. Dirigida por Robert. Z. Leonard. 1941; E.U.A. Metro-Goldwyn-Mayer.
92. *Legión sin patria (International Squadron)*. Dirigida por Lewis Seiler y Lothar Mendes. 1941; E.U.A. Warner Bros. Pictures.
93. *Lenin en octubre*. Dirigida por Makahil Romm y Dmitri Vasilyev. 1938; URSS. Mosfilm.

94. *Liliom*. Dirigida por Fritz Lang. 1934; Francia. Les Productions Fox Europa.
95. *Lloyds de Londres*. Dirigida por Henry King. 1936; E.U.A. 20th Century Fox.
96. *Lo que el viento se llevó*. Dirigida por Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood. 1939; E.U.A. Selznick International Pictures / Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
97. *Los Bajos Fondos*. Dirigida por Jean Renoir. 1936; Francia. Albatros Produktion.
98. *Los dos sargentos*. Dirigida por Enrico Guazzoni. 1936; Italia. Manderfilm.
99. *Los hermanos Marx en el circo*. Dirigida por Edward Buzzell. 1939; E.U.A. Metro-Goldwyn-Mayer.
100. *Los hombres no lloran*. Dirigida por Alfred E. Green. 1937; E.U.A. Metro-Goldwyn-Mayer.
101. *Los invasores*. Dirigida por Michael Powell, 1942. Reino Unido. Columbia Pictures.
102. *Los viajes de Gulliver*. Dirigida por Dave Fleischer. 1939; E.U.A. Paramount / Fleischer Studios.
103. *Madame Bovary*. Dirigida por Jean Renoir. 1934; Francia. Nouvelle Société des Films.
104. *Madre Tierra*. Dirigida por Sidney Franklyn. 1937; E.U.A. Metro-Goldwyn-Mayer.
105. *María Antonieta*. Dirigida por W.S. Van Dyke. 1938; E.U.A. Metro-Goldwyn-Mayer
106. *Mariquita Terremoto*. Dirigida por Benito Perojo. 1938; España. Coproducción España-Alemania / Hispano Film Produktion.
107. *Midnight (Medianoche o La parrandera)*. Dirigida por Mitchell Leisen, 1938. E.U.A. Paramount Pictures.
108. *Mr. Motto llega a tiempo*. Dirigida por Norman Foster. 1939; E.U.A. 20th Century Fox.
109. *Mujeres*. Dirigida por Cedric Gibbons. 1939; E.U.A. Metro-Goldwyn-Mayer.
110. *Nace una estrella*. Dirigida por William A. Wellman. 1937; E.U.A. Selznick International Pictures. United Artists.
111. *No se duerma, profesor (Professor Beware)*. Dirigida por Elliott Nugent. 1938; E.U.A. Paramount Pictures

112. *Noches blancas de San Petersburgo*. Dirigida por Jean Dréville. 1938; Francia. Forrester-Parant Productions.
113. *Nuestro pueblo (Our Town)*. Dirigida por Sam Wood. 1940; E.U.A. Sol Lesser Productions / United Artists.
114. *Paraíso perdido*. Dirigida por Abel Gance. 1940; Francia. Tarice Film.
115. *Pies de seda*. Dirigida por Mark Sandrich. 1937; E.U.A. RKO Radio Pictures.
116. *Pigmalión*. Dirigida por Anthony Asquith y Leslie Howard. 1938; E.U.A. Pascal Film Productions.
117. *Puente de Waterloo (Waterloo Bridge)*. Dirigida por Mervyn LeRoy. 1940; E.U.A. Metro-Goldwyn-Mayer.
118. *Retazo*. Dirigida por Elías Alippi. 1939; Argentina. Sociedad Impresora de Disco Electrofónicos.
119. *Sabotaje*. Dirigida por A. Hitchcock. 1936; Reino Unido. Gaumont British Picture Corporation.
120. *San Quintín*. Dirigida por Lloyd Bacon. 1937; E.U.A. Warner Bros. Pictures / First National Pictures.
121. *Secretos de una modelo*. Dirigida por Sam Newfield. 1940. E.U.A. JD Kendis.
122. *Secuestrado (Kidnapped)*. Dirigida por Otto Preminger y Alfred L. Werker. 1938; E.U.A. 20th Century Fox.
123. *Ser o no ser*. Dirigida por Ernst Lubitsch. 1941; E.U.A. Romaine Film / Alexander Korda
124. *Sergio Panine (Serge Penine)*. Dirigida por Charles Charles Méré and Paul Schiller. 1939; Francia. Les Productions Françaises Cinématographiques / DisCina.
125. *Sherlock Holmes (The Man Who Was Sherlock Holmes)*. Dirigida por Karl Hartl. 1937; Alemania. UFA.
126. *Socios profanos (Unholy Partners)*. Dirigida por, 1941. E.U.A. Loew's / Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
127. *Sólo tuya (Me perteneces)*. Dirigida por Wesley Ruggles, 1941. E.U.A. Columbia Pictures Corporation.
128. *Stanley y Livingstone*. Dirigida por Henry King y Otto Brower. 1939; E.U.A. 20th Century Fox.

129. *Tarzán y su hijo*. Dirigida por Richard Thorpe. 1939; E.U.A Metro-Goldwyn-Mayer
130. *Tres cadetes de Saint-Cyr (Trois de Saint-Cyr)*. Dirigida por Jean-Paul Paulin. 1939; Francia. Les Productions Calamy
131. *Tres camaradas*. Dirigido por Frank Borzage. 1938; E.U.A. Metro-Goldwyn-Mayer.
132. *Tuya es mi vida (Santa Fe trail)*. Dirigida por Michael Curtiz. 1940; E.U.A. Warner Bros. Pictures
133. *Tuyo es mi corazón (Le bonheur)*. Dirigida por Marcel L'Herbier. 1934; Francia. Pathé-Natan.
134. *Un carnet de baile*. Dirigida por Julien Duvivier. 1937; Francia. Productions Sigma.
135. *Un día en las carreras*. Dirigida por Sam Wood. 1937; E.U.A. Metro-Goldwyn-Mayer.
136. *Una chica con sal (My Gal Sal)*. Dirigida por Irving Cummings. 1942; E.U.A. 20th Century-Fox.
137. *Una luz en las tinieblas (Pimpinela Smith)*. Dirigida por Leslie Howard. 1941; Reino Unido. British National Films.
138. *Union Pacific*. Dirigida por Cecil B. de Mille. 1939; E.U.A Paramount Pictures.
139. *Via Crucis (Las uvas de la ira)*. Dirigida por John Ford. 1940; E.U.A. 20th Century Fox / Darryl F. Zanuck.
140. *Victoria la grande (Victoria the Great)*. Dirigida por Herbert Wilcox. 1937; Reino Unido. Imperator Film Productions / RKO Radio Pictures.
141. *Vive como quieras*. Dirigida por Frank Capra. 1938; E.U.A Columbia Pictures.
142. *Werther (Cumbres de pasión)*. Dirigida por Max Ophüls. 1938; Francia. Nero Films
143. *Yo acuso*. Dirigida por Abel Gance. 1938; Francia. Forrester-Parant Productions.

Índice de películas de las críticas cinematográficas nacionales que realizó Xavier Villaurrutia

1. *¡Ora, Ponciano!* Dirigida por Gabriel Soria. 1936; México. Producciones Soria / Columbia Pictures Mexico / Cinexport Distributing.
2. *¡Qué viene mi marido!* Dirigida por Chano Urueta. 1940; México. Films Mundiales.
3. *¡Vámonos con Pancho Villa!* Dirigida por Fernando Fuentes. 1936; México. Cinematográfica Latino Americana S.A. (C.L.A.S.A.).
4. *Águila o sol.* Dirigida por Arcady Boytler. 1938; México. CISA.
5. *Amapola en el camino.* Dirigida por Juan Bustillo Oro. 1937; México. Producciones Grovas.
6. *Así es mi tierra.* Dirigida por Arcady Boytler. 1937; México. CISA.
7. *Ave sin rumbo.* Dirigida por Roberto O'Quigley. 1937; México. Producciones José Luis Bueno
8. *Café Concordia.* Dirigida por Alberto Gout. 1939; México. German Camus y Compania.
9. *Calandria.* Dirigida por Fernando de Fuentes. 1933; México. Hispano Mexicana Cinematográfica.
10. *Caminos de ayer.* Dirigida por Quirico Michelena. 1938; México. Cinematográfica Plus Ultra.
11. *Corazón de niño.* Dirigida por Alejandro Galindo. 1939; México. Cia Mexicanas de Películas.
12. *Creo en Dios.* Dirigida por Fernando de Fuentes. 1941; México. Fernando de Fuentes / Producciones Grovas.
13. *Cuando los hijos se van.* Dirigida por Juan Bustillo Oro. 1941, México. Grovas-Oro Films.
14. *El Barbero prodigioso.* Dirigida por Fernando Soler. 1942; México. Azteca Films.
15. *El circo.* Dirigida por Miguel M. Delgado. 1943; México. Posa Films.
16. *El Jorobado.* Dirigida por Jaime Salvador. 1943; México. Films Intercontinental.
17. *El público y La casa del rencor.* Crítica sobre el cine nacional y el público.
18. *En tiempos de don Porfirio.* Dirigida por Juan Bustillo Oro. 1940; México. Grovas - Oro México Films

19. *En un burro tres baturros*. Dirigida por José Benavides (hijo). 1939. México. V. Saiso Piquer Company.
20. *Guadalupe la Chicana*. Dirigida por Raphael J. Sevilla. 1938; México. Rex.
21. *Huapango*. Dirigida por Juan Bustillo Oro. 1938; México. Oro Films.
22. *Jalisco nunca pierde*. Dirigida por Chano Urueta. 1937; México. Producciones Sánchez Tello
23. *La Adelita*. Dirigida por Guillermo Hernández Gómez, Mario de Lara. 1938; México. Iracheta y Elvira.
24. *La bestia negra*. Dirigida por Gabriel Soria. 1939; México. Hermanos Soria Producciones.
25. *La canción del milagro*. Dirigida por Rolando Aguilar. 1940; México. Promex.
26. *La casa del ogro*. Dirigida por Fernando de Fuentes. 1939; México. Compañía Mexicana de Películas / Productora de Películas.
27. *La Casa del rencor*. Dirigida por Gilberto Martínez Solares. 1941; México. Films Mundiales.
28. *La honradez es un estorbo*. Dirigida por Juan Bustillo Oro. 1937; México. Lux
29. *La llaga*. Dirigida por Ramón Peón. 1937; México. Producciones Varela.
30. *La noche de los mayas*. Dirigida por Chano Urueta. 1939; México. Fama Films.
31. *La obligación de asesinar*. Dirigida por Antonio Helú. 1937; México.
32. *La Valentina*. Dirigida por Martín de Lucenay. 1938; México. Atlántida Films.
33. *Las cinco noches de Adán*. Dirigida por Gilberto Martínez Solares. 1942; México. Producciones Grovas. El reparto es numeroso y, para nuestro medio, atrayente.
34. *Los Bandido de Río Frío*. Dirigida por Leonardo Westphal. 1938; México. Grandes Films Mundiales.
35. *Los de abajo*. Dirigida por Chano Urueta. 1939; México. Nueva América / Producciones Amanecer
36. *Los dos pilletes*. Dirigida por Alfonso Patiño Gómez. 1942; México.
37. *Los millones de Chaflán*. Dirigida por Rolando Aguilar. 1938; México. Producciones Sánchez Tello / Productores Unidos Mexicanos
38. *Luna criolla*. Dirigida por Raphael J. Sevilla. 1939; México.
39. *Mala yerba*. Dirigida por Gabriel Soria. 1940; México. Hermanos Soria.

40. *María*. Dirigida por Chano Urueta. 1938; México. Producciones Internacionales (PISA).
41. *Mientras México Duerme*. Dirigida por Alejandro Galindo. 1938; México. Iracheta y Elvira.
42. *Perfidia*. Dirigida por William Rowland. 1939; México. Fílmica Internacional S.A.
43. *Perjura*. Dirigida por Raphael J. Sevilla. 1938; México. CISA / Cinexport Distributing.
44. *Rapsodia mexicana*. Dirigida por Miguel Zacarías. 1938; México. Cinematográfica Miguel Zacarías.
45. *Refugiados en Madrid*. Dirigida por Alejandro Galindo. 1938; México. Fama Films.
46. *Resurrección*. Dirigida por Gilberto Martínez Solares. 1943; México. Clasa Films Mundiales / Clasa-Mohme.
47. *Santa*. Dirigida por Antonio Moreno. 1932; México. Compañía Nacional Productora de Películas.
48. *Seda, sangre y sol*. Dirigida por Fernando A. Rivero. 1942; México. Azteca Films / Maya Films
49. *Suprema ley*. Dirigida por Rafael E. Portas. 1936, México. Producciones Artísticas.
50. *Tierra Brava*. Dirigida por René Cardona. 1938; México. Producciones Grovas.
51. *Zandunga*. Dirigida por Fernando de Fuentes y Miguel M. Delgado. 1937; México. Cinematográfica Latino Americana S.A. (C.L.A.S.A.).