

# **MONOGRAFÍAS**

## **La Literatura y el Cine**

*Coordinación: Evangelina Soltero Sánchez*

## Presentación

La interrelación entre la literatura hispanoamericana y el cine es casi tan antigua como la aparición del cinematógrafo en latitudes americanas. Sin embargo, la etapa que se desarrolla a partir de los años 40, la llamada «nueva narrativa» es la que parece haber ocupado mayor número de páginas dentro de la crítica comparatista. Ejemplo de ello fue el n.º 29 de *Anales*, que dedicaba su monográfico al estudio de las relaciones entre el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico en autores de mediados del siglo XX en adelante, como Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Manuel Puig, Alfredo Bryce Echenique, etc.

Este monográfico pretende abordar cuestiones teóricas referentes al acercamiento entre la literatura y el cine en la primera mitad del siglo; dos formas artísticas tan diferentes y, a la vez, tan parecidas; dos expresiones del arte que tiene en la palabra su materia principal.

Las primeras relaciones entre los escritores y el cine no se producen tanto en el campo de la cinematografía (aunque algunos tuvieran, en ocasiones, como empleo paralelo la profesión de guionistas), como en el ámbito de los creadores. Durante su exilio madrileño, Alfonso Reyes se convirtió en pionero de la crítica cinematográfica profesional en lengua española. Los comentarios de Alfonso Reyes (1915-1916), firmados bajo el pseudónimo de «Fósforo», tuvieron su continuación treinta y cinco años después en un «Fósforo II» que escondía a un joven Carlos Fuentes. El artículo de Héctor Perea que inicia este monográfico, *Fósforos ante la pantalla (Secuencias paralelas)*, se centra precisamente en la relación de los dos escritores —sin olvidar a Martín Luis Guzmán, el otro «Fósforo»— con el arte cinematográfico.

En *Horacio Quiroga ante la pantalla*, redactado por Pablo Rocca, se analiza la atracción que ejerció el séptimo arte sobre el escritor uruguayo, para el que el cine vino a ser creador de vida y de mitos —mitos que en poco tiempo vendrían a convertirse en acervo cultural común del hombre medio occidental. A través de los ensayos quiroguianos dedicados al mundo del celuloide, como de los cuentos encuadrados en dicho medio se incide en el concepto cinematográfico de Quiroga, y se destaca el escaso interés que despertó en él Charlie Chaplin, por entonces una de las grandes estrellas del cine del momento, pero con el que sí compartió la defensa del cine mudo frente al sonoro.

El actor inglés aparecerá de nuevo en los dos artículos incluidos a continuación: *El arte humanizado y la crítica cinematográfica de Jaime Torres Bodet y César Vallejo*, de Patrick J. Duffey, y *La imagen diagonal. De lo cinemático en César Vallejo*, de Rocío Oviedo. El ensayo de Duffey se centra en el interés que la velocidad y la artificialidad del cine mudo despertaron en los dos escritores vanguardistas y en la influencia que ejerció el lenguaje del cinematógrafo en la narrativa del mexicano y en la poesía del chileno. Por su parte, el estudio de Rocío Oviedo enlaza con el artículo anterior y continúa el análisis de las relaciones entre Vallejo y el séptimo arte que, en ocasiones, fue relegado a un segundo plano por ensayos que el chileno dedicó al teatro europeo de los años 30 frente al cine norteamericano de ese mismo período.

*Roberto Arlt y el cine*, escrito por Rita Gnutzmann, analiza lo que va a ser la constante en el idilio entre la literatura y el cine: los mitos del segundo se apropian de la primera. Gnutzmann señala cómo la influencia de los *films* fue de gran peso en los relatos de ficción del argentino, frente a las críticas cinematográficas que, en muchas ocasiones, no pasaron de ser reseñas de argumentos. En esta misma línea de investigación se inscribe el ensayo de Enriqueta Morillas, *Felisberto y el cine*, en el que estudia cómo la velocidad y el ritmo del cine —en especial, del cine mudo— impregnó la cuentística del uruguayo.

Se cierra el monográfico con un ejemplo de la culminación de la relación entre las dos artes: la adaptación del texto literario al cine. Lauro Zavala, en su trabajo intitulado *Poder y verdad en El secreto de Romelia*, analiza la palabra escrita por Rosario Castellanos («El viudo Román», 1964) y su traslación a la pantalla (*El secreto de Romelia*, de Busi Cortés, 1988), decantándose a favor del film que considera más perfecto que el relato de la escritora mexicana.

A los trabajos mencionados en este monográfico «La Literatura y el Cine», cabe añadir el artículo de Horacio Quiroga «Jóvenes bellos», aparecido por vez primera el 24 de septiembre de 1929 en la revista bonaerense *Mundo Argentino* —el último sobre tema cinematográfico entregado a imprenta— y facilitado generosamente por Pablo Rocca.

En resumen, este monográfico constituye un primer acercamiento a los vínculos establecidos entre la literatura hispanoamericana y el cine delimitado a la primera mitad del siglo XX, que pretende aproximarse al estudio de las bases de las que partieron los escritores hispanoamericanos para establecer una nueva relación con un nuevo arte. Es evidente la ausencia, en esta ocasión, de otros destacados cinéfilos como Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges,

Adolfo Bioy Casares o Julio Cortázar, que han evidenciado su interés por el cinema en la letra impresa. Queda el camino abierto a otros que continúen esta línea de investigación y dar entrada a esos nombres no olvidados.

Esperamos que este número sea –siguiendo un símil cinematográfico– la continuación de una saga: un *Episode I. The phantom menace* (nº 32) que comience a explicar –como si de un *flash back* se tratara– un *Star War* (nº 29), que esclarezca también el origen de los distintos Luke Skywalker que surgen en la literatura hispanoamericana a partir de la década del 60.

# Fósforos ante la pantalla (secuencias paralelas)

## *Fósforos before Screen (Parallels Sequences)*

Héctor PEREA

Centro de Estudios Literarios  
Instituto de Investigaciones Filológicas  
UNAM

Recibido: 15-01-03  
Aceptado: 12-06-03

### RESUMEN

El presente ensayo es un estudio panorámico de la actividad que como críticos de cine, autores adoptados por este medio y escritores cinematográficos desarrollaron Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y Carlos Fuentes. Todos ellos compartieron un mismo seudónimo: Fósforo; aunque Fuentes firmaría sus notas, en reconocimiento a Reyes, como Fósforo II. Las aportaciones de estos tres autores resultaron en su tiempo muy significativas, tanto para la maduración de la crítica cinematográfica en español como para la modernización del cine mexicano.

### PALABRAS CLAVE

Alfonso Reyes  
Martín Luis  
Guzmán  
Carlos  
Fuentes  
Seudónimos  
Crítica de  
cine

### ABSTRACT

This essay is about Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán and Carlos Fuentes as motion picture critics, adapted authors and cinema writers. All of them shared the same pseudonym: Fósforo. Although Fuentes signed his articles on behalf Reyes as Fósforo II. Their contributions were very important not only for the cinema criticism growth in Spanish, but also for the mexican cinema modernization.

### KEY WORDS

Alfonso Reyes  
Martín Luis  
Guzmán  
Carlos  
Fuentes  
Pen names  
Film criticism

**SUMARIO** 1. Preámbulo. 2. Secuencia primera. 3. Secuencia segunda. 4. Secuencia tercera. 5. Secuencia cuarta. 6. Secuencia quinta. 7. Secuencia sexta. 8. Secuencia séptima. 9. Secuencia octava. 10. Secuencia novena. 11. Secuencia décima. 12. Secuencia onceava. 13. Plano-secuencia final. 13. Referencias bibliográficas.

## 1. Preámbulo

Una fotografía tomada en Río de Janeiro en 1931 da cuenta del inicio de una relación que conformaría a lo largo del tiempo todo un puente de intereses en común. Imagen de conjunto, en ella figuraban Alfonso Reyes, regordete, muy serio, y un Carlos Fuentes de cuarenta centímetros, relajado entre los brazos de su madre.

La literatura y el arte; los viajes, las comidas y los bailes; las funciones diplomáticas de cierta envergadura y un amplio etcétera de vinculaciones culminaría, de cierta forma, en esa suerte de aventura paralela a las cosas *importantes* de la vida que es el cine. Y, primordialmente, en esa otra función ejercida por los dos escritores que, además de ser un verdadero deleite para ambos y para el lector, le ha servido también al medio. Me refiero a la crítica cinematográfica que realizaron. Muy personal en cada caso.

Si bajo el *tercer hombre* se ocultó en algún momento un doble Orson Welles, el personaje y el actor, bajo el nombre de *Fósforo* se enmascararían Reyes y Fuentes. El luminoso padre intelectual anunciaba ya con este seudónimo al ardiente hijo literario. Aunque no olvidemos que alguien más, otro *tercer hombre*, también apasionado y difícil de encasillar, se agazapaba tras el primer *Fósforo*.

La foto de ese momento, tomada en los jardines de la Embajada mexicana en Brasil, mostraba, repito, el inicio de una larga complicidad. Pero 1931 representaría además una fecha intermedia. Marcaba el momento de madurez de una vocación y el anuncio apenas vislumbreado de la otra. La historia, las historias paralelas se echarían a andar, se triangularían a partir de entonces dentro de un guión basado en la vida real.

## 2. Secuencia primera

Durante la década vivida en Madrid (1914-1924) Alfonso Reyes vio nacer dos de los fenómenos más representativo del momento: el cubismo y el cinematógrafo. Sobre la corriente artística, en cuya presentación en la Villa y Corte estuvieron involucrados, entre otros, Ramón Gómez de la Serna y Diego Rivera, Reyes y Martín Luis Guzmán —el *tercer Fósforo* ya aludido— darían a la prensa sendos artículos en los que consideraban al cubismo, con distintas matizaciones, como una manifestación seria<sup>1</sup>. Pero el segundo asunto, el cine, sería visto además por ambos, y en particular por el primero, más allá de cómo una simple moda, como la épica de nuestro siglo.

Corría el año de 1915 y una serie de coincidencias hizo que tanto el regiomontano como Guzmán, exiliados por entonces en Madrid a consecuencia de sus vinculaciones con el huertismo y el villismo respectivamente, entraran de lleno en el campo de la incipiente crítica cinematográfica.

---

<sup>1</sup> Alfonso Reyes, «Derecho a la locura» y Guzmán, «Diego Rivera y el cubismo». No resulta extraño que Rivera dedicara a ambos dos de sus cuadros más interesantes, y originales, dentro del movimiento: el *Retrato de M. L. G. con sarape de Saltillo* y *La Plaza de las Ventas*.

### 3. Secuencia segunda

Así como la pintura se convirtió en una suerte de estribillo dentro de la narrativa y la ensayística de Carlos Fuentes, así la sombra de otras telas pintadas, de vida efímera, se ha venido proyectando sobre la obra del escritor desde su entrada al ámbito de las letras. Basta recordar aquella boca inquieta arrancada de un cuadro en su primer libro, *Los días enmascarados* (1954), para tener ante nuestros ojos la imagen viva de *Le sang d'un poète* (1930) del Cocteau cineasta. Aunque también, y primordialmente, la de la corriente (el surrealismo) y el director (Luis Buñuel) que han apasionado desde siempre a Fuentes. Las cintas o los libros de los tres personajes mencionados, desde luego, son el mejor ejemplo de lo que se llegó a llamar en cine y, por extensión, podríamos considerar que también en literatura, obras *de autor*. O sea, manifestaciones absolutamente personales; temática, estilística e ideológicamente inconfundibles.

En el caso del trabajo de Fuentes, libros como *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Cambio de piel* (1967) o *Cumpleaños* (1969) manifiestan en sus estructuras y contenidos una cierta proximidad al cine de aquellos años de la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* inglés y el neorealismo italiano. Por otro lado, *Cantar de ciegos* (1964), *Aura* (1962), *La cabeza de la hidra* (1978) o *Gringo viejo* (1985) se volvieron desde su aparición en modelos codiciados para las cinematografías mexicana y extranjera<sup>2</sup>. ¿Y qué mejor muestra de cine dentro del cine (del mexicano, desde luego) que su novela *Zona sagrada* (1967), también a punto de volverse película hace tiempo?

Sin hacer un análisis exhaustivo sobre el tema podríamos decir que la obra de Fuentes se ha desenvuelto, como buena parte de la narrativa del siglo pasado y de éste, dentro de la esfera de influencia del cinematógrafo

### 4. Secuencia tercera

Por iniciativa de José Ortega y Gasset se había fundado en Madrid el semanario *España*. Esta publicación, a través de la que se expresó buena parte de la intelectualidad que tiempo después daría cuerpo al gobierno de la II República, pareció de entrada el campo ideal para que Reyes y Guzmán, los ex ateneístas mexicanos, se *asimilaran* al periodismo cultural español. Con esto, además de difundir sus ideas, resolverían, así fuera parcialmente, las dificultades financieras que los agobiaban como exiliados. La oportunidad se debió a Federico de Onís, quien a las pocas semanas de iniciar la sección cinematográfica del semanario por él bautizada —en anticipo del título de Ortega— como «El Espectador», debió abandonar Madrid.

De Onís había iniciado la primera de las cuatro pequeñas notas con que de hecho se abrían las puertas a la crítica cinematográfica en castellano con el siguiente epígrafe que sintetizaba la imagen que tanto el español como los mexicanos tendrían del cine, del periodismo y de otras

<sup>2</sup> Además de la película *Gringo viejo* (1988), de Luis Puenzo, Damiano Damiani llevó *Aura* a la pantalla, bajo el título de *La bruja en amor* (1966), y, ocho años más tarde, Francois Reichenback filmaría la adaptación hecha por Fuentes del cuento original de Juan Rulfo «¿No oyes ladrar los perros?»

tantas manifestaciones culturales: «notas de un espectador a quien interesan las cosas, no por lo que son, sino por lo que pueden ser»<sup>3</sup>. Comentario completado años después por Reyes con un «nos divertíamos en escribir unas notas sobre el cinematógrafo»<sup>4</sup>. De esta forma Reyes y Guzmán, en la sección retitulada «Frente a la Pantalla» y firmando al alimón con el seudónimo de *Fósforo*, pudieron dar rienda suelta a sus opiniones y previsiones, la mayoría de las veces certeras, sobre lo que ellos consideraban, aunque primerizo, ya todo un arte. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán heredaron de los artículos de predecesores mexicanos como Amado Nervo o José Juan Tablada el humor, la frescura y una fascinación casi infantil ante el fenómeno. Pero agregaron a este género periodístico, a partir del nuevo enfoque dado por Federico de Onís, algunos condimentos revolucionarios que, sin desligarlo del todo, lo alejarían del tono circense que adoptaba por lo general en la sección de espectáculos de los periódicos.

### 5. Secuencia cuarta

Y ahora cabría citar algunos de los amigos que figuran en el espacio ocupado por las dedicatorias y agradecimientos impresos en los libros de Carlos Fuentes. Pues allí, junto a los nombres de diversas personalidades del arte de las *imágenes en movimiento* se nos descubre de pronto, sintetizada, la actividad cinematográfica del propio Fuentes. Luis Buñuel aparecerá en un primerísimo plano; aunque también se leen los nombres de Carlos Velo, Manuel Barbachano, Rita Macedo, Shirley MacLaine, Carlos Saura, Geraldine Chaplin, Peter Lorre, Gabriel García Márquez, Arthur Miller... Directores, productores, actores y autores adaptados por el cine compartirán estas páginas preliminares de una obra que, en muchos sentidos, excede de la concepción exclusivamente literaria<sup>5</sup>.

Pero limitar la cercanía establecida entre Fuentes y el cine a lo anterior sería reducir la imagen total a sólo un vistazo. Pues la narrativa del autor de *Aura* no es el único género en el que se ha aproximado al cine. «Un espacio virtual y absoluto», «Marco Bellochio», «Luis Buñuel: el cine como libertad» o «How I wrote one of my books», ensayos sobre el lenguaje, la espacialidad o la apertura del medio frente a las convenciones del arte y la sociedad, contienen muchas de las ideas sobre la experimentación y la rebeldía que Fuentes ha defendido siempre en su obra. El cine, en estas colaboraciones que incluidas en *Casa con dos puertas* (1970 y 1998) y *Myself with others* (1990) parecieran acercamientos esporádicos a la crítica del medio, se convertirá en el objeto de análisis y al mismo tiempo en el espejo de las aspiraciones más profundas del ensayista, del creador: del cineasta. Pero también, los ensayos mencionados serán ape-

<sup>3</sup> Federico de Onís, «El cinematógrafo» en *Frente a la pantalla*, México, UNAM, 1963, pág. 65.

<sup>4</sup> Alfonso Reyes, «El cine», *ibid.*, pág. 7.

<sup>5</sup> Luis Buñuel dirigió a Rita Macedo en *Ensayo de un crimen* y *Nazarín* (de 1955 y 1958); Manuel Barbachano produjo *Torero*, de Carlos Velo (en otra cinta de este director, *Pedro Páramo*, Fuentes participó como adaptador), la propia *Nazarín*, pero también *El gallo de oro* (1964), con argumento de Juan Rulfo y adaptación de Fuentes y García Márquez y, fundamentalmente, *Amor amor amor* y *Los bienamados*, cintas que incluyen cuentos de *Cantar de ciegos*; Carlos Saura dirigió a Buñuel en *Llanto por un bandido* (1965). Como se ve, las complicidades no podían ser más evidentes.



nas un botón de muestra de otra de las actividades ejercida con verdadera pasión por Fuentes y casi olvidada, por desconocida. Me refiero a su crítica cinematográfica para revistas.

## 6. Secuencia quinta

De entre las aportaciones del *Fósforo* original, que demostraban el grado de maduración de esta nueva ensayística, destacaría yo sobre todo una postura crítica, seria e informada, en cuanto a los aspectos técnicos, sociales y económicos que rodeaban al cine. Por primera vez un comentarista consideraba al espectáculo cinematográfico dentro de un contexto real y no sólo fantástico o lúdico, donde influía y era influido a su vez por otras manifestaciones culturales.

A los pocos meses de iniciada la columna Guzmán salió rumbo a Nueva York con la representación comercial de la revista *España* y Alfonso Reyes quedaría como único responsable del seudónimo, que conservó en el semanario por algún tiempo para luego trasladarlo a otras dos publicaciones de considerable peso: *El Imparcial* y la *Revista General* de la editorial Calleja. En la sola mención de los medios que difundieron las notas sobre cine de *Fósforo* se nota la intención y la calidad del ejercicio.

Alfonso Reyes consideraba que los comentarios sobre cine de *España* habían inaugurado un género en castellano. Según el regionomontano, salvo algunas excepciones, en la península como en otros sitios cuando alguna «personalidad literaria» tomaba la pluma para hablar de este medio era casi siempre con la intención de condenarlo como perturbador de las buenas conciencias. Además del semanario, en España existían otras dos publicaciones que dedicaban su atención al medio: *El Cinematógrafo Ilustrado*, editado en Madrid, y *Arte Cinematográfico*, de Barcelona. Pero Reyes consideraba que lo escrito por Federico de Onís y luego por *Fósforo* sólo podía equipararse a lo que publicaba Phillippe H. Welche en el *Minneapolis Morning Tribune*.

## 7. Secuencia sexta

Como tengo la sensación de que llegué a la literatura como Minerva salió de la cabeza de Júpiter, totalmente armado con los genes, la disposición, la disciplina, las lecturas, el gusto, la obsesión de lo literario, puedo admitir que al cine llegué huérfano, desarmado, con silabario y andaderas. Para mí el mundo radica en la palabra, no en la imagen cinematográfica, y, en cuanto la palabra es sensorial, más en el olfato y el oído y el tacto que en la vista<sup>6</sup>.

Esto escribió Carlos Fuentes en una nota sobre la relación entre el cine y el escritor aparecida en México en 1965. A finales del año anterior, la convocatoria al Primer Concurso de Cine Experimental, promovida por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, había representado, sin que en ese momento se aquilatará por completo, el inicio del cine contemporáneo mexicano al dar cabida en la producción industrial a cintas dirigidas, escritas,

<sup>6</sup> *Diálogos*, vol. 1, 1 (7), nov.-dic., 1965, pág. 28.

adaptadas o actuadas por jóvenes intelectuales y artistas que, en cierta forma, significaban para la cinematografía nacional del momento lo que pintores como Fernando Leal, Julio Castellanos, María Izquierdo o Abraham Ángel fueron ante la llamada Escuela Mexicana de Pintura. Tan frescos y libres eran éstos como acartonadas y dogmáticas habían terminado siendo aquéllas.

Algunos de los protagonistas de este cine que nacía pellizcando aún, para bien y para mal, la sombra del realizado en la *época de oro* de la cinematografía mexicana, fueron Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Juan Ibáñez, Juan José Gurrola, Alberto Gironella, Felipe Cazals, Juan García Ponce, Arturo Ripstein, José Emilio Pacheco, José Miguel (Jomi) García Ascot y Carlos Fuentes.

Este cine fresco, que investigaba en lenguajes inexplorados aún en México, estuvo precedido por una nueva crítica cinematográfica mexicana cuyos orígenes, en cuanto a intención y seriedad, se remontaban, y aquí se unen los caminos, al trabajo de Federico de Onís, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán. También heredaba rasgos de la crítica ejercida, primero, por algunos integrantes del grupo Contemporáneos, como Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet, y más adelante, entre finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, por los transterrados españoles Álvaro Custodio y Francisco Pina. Magnífico, como podemos ver, fue terreno de cultivo que propició el surgimiento de la nueva crítica mexicana.

### 8. Secuencia séptima

Para Alfonso Reyes el crítico cinematográfico, como el de cualquier otro arte o disciplina, debía conocer tanto la historia del medio como su infraestructura técnica e industrial; las fuentes argumentales de que se nutría y, desde luego, las influencias artísticas, sociales y económicas que rodeaban al fenómeno. Igual que el especialista en literatura, en política o en divulgación científica, el comentarista de cine tenía que estar al día sobre los estrenos y el surgimiento de estrellas filmicas. Pero también, y antes que nada, sobre el desenvolvimiento de las humanidades. Al igual que un médico, este periodista especializado debía informarse a diario sobre los avances de la tecnología y la ciencia. En pocas palabras, estaba obligado a saber mucho más que sólo un poco de todo. Adoptando aquel principio del Ateneo de la Juventud, Alfonso Reyes procuró además acudir a materiales de primera mano al elaborar sus notas. Gracias a todo lo anterior, y a la incesante confrontación de los hechos cinematográficos con la inteligencia y la cultura propias, el autor de *Visión de Anáhuac* llegó a reconocer en su momento, y a anticipar hacia el futuro, muchas de las aportaciones técnicas y culturales del cine. Y lo hizo a través de las páginas volantes de la prensa antes de que teóricos de la importancia de Jean Epstein lo pusieran en libro.

### 9. Secuencia octava

El movimiento innovador promovido por la revista mexicana *Nuevo cine*, donde se iniciaron críticos de la relevancia de Salvador Elizondo, José de la Colina o Emilio García Riera, tuvo su antecedente en las notas que Carlos Fuentes comenzó a publicar, desde el inicio de la década

de los cincuenta, o sea diez años antes, en las revistas *Hoy* y *Universidad de México*. Se podría decir que Fuentes comenzó su vida de comentarista cinematográfico al mismo tiempo que iniciaba su labor como escritor de ficción. Aunque esto, de hecho, es inexacto, ya que las notas de cine antecedieron a los libros.

Fuentes tendió el lazo de unión profesional entre las mejores plumas mexicanas dedicadas a este arte que ha demostrado ser mucho más que sólo un medio de entretenimiento al firmar parte de sus crónicas con el seudónimo de *Fósforo II*. El primer *Fósforo* se había encendido, recordemos, hacía casi cuarenta años.

Si bien el cine es una manifestación clave para entender muchas de las páginas escritas por Fuentes, en sus notas se percibirá además, por un lado, el gusto del espectador que supera al mero aficionado. Y por otro al crítico insatisfecho con lo que se veía —o por lo que no se veía— en su país y con lo que el espacio de la crítica ofrecía, de manera formal, al interesado en el cine contemporáneo. Su escritura sobre este medio siguió un camino paralelo al de su trabajo de ficción. Dentro de las notas de su sección había una proximidad a cintas valiosas (*Las vacaciones de monsieur Hulot*, *Milagro en Milán*, etc.), pero en ellas el autor trataba además asuntos fundamentales del cine, como los problemas que acarrea la adaptación literaria a la pantalla, el valor de las imágenes visuales puras o la riqueza que el cine puede aportar al erotismo y al género policiaco.

Por otro lado Fuentes fomentaría ya, dos lustros antes del mencionado Concurso de Cine Experimental —y de otro certamen que mencionaré más adelante—, una dura crítica al cine comercial hecho en México. En este sentido, y bajo el epígrafe de «Para el espectador masoquista», el autor finalizaba una de sus notas *recomendando* algunas cintas de títulos funestos y actuaciones seguramente deplorables con este ácido comentario:

Los diálogos... son deliciosos, particularmente los de dos mariachis que, más o menos, dicen cosas como ésta: 'Voy, voy, manito, pos a poco no te has dado cuenta del arquetipo moral que se postula en este cuate'.<sup>7</sup>

En las notas se hace patente asimismo la insatisfacción del autor que busca renovar las formas de la escritura dentro del campo de la crítica. Apenas a un año de ejercer el comentario cinematográfico, Fuentes hacía ya en la revista *Universidad de México* experimentos en los que combinaba la literatura y la crítica, la creación y la reflexión. También es el tiempo en que usaría con más frecuencia el seudónimo de *Fósforo II*.

## 10. Secuencia novena

Para Reyes discernir entre su escritura y la de Guzmán a la hora de separar las crónicas de *Fósforo* resultó un asunto en verdad complejo. A tal grado se habían fusionado los estilos de dos

<sup>7</sup> *Universidad de México*, vol. XI, 1, sept., 1956, pág. 27.

de los mejores prosistas del Ateneo de la Juventud y de la literatura hispanoamericana. Guzmán recogería sus ocho colaboraciones sobre cine en el libro *A orillas del Hudson* (1920). En ellas, auténticas joyas de brevedad al estilo de los ensayos de Julio Torri<sup>8</sup>, el *Generalito* —como se le llegó a conocer durante su segundo exilio en las redacciones madrileñas— proyectó una muestra de sus intereses e inquietudes frente al medio. El cosmopolitismo del cine, la importancia del actor, la relación entre este arte y la literatura o la danza, el cinecolor y el surgimiento del primer gran mito, Chaplin<sup>9</sup>, fueron algunos de los temas comentados por Guzmán antes de su partida a Nueva York. Alfonso Reyes, por su lado, recogería su parcela de artículos en la tercera entrega de la compilación periodística *Simpatías y diferencias* (1922).

Entre la reseña de novedades como *El robo del millón de dólares*, *Las luces de Londres*, *El cofre negro*, *El prisionero de Zenda* y tantos otros filmes de ambiciones y carácter diverso que pasaron por las pantallas españolas, Alfonso Reyes fue procurando descifrar los móviles y valores de este arte nuevo. En los artículos del regiomontano, junto a los de una u otra estrella del momento o de productoras como la Keystone o la Nordisk, el lector de la prensa vería desfilar cotidianamente los nombres de Baudelaire, Azorín, Edgar Allan Poe, H. G. Wells, Amado Nervo, Gabriel D'Annunzio, Mark Twain, Marinetti, Bernard Shaw, Darwin, Stevenson, Ruskin, Apolo o Atenea. Este simple listado da apenas una idea de la *superficial hondura* de los comentarios, en donde Reyes igual trató asuntos como los de la actuación, el sustento literario de las cintas, la cinefotografía, el tratamiento del misterio, como otros mucho más complejos, entre los que se encontrarían la estética y la ética del medio.

## 11. Secuencia décima

- \* El cine: «Hércules sin empleo».
- \* Hollywood y el puritanismo: todas las cosas son obra de Dios, o del diablo.
- \* Si Henry James hubiera otorgado al cine sus definiciones: «La mera encarnación monstruosa de inaudito resonante ruido».
- \* *Sol de Medianoche*. Es la noche de San Juan. Las señoritas suecas nadan desnudas, cabezas llenas de jacinto, en la laguna. Las familias protestantes espían detrás de las cortinas, escoba en mano.

Estos extractos y sentencias breves dirigidos hacia el cine, y desde cine reflejados, son apenas una pequeñísima muestra de esa inclinación propia de *Fósforo II* por romper con los convencio-

<sup>8</sup> No por nada Guzmán llamó a una de las secciones de *A orillas del Hudson* «Poemas y ensayos», revés del título de Torri.

<sup>9</sup> Personaje que apasionaría luego a varios de los críticos y poetas del grupo Contemporáneos. Sobre todo en su época de cortos de dos rollos.

nalismo del medio escrito. Pero también, a través de alguno de estos fragmentos con brillos surrealistas, Fuentes, al igual que su amigo Buñuel, pondría en tela de juicio al cine mismo:

El cine casi nunca es arte porque no admite la recreación. No tolera otro contorno, otra configuración, otras sensaciones que los enfáticamente dictados en sus diez o doce rollos, proyección de 120 minutos. No deja márgenes de conciencia al espectador porque éste —hombre o comunidad— no le interesa: el cine es para *el público*.

Uno de los momentos de mayor originalidad de la crítica cinematográfica escrita por Carlos Fuentes en la década de los cincuenta es una hermosa parodia shakespeareana, con claras resonancias culturales del momento, titulada «Un tema en busca de nueve directores»<sup>10</sup>. A continuación sintetizo algunas de estas variantes chuscas de *Romeo y Julieta*. Escribía Fuentes:

I

Capuleto, tocado con un viejo bombín, camina a orillas del Tiber recogiendo colillas de cigarrillo. Giuliettina, descalza, lo sigue tarareando aires napolitanos. De su raído gabán, el viejo extrae una rebanada de pizza seca. Ambos se sientan a comerla con avidez. Frente a sus ojos, desfila una manifestación de profesores cesantes.

(Vittorio de Sica: *Sotto la Luna dei Ladri*).

II

Romeo Montes, ha huído del pueblo, lentamente, a caballo, envuelto en un paisaje de nubes esponjadas. Cabalga durante media hora, mientras lejanas voces y guitarras cantan la historia de sus infortunios. El cacique Capulín ha matado al padre de Romeo y lo ha despojado de ciertas magníficas tierras de riego. Y Romeo ama tiernamente a Julieta, la hija del cacique, la arisca muchacha que doma potros.

(Emilio Fernández: *Flor de sangre*).

III

Julieta se observa en un espejo, se acerca a él y aplasta la nariz sobre el vidrio. Afuera, los cocineros degüellan hienas para el desayuno. Los animales chillan y las manos de Julieta se llenan de sangre. Romeo, solo en una gran casa vacía de Coyoacán, grita y espera en vano el eco de su voz. El padre de Julieta asiste a la misa en Catedral. Desde el púlpito, el padre de Romeo lee la *Epístola a los Corintios* mientras su doble, con la mirada libidinosa, recoge los diezmos.

(Luis Buñuel: *Los elefantes son contagiosos*).

## 12. Secuencia onceava

Ahora bien. La mayor hondura y radicalidad en esta forma de observar al cine estaría, más que en el cuerpo completo de los ensayitos, en muchas de las frases certeras y poco llamati-

<sup>10</sup> Universidad de México, Vol. X, 12, agosto de 1956, págs.23-24.

vas que Reyes y Guzmán fueron dejando por aquí y por allá y como quien no quiere la cosa, aunque de manera en absoluto descuidada. Algunas de éstas llegaron a constituir sabias sentencias impregnadas de ingenio y humor. Leo a continuación unos cuantos chispazos de muestra:

De Guzmán:

«La ausencia de la palabra comunica al cinematógrafo una capacidad indefinida de cosmopolitismo»; «los actores formados en las necesidades del cinematógrafo»; «en el cinematógrafo [...]: la estética inherente a la acción»; «el cine [...] supera con mucho, por ejemplo, los mayores atrevimientos de la música moderna en el uso de lo disonante y lo arrítmico»; «el cine ha inventado una mecánica nueva, una nueva estética del ademán, del gesto, un rostro nuevo, una nueva ética». Ideas, todas estas, de Martín Luis Guzmán.

Y de Alfonso Reyes:

«Porque hace falta una revolución»; «la excelencia de las cosas pide que todas sus partes sean excelentes»; «aquí también hay que buscar la 'palabra única', la 'fisonomía insustituible'»; «el verdadero actor de cine debe suicidarse al acabar su mejor creación»; «pues, entonces, ¿qué será ver desvanecerse una máscara? ¿Qué será ver al cine destruyendo al cine? Tocamos aquí un conflicto casi irresoluble.»

Y así podríamos seguir entresacando ideas inteligentes que, recordemos, en el caso de *Fósforo*, pertenecen a 1915-1916, y en el de *Fósforo II* a 1950-mil novecientos sesenta y tantos. O sea, apenas al tránsito de la infancia a la adolescencia del cinematógrafo y a la ruptura con una visión ya para entonces, la mitad del siglo XX, vieja tanto del cine como de la propia cultura nacional.

### 13. Plano-secuencia final

Hemos visto algunos de los destellos que, en el campo de la escritura sobre el cine, dejaron en la prensa y en los libros estos autores mexicanos conocidos sobre todo a partir de su creación literaria. Pero en el otro cauce de la proyección cinematográfica, el de la escritura concebida o adaptada para este medio, también encontraremos una aportación significativa de los tres fósforos. Martín Luis Guzmán, tras su vuelta definitiva a México en 1938, escribió el argumento de una película, *Islas Mariás*, tema que después retomaría el Indio Fernández para filmar una versión original del también escritor Mauricio Magdaleno. La vinculación más significativa de Guzmán con el cine se daría en realidad a partir de la adaptación hecha por Julio Bracho de su novela *La sombra del caudillo* (1959), película polémica cuya exhibición comercial fue prohibida en México durante varias décadas. En cuanto al caso de Alfonso Reyes, José Buil adaptaría, muchos años después de su publicación y ya muerto el autor, el cuento «La venganza creadora». El resultado fue la comedia de adolescentes *Anoche soñé contigo* (1992), película de Marisa Sistach con marcados cambios argumentales en relación con la propuesta de Reyes.

El caso de *Fósforo II* será desde luego el más interesante de todos en este apartado. Pues el autor de *Aura*, además de ver filmada esta noveleta en Italia, como ya se indicó, participaría en la adaptación de obras propias y ajenas como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo o los cuentos personales «Un alma pura», «Muñeca Reina», «Las dos helenas» y «Vieja moralidad». Asimismo Fuentes realizó, junto con el director Juan Ibáñez, el argumento original de *Los caifantes*, película con toques vanguardistas que había ganado el primer concurso nacional de argumentos y guiones cinematográficos, complemento de aquel otro certamen ya mencionado que abrió las puertas de la producción industrial a los jóvenes intelectuales y artistas de la generación de medio siglo.

El cine, como se ha visto, desde sus inicios pasó a formar parte de entramado más rico y variado de la literatura mexicana. Y con el paso del tiempo no ha cedido un ápice del terreno ganado.

### 13. Referencias bibliográficas

FUENTES, Carlos

- 1956 «Un tema en busca de nueve directores», México, *Universidad de México*, vol. X, núm. 12, agosto de 1956, págs. 23-24.
- «Para el espectador masoquista», México, *Universidad de México*, vol. XI, núm. 1, septiembre de 1956, págs. 26-27.
- 1965 *Diálogos*, vol. 1, núm. 1 (7), noviembre-diciembre de 1965.
- 1988 *Myself with Others. Selected essays*. New York, The Noonday Press.
- 1998 *Casa con dos puertas*. México, Joaquín Mortiz.

GUZMÁN, Martín Luis

- 1984 *Obras completas*, I. México, FCE. Letras Mexicanas.

GUZMÁN, Martín Luis y Federico de ONÍS

- 1963 *Frente a la pantalla*. México, UNAM. Cuadernos de Cine, 6.

REYES, Alfonso

- 1956 *Obras completas*, IV. México, FCE. Letras Mexicanas.

