



# CI NE /

Nuevas aproximaciones  
a viejas polémicas

# II



## Capítulo 8



# II RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ  
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 N Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo, editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).  
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas -- Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas  
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica del Perú.

**BNP: 2019-106**

*Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura*

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## JUAN BUSTILLO ORO Y CARLOS NORIEGA HOPE: ¡QUÉ TAN LEJOS QUEDA HOLLYWOOD!

Betina Keizman

Universidad Alberto Hurtado, Chile<sup>1</sup>

**Resumen:** este artículo indaga las producciones literarias de Carlos Noriega Hope y de Juan Bustillo Oro en torno al cine. Los cuentos, particularmente atentos a los entretelones y a la órbita degradada y ansiosa de los fantasmas que pululan por los estudios, conviven con otros que funcionan como una contracara de su visita a Los Ángeles en tanto que ventilan la tensión entre el México tradicional y las *praxis* modernizadoras. Los dos autores exploran las posibilidades creativas de la literatura en relación con el cine en una irradiación dual: conscientes de las dificultades de la implantación del cine en el México de la época, ensayan dislocar en la literatura elementos del desarrollo cinematográfico. Sus narrativas habilitan una aguda evaluación de las condiciones específicas de producción y de exhibición del cine y de la literatura, reconocen los alcances del cine como gestor de nuevas expresividades —y posibilitador de vínculos sociales y sexuales sin precedentes— e indagan, eventualmente, sobre prácticas artísticas y sus fundamentos tecnológicos.

**Palabras clave:** literatura, desarrollos cinematográficos, narraciones sobre cine, Carlos Noriega Hope, Juan Bustillo Oro

### NORIEGA HOPE Y LA MODERNIZACIÓN DE LA NACIÓN

En 1919, Carlos Noriega Hope realiza un viaje iniciático a Estados Unidos donde escribe las crónicas sobre Hollywood que publica en la columna «La Capital del cine» de *El Universal*. Posteriormente las reunirá con el subtítulo «Apuntes de viaje de un repórter curioso», las que, junto a otros textos, formarán parte del volumen *El mundo de las sombras* (1921). Estos artículos le abren las puertas del periodismo;

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de Investigación Regular Fondecyt N 1130563 «Relaciones cine-literatura en la producción de escritores de Argentina, México y Chile entre 1915 y 1940».

pero, más importante aún, lo convierten en portavoz de una modernidad que en ese momento, y en México, parece más que nunca engalanada con barras y estrellas<sup>2</sup>. De regreso al Distrito Federal, Noriega Hope sigue escribiendo crónicas y críticas de cine con el seudónimo de Silvestre Bonnard y luego encara, de 1920 a 1934, el gran proyecto de su corta vida (muere a los 38 años): la dirección de *El Universal Ilustrado*.

Hay consenso sobre los alcances de esta publicación y su afán de promocionar una cultura mexicana renovada y cosmopolita. Allí colaboraron los más importantes escritores, dibujantes y hombres de cultura de la época. *El Universal Ilustrado* fue un verdadero objeto cultural, impulsor de nuevos paradigmas socioculturales; un instrumento privilegiado de producción, consumo, intercambio e intervención. En el número del 5 de abril de 1925, Noriega Hope escribía: «En estas páginas todos hemos hecho obra ecléctica, construyendo el único periódico literario del país, donde no existen prejuicios ni para el académico ni para el estridentista, ni para el viejo escritor laureado ni para el joven escritor desconocido» (citado por González de Mendoza, 1959, p. 42).

Su labor de gestión cultural también se extendió a la dirección de *La novela semanal*, donde entre 1922 y 1925 se publicaron, cada siete días, novelas o cuentos largos, entre otros, la reedición de *Los de abajo* (1924), de Mariano Azuela; *La señorita etcétera* (1922), de Arqueles Vela; *La llama fría* (1925), de Gilberto Owen; y *La hacienda* (1925), de Xavier Icaza. Además, Noriega Hope fue argumentista de *Viaje redondo* (1919), dirigió algunas escenas de *El zarco* (1920) y *La gran noticia* (1922), en la que él mismo actuaba junto a Cube Bonifant y Marco Aurelio Galindo. También se hizo cargo del guion de *Santa*, de Federico Gamboa, (1931) para su versión cinematográfica.

En *El mundo de las sombras*, Noriega Hope registra su visita a los estudios de Los Ángeles y su encuentro con las estrellas de cine; pero es en *El honor del ridículo*, el libro de cuentos que publica en 1924, donde verdaderamente se juegan las derivaciones de aquella colisión inicial. La narración ficcional de los entretelones y bastidores de los nacientes estudios anticipa aquellos cuentos que ventilan la tensión entre el México tradicional y las *praxis* modernizadoras. Los extras, los actores incipientes y las *flappers* son protagonistas privilegiados de los cuentos de cine que, en clave de desengaño y de imposibilidad amorosa, encarnan personajes hostigados por la ambición del éxito, por el fracaso y por la equívoca promesa de las apariencias.

«Para qué» es uno de los cuentos de cine de Noriega Hope que no se incluyeron en *El honor del ridículo* pero sí en *Las experiencias de Miss Patsy y otros cuentos*.

<sup>2</sup> Ángel Miquel cita a Ramón López Velarde y se refiere a *Pero Galán* (1926), de Genaro Estrada, para señalar «la frecuente sensación de que la cultura mexicana estaba siendo invadida por la estadounidense» (2005b, p. 86).

Allí aparece Henri Le Goffic, el personaje que «morirá» en «Che Ferrati, inventor», sin duda el cuento de cine más elaborado e importante de Noriega Hope. «Para qué» propone el escenario lindante de una partida de póker entre cuatro figuras del cine cuya conversación gira sobre el desahuciado vínculo amoroso de uno de los hombres con una «extra». El juego de póker se desarrolla en un entorno que duplica el de los «estudios», una saturación de cortinas orientales, un gran palacio hollywoodense en fiesta y una habitación aislada donde los personajes juegan a las cartas.

La descripción de los estudios como un «cambalache» de escenografías y vestuarios variados, una encrucijada de épocas y geografías que ya aparecía en los cuentos y en las crónicas de *El mundo de las sombras*, se reitera en la ficción expresando la sensibilidad del escritor y cronista insistentemente perturbada por esta visión aberrante pero dueña de una dinámica poderosa. Es que Noriega Hope encuentra en esta superposición un sello distintivo de la producción cinematográfica norteamericana cuya materia prima está ligada a este imaginario de telas y marquería, de artificiales detritus de culturas exóticas (la mexicana incluida, por supuesto), en el desorden de una producción que dice más de su estética y de su política que el producto acabado que es la película. Los encuentros entre los individuos que orbitan los estudios se producen en espacios acosados, vestuarios excedidos en donde los extras conversan, o salas multitudinarias de comida rápida y de auto-servicio en donde los personajes intercambian algunas palabras: el espacio de los vínculos, acechado por la profusión de los objetos y el trajín, es mínimo y frágil; un ámbito imposible que frustra las relaciones. La artificialidad del escenario y de los personajes expone la vacuidad como condición del espectáculo cinematográfico, una condición que se amplía y extrapola a la pérdida de sí que el mundo de las estrellas exige. Si el personaje de «Para qué» no puede concretar su historia de amor con la «extra» es porque él mismo sabe que esa historia apasionada y visceral no tiene lugar en el mundo de las apariencias que es el de Hollywood. Las relaciones de Carlos Noriega Hope con el mundo del cine y con las posibilidades de la modernización, cabe subrayarlo, son más complejas que lo que permite suponer su pujante rol de promotor cultural de modernidad en México.

En «Che Ferrati, inventor» se reitera el problema de la imposibilidad de una relación amorosa verdadera, pero esta vez con un tratamiento en clave latinoamericana; es decir, desde una perspectiva en que lo político es la condición para pensar la tecnología, la industria del cine y la identificación del espectador<sup>3</sup>. Federico Granados,

---

<sup>3</sup> Este cuento se incluye en la primera edición de *El honor del ridículo*, pero Francisco Monterde señala que también fue publicada en el número 25 de la «Novela semanal» en 1923. En el número 471 de *El universal ilustrado* (1926) vuelve a publicarse una escena de la versión teatral que ese mismo año se llevó a las tablas, con el título abreviado de «Che Ferrati».

como muchos otros, ha llegado de México para triunfar en la pantalla pero se ve relegado al oficio de figurante. Su vínculo con la modernidad norteamericana se sublima en su relación con la *flapper* Hazel van Buren, un romance que se despliega bajo el espejismo de modelos cinematográficos: ella es la muchacha norteamericana «de moral acomodaticia y rabiosa independencia»; él, el amante latino que presta «el hechizo de las cosas exóticas». El tercer personaje es Ferrati, un arribista argentino que, como otros, llega a Los Ángeles en busca de consagración. Su éxito inicial se debe a la construcción de un set en miniatura que suplanta las escenografías de gran escala. Así, se convierte en un director artístico que «valía ya cien mil dólares para la Superb Pictures» (Noriega Hope, 1924a, p. 138). Luego inventa una masilla prodigiosa —la Ferratine— que reproduce a la perfección cualquier rostro como una máscara sensible y elástica que permite la expresividad (no hay artilugios porque también el actor es una máscara artificial, mitad humana y mitad plástica). La oportunidad de Ferrati aparece cuando muere Henri Le Goffic, estrella francesa de cine, y deja a los estudios al borde de una crisis. En ese momento el argentino se propone reemplazarlo con Federico Granados, cuyo parecido físico con el muerto se perfecciona gracias a la masilla. Ferrati es una perfecta emanación del mundo de la imaginación tecnológica que Beatriz Sarlo identifica en *La imaginación técnica* (1997) como propia de las modernidades periféricas. Logra destacarse en la industria cinematográfica por la invención de esta tecnología accesible, manual, de bajo costo (los altos costos de las industrias cinematográficas, las inversiones enormes en producción, distribución, exhibición y publicidad explican que, solamente a partir de los años treinta y con el reinado del cine sonoro, algunas industrias latinoamericanas consigan destacar en el panorama de la producción mundial)<sup>4</sup>. En este contexto, los inventos de Ferrati —la escenografía en miniatura y la máscara— son reproducciones engañosas y a pequeña escala de un simulacro.

En realidad, Noriega Hope está narrando el «destino latinoamericano», no solo en cuanto a las limitaciones del acceso a la tecnología y a la industria, sino en relación con ese otro factor que supone el valor geopolítico de un hombre. Ferrati supone (erróneamente) que su «Ferratine» acabará con las grandes estrellas porque cualquiera podrá ser la máscara. Pero, en definitiva, se deja engañar por el calibre de su invento al suponer que su tecnología periférica, apropiada por la industria del cine, carece de un valor agregado inicial. Se equivoca, pues la máscara no hace a la estrella y Federico Granados confirmará amargamente su error porque de nada le sirve su

<sup>4</sup> Uno de los hitos de este desarrollo del cine en Latinoamérica lo marca *María Candelaria (Xochimilco)*, dirigida y escrita por Emilio «Indio» Fernández, que fue ganadora de la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1943. Paranaguá (2003), refiriéndose a la llegada del cine a Latinoamérica, identifica «la fase de penetración del mercado norteamericano» entre 1920 y 1929.

talento o su personalidad: aunque triunfe, solo lo hace con la máscara de Henri Le Goffic. Federico Granados es un diablo «de cinco dólares a la semana», y suplantar a Le Goffic no le permite acceder a un valor diferente a aquel que la industria del cine ha estipulado para él: «una vida miserable de comparsa viviendo un día de *cowboy* y otro de ciudadano romano, para conseguir un billete de cinco dólares, sin esperanzas de sobresalir entre la espesa muchedumbre de impersonales y despreciados» (Noriega Hope, 1924a, p. 101).

Noriega Hope explicita la desigualdad del subalterno cuando estima que esa condición excede el plano de las capacidades morales, estéticas, técnicas e incluso de las circunstancias. Los directivos de los estudios saben que Federico Granados no es Le Goffic, aunque lo suplante, aunque tenga su cara, aunque sea más talentoso. En ningún caso merece el sueldo de la estrella francesa. Las oscuras raíces del mercado intrínsecas a la producción cinematográfica se presentan en toda su potencia, ciñen los cuerpos y tasan sus posibilidades. Las condiciones de los individuos resultan fraccionadas de un modo análogo a la partición de cuerpos que opera el cine en su técnica, tal como lo hace cualquier mercado de producción: los bigotes de Ferrati eran de «un valor precioso para ‘hacer atmósfera’ en cualquier película de bandoleros italianos y princesas turcas» (1924a, p. 110). Se trata del arte sometido a un proceso materialista en el cual los brazos del obrero de la producción capitalista equivalen a los ojos encantadores de la estrella, su bigote o su músculo; en definitiva, el fetiche cinematográfico atravesado por el fetiche de la mercancía y el valor del trabajo capitalista:

Convénzase usted: las ‘estrellas’ no son más que valores bursátiles. Desde que el cinematógrafo ha entrado por el sendero industrial todo se ha vuelto un juego de Bolsa. Los ‘studios’ no son, en síntesis, más que enormes bancos donde se cotizan el talento, la belleza y la vocación; los que vivimos en este ambiente no somos sino acciones que hemos de fluctuar al arbitrio de los poderosos (Noriega Hope, 1921, pp. 173-174).

En su lectura de «Che Ferrati, inventor», Miriam Gárate señala que Federico Granados intenta recuperar su identidad pero conservando el éxito de la estrella: «En el centro de estos relatos, pues, está el propósito de deshacer la semejanza en un cierto registro, perseverando (inútilmente) en mantenerla en otro» (2013, p. 200). Este intento es el gran problema que Noriega Hope detecta en relación con una posible producción nacional y con los imaginarios sobre México y Latinoamérica que el cine norteamericano esculpe. El problema está en la tensión entre éxito e identidad: las exigencias del mercado y las políticas del gusto desarticulan una identidad intrínseca, libre de apariencias, fiel a sí e independiente de un aparato de producción.

Los cuentos de cine de Noriega Hope enfatizan la explotación del exotismo en el mundo cinematográfico de un modo que excede la crítica a la errática cultura de la escena norteamericana o la consideración de los estudios como alcantarillas de otras tradiciones convertidas en piezas de ambientación. Exotismo, identidad y éxito constituyen un triángulo amenazante en el que no solamente Federico Granados va a desaparecer, sino que es difícil vislumbrar allí una salida para las naciones latinoamericanas.<sup>5</sup>

Paradójicamente, tampoco el cuento de Noriega Hope se libra de esos parámetros y cuando le toca revivir la infancia de Ferrati en la pampa echa mano de estereotipos similares a los de cualquier filme: una pampa en donde narraría «al calor del fogón y chupando mate, sus andanzas por el mundo» (1924a, p. 115). Este uso del estereotipo indica que Noriega Hope ha estimado la densidad simbólica e imaginaria de este recurso, como por otro lado también lo hace Borges en las críticas de cine (Keizman, 2011). La pregunta es cómo invertir y controlar el modelo de lo exótico que el cine norteamericano impone, pero no solamente en un plano político de acción respecto de los estudios hollywoodenses sino en lo relativo a la propia percepción penetrada por ese modelo.

Ángel Miquel señala con extrema claridad, que, contra lo que cabría esperar de su militancia modernizadora, Noriega Hope rechazó el cine mexicano que se volcaba a representar las clases altas de la sociedad, «personajes urbanos en elegantes trajes de etiqueta» (2005a, p. 93) y apostó, en cambio, por la filmación de obras protagonizadas por tipos populares. Estas eran las dos vías para oponerse a las películas norteamericanas que «estereotipaban al mexicano en el ofensivo *greaser* (es decir, el grasoso), un personaje violento, sucio, taimado, lujurioso, holgazán y vengativo, siempre ataviado con un sarape y un enorme sombrero» (2005a, p. 93)<sup>6</sup>. Miquel también expresa su asombro respecto a la malograda película que filmara Noriega Hope, *La gran noticia* (1923). Se sabe que el proyecto inicial contemplaba una indígena (la «india bonita») como personaje principal, pero finalmente fue una producción carente

<sup>5</sup> El exotismo y la utilización de estereotipos de lo latinoamericano en la cinematografía norteamericana provocaron en el plano político múltiples reivindicaciones de los gobiernos de la región. Por otra parte, esta presencia de lo mexicano en el cine hollywoodense fue muy inicial. Emilio García Riera, en *México visto por el cine extranjero 1894-1940* (1987), cita fuentes que señalan que en la zona los extras resultaban baratos porque abundaban los trabajadores mexicanos y orientales, en un territorio que se percibía imbricado de la cultura mexicana que, señala, se ve transformada en los primeros films argumentales bajo la forma de una California de tiempos hispanos.

<sup>6</sup> En relación con la insuficiente intervención del Estado mexicano para controlar las películas norteamericanas en que aparece el *greaser*, remito a un artículo de Noriega Hope «La censura de las películas cinematográficas. ¡Es necesario hacer algo!», firmado por Silvestre Bonnard y aparecido en *El universal* el 17 de febrero de 1920 (Almoína, 1980, pp. 132-133).



de unidad y de orientación que incluía rancheros y locaciones de provincia, pero también situaciones y personajes con «un claro parentesco con los que aparecían en las cintas extranjeras» (2005a, p. 96), lo que explica su mala recepción por el público y por la crítica. Tanto la disparidad de la película como la modificación del proyecto expresan, probablemente, la tensión entre exotismo, identidad y éxito vuelta incertidumbre; también las contradicciones de un Noriega Hope comprometido con la modernización cultural y social.

En «El viejo amigo» (también incluido en *El honor del ridículo*), el mundo de los comparsas reaparece, esta vez más alejado de los estudios, en un bar donde un intermediario en busca de extras contrata a una antigua estrella olvidada. En la filmación, Dick Collins, ex *cowboy* de la pantalla, reencuentra su caballo, destinado al matadero, y para salvar a su animal asesina al ayudante de filmación.

Como se puede ver, los cuentos de Noriega Hope no proponen al actor como espectro, uno de los tópicos por excelencia de los primeros cuentos de cine, sino como fantoche, incorporado definitivamente a la cultura del desechable y de lo provisorio. Esta cultura se expresa perversamente en un episodio que se menciona en «Che Ferrati, inventor» y en *El mundo de las sombras*: la candidata a actriz que camina de Seattle a Los Ángeles para llamar la atención y tener algún valor agregado a la hora de aparecer en la prensa o presentarse en los estudios.

Cuando los relatos de Noriega Hope se vuelven hacia México, resulta inquietante la antítesis que establece entre las naciones ancladas en la tradición y aquella que, embanderada de lo nuevo, se percibe como de «generación espontánea». «Las experiencias de Miss Patsy» es una crítica ácida a la doble moral con que la sociedad mexicana sanciona el libertinaje de Hollywood y la modernidad en su conjunto. Las «Dos palabras», que anticipan la narración, dan una pauta inequívoca de lectura, a la vez que suponen una irónica construcción de la figura de autor. En ellas, se narra la llegada de un joven pobre y melenudo a la redacción en busca de Arqueles Vela. El escritor estridentista no está, pero encuentra a Noriega Hope, presentado como escritor de cuentos gringos y que ignora lo que es la literatura, a quien el joven le pide una moneda. Hope se la da y, respondiendo a su descripción, se dispone a escribir ese cuento gringo, sin literatura pero sincero: «Las experiencias de Miss Patsy» (que luego transformará en la pieza teatral *Margarita de Arizona*). Se trata de un cuento-crítica de costumbres en el cual Miss Patsy es una joven *cowgirl*, hija de americano y mexicana, que viaja con su madre a México tras la muerte del padre en Arizona. En este relato, la chica encarna una cultura de fuerza natural, la potencia de la existencia, espontánea y sin cálculos. El problema es que su espontaneidad desorienta a un médico mediocre convertido en político y a un joven

general, quienes la confunden con una mujer fácil. Condenada por las apariencias, la responsabilidad se invierte y la joven y su madre son expulsadas del hotel donde se alojan: «¡Vienen a perturbar a nuestros jóvenes, con sus costumbres asquerosas, que sublevan a las mujeres honradas!» (Noriega Hope, 1986, p. 79). El cuento abre otro frente de batalla desde el cual Noriega Hope y su vanguardia cultural denuncian una sociedad hipócrita.

Por último, quiero referirme al cuento que abre *El honor del ridículo*, y que temática y estilísticamente incorpora otro estilo. Es un relato rural en que las frases en inglés de otros cuentos se suplantán por los modismos populares de Ña Jacinta, ciega por designios del «Señor Jesucristo». La mujer cae en manos del ambicioso médico Ricardo Arrangoiz quien se propone devolverle la vista. Ella quiere ver, pero también siente «el temor de mirar». Finalmente, la operación es exitosa, pero casi de inmediato cae sobre Jacinta la conciencia de la caducidad del milagro: ya está vieja y ese prodigio recién encontrado se perderá muy pronto. Recuerda entonces el relato de Pedro Urdimalas en que el célebre bribón quiere entrar al paraíso para ver un poco, se desliza cuando San Pedro entreabre la puerta y como castigo es convertido en piedra, pero con ojos. Fascinada por su nueva condición, doña Jacinta pide volverse piedra, ser eterna como Urdimalas, pero conservando los ojos. En efecto, en el final del relato aparece muerta, mirando el cielo con los ojos abiertos. Nótese que la condición de la vieja es la del espectador de cine, obnubilado por el mirar recién descubierto, pero perdidos el movimiento, su propia identidad y su humanidad.

La fábula que Noriega Hope propone enaltece la mirada; no obstante, advierte sus riesgos bajo la elección de esta espectadora eterna de tierra adentro, una Ña Jacinta que renuncia a su autonomía, incluso a su capacidad de vida y de producción. Su destino no es muy diferente del de los personajes de los cuentos de cine, la órbita degradada y ansiosa de los seres que pululan por los estudios (comparsas, dobles y *flappers*) que apenas consiguen desprenderse de su papel de espectadores, cercanos y equívocos, de las grandes figuras. La nueva disposición de territorios ya no solamente está inscrita en la nacionalidad y en la geografía, se reproduce en el naciente mundo del espectáculo globalizado, sus valores financieros y la disposición a una hegemonía simbólica e imaginaria que deja en sus linderos una muchedumbre que, Noriega Hope sospecha, podría ser Latinoamérica.

## JUAN BUSTILLO ORO EN LA PENUMBRA INQUIETA

*Si a veces la oscuridad de los cines palpita amorosamente y rasga el aire un dulce cuchicheo subrayado con besos, no seré yo el que proteste.*

*¿Por qué? Porque estoy convencido de que el amor es el amor. Es ese convencimiento el que impulsa a reclamar para él templos un poco más dignos que los que hoy se le dedican. Y conste que, al llamar templos a los cinematógrafos, no quiero, de ninguna manera, hacer insinuaciones maliciosas.*

«De lo que pasa en los cines». *Excelsior*, 25 de mayo de 1917  
(citado en Miquel, 1992, p. 123).

*El cine batió el record matrimonial, según puede verse en las cifras antes citadas. Y si apartamos a los hombres de las señoras, claro es que eliminaremos las probabilidades de matrimoniarse, sobre todo para las solteras y divorciadas.*

«Una ley muy curiosa». *Film. El nacional*, 19 de abril de 1917  
(citado en Miquel, 1992, p. 258).

Numerosos artículos testimonian la importancia que adquiere, en las primeras dos décadas del siglo, el espacio de exhibición cinematográfica como un ámbito de renovadas experiencias entre los sexos, esa penumbra inquieta a la que alude el título de los cuentos de cine que escribe Juan Bustillo Oro, antes de transformarse en uno de los directores más destacados del cine mexicano, cuando aún debe conformarse con los placeres de la platea.

En *La Penumbra inquieta (cuentos de cine)*, publicado en *La novela semanal de El universal Ilustrado* en 1925<sup>7</sup>, el espectador es el principal protagonista. Se trata de narraciones cortas en las que el hombre seducido por la pantalla se apropia estratégicamente del flujo de seducción que el cine irradia. En «El ladrón de Bagdad», un hombre que mira una película con Douglas Fairbanks desvía su atención de la cinta y encara otro tipo de asalto al acercarse a la mujer sentada junto a él, con la que «vive» un imaginario e intenso encuentro amoroso. También en «Un método original» el eje de la visión que une al espectador con la pantalla se desvía hacia los laterales en una estrategia de la sugestión, en un supuesto método de conquista de la mujer

---

<sup>7</sup> En *Vida Cinematográfica*, Bustillo Oro narra el apoyo que tuvo de Noriega Hope y las páginas de *El universal ilustrado* para la promoción de *Dos monjes*, la película que filma en 1934 y que con razón el director del periódico consideraba vanguardista y de difícil recepción por el público. La muerte de Noriega Hope hizo que la película quedara «sin el fuerte impulso publicitario del generoso amigo ausentado» (Bustillo Oro, 1984, p. 126).

sentada junto a él y que justamente reside en la inminencia de un movimiento que finalmente no se produce.

Los personajes de Bustillo Oro capitalizan la seducción que emana del cine al apropiarse de sus posibilidades. Diferentes del espectador, que vive empáticamente lo que la pantalla muestra, estos personajes se liberan de una posición de dependencia y se adueñan de la dimensión erótica que irradia la experiencia cinematográfica.

El trasfondo de estos relatos está en las modalidades de uso de la sala de cine, la irrupción de un espacio público que conserva su privacidad y, sobre todo, permite nuevas experiencias de encuentro. Con mayor alcance, la escritura de Bustillo Oro se perturba ante los nuevos modelos de mujer que los años veinte visibilizan, de mano de la modernización creciente. Sin embargo, en los relatos, los vínculos tienden a nivelarse, y sin que el hombre renuncie a su rol de seductor, la prerrogativa de una actitud activa es compartida por la mujer fría e inteligente y por su sugestivo conquistador.

Eso sucede en «Un peligro», donde, en dos relatos paralelos, hombre y mujer reivindicán la arbitrariedad de la seducción. El primero es la historia de una mujer que se lanza al adulterio porque su marido no acepta utilizar unos «choclos» más elegantes y a la moda. En el segundo, el narrador rememora las circunstancias en que abandona una posible conquista que le muestra sus pantorrillas en una sala de cine. Al compararlas con las que se ven en la pantalla, observa que sus pies son grandes y antiestéticos: después de «una acalorada discusión sobre el valor estético e inquietante de sus piernas» (Bustillo Oro, 2009c, p. 45) descubre la «estrecha e invisible relación de un pie bien calzado y el amor» (p. 45). La fragmentación y el encuadre de los pies y de los zapatos reproducen el recorte del cuerpo en el plano cinematográfico, una percepción correlativa a la decepción de los personajes y que demuestra, sin lugar a dudas, el ascendente de los modelos cinematográficos en los nuevos cánones de belleza. Hombre y mujer defienden esta nueva pauta y, aunque el registro humorístico no está ausente en el relato, en este punto se establece una equivalencia entre géneros que no es usual en la época (son muchos los escritores, como Roberto Arlt en el Río de la Plata, que tienden a considerar el bovarismo cinematográfico como una práctica predominantemente femenina)<sup>8</sup>.

En 1928, Bustillo Oro publica en *El universal ilustrado* cuatro cuentos de cine: «El ciudadano Robinson», «Lección para maridos», «El primer Don Juan» y «El farol», reeditados en la colección «Deuda saldada» de la UNAM (para las referencias de estas publicaciones remito al prólogo de Jael Tercero Andrade) y agregados

---

<sup>8</sup> Para una referencia a la mujer espectadora en este y en otros cuentos de cine, remito a mi artículo «Mujeres que no van al cine» (2018).

a los de *La penumbra inquieta*. En estos cuentos posteriores, Bustillo Oro abandona su tema inicial, la fascinación del espectador y sus prácticas, por un tratamiento más vinculado con las propias películas. En los cuatro cuentos incluye paratextos: «De los tres cuentos para Fritz Lang» (en «El farol»), «Para una película de Buster Keaton» (en «El ciudadano Robinson»), «El segundo cuento para Buster Keaton» (en «El primer Don Juan») y «Para una película de Adolphe Menjou» (en «Una lección para maridos»). Se trata de dedicatorias y claves de lectura —evidentemente lo son— pero sobre todo explicitan el método constructivo de los relatos bajo la forma de una expansión del cine en la literatura. Buster Keaton y Menjou prestan su «cara» a los personajes de los cuentos que también capturan el tono, la ambientación y el registro argumental de las películas (los cuentos de «El farol», que no consideramos en este trabajo, suponen una ambientación y un espíritu narrativo cercano al expresionismo de Fritz Lang). Cuento y película se articulan en una serie que Bustillo Oro piensa como continuidad, además de leerse como registros de un espectador crítico y sutil que exporta hacia la literatura los elementos más expresivos y particulares del director y de los actores «homenajeados», o tal vez plagiados, en sus líneas. La referencia al plagio, que analizaremos a continuación, se explicita en «El ciudadano Robinson».

Las modalidades con las que un espectador puede apropiarse de los motivos, recursos o emociones del cine son el elemento central que se dirige en estos cuentos. «El ciudadano Robinson» y «Una lección para maridos» proponen dos modelos de apropiación del mundo imaginario. En el primero, el remedo de Buster Keaton se encarna en un personaje débil y endeble que transige con el diablo y se deja llevar a un mundo imaginario en el que todos los hombres desaparecen, lo cual le permite vivir una intensa historia de amor con su heroína. Este Robinson en la ciudad, carente de las cualidades de ingenio y fortaleza de los Robinson, es un perfecto Buster Keaton que finalmente descubre que ha vivido una ilusión, porque esa otra vida que cree haber vivido era, como el cine, una fantasía en la que irresponsablemente se introdujo. «Finalmente debe purgar la pena que los superhombres le impusieron por plagiarlo» (Bustillo Oro, 2009a, p. 78). En el contexto del cuento, la referencia al plagiarlo alude a su condición de falso Robinson, pero la dimensión cinematográfica que introduce la personificación de Buster Keaton vincula este término con la práctica cinematográfica y la escritura. Robinson es un plagiarlo porque se trata de Buster Keaton llevado a la escritura (y en ese sentido su plagio es el de Bustillo Oro), pero también porque se deja engañar por el diablo y se introduce en un mundo ficcional cediendo su autonomía. El diablo del cine lo ha engañado en su doble encarnación de «chofer degenerado de un camión de pasajeros» (p. 78) y Satanás que «sopló sobre su cigarrillo una diminuta y elegante llamita azul, como la que despiden las lámparas

de alcohol, que se escapaba de su boca entreabierta» (p. 70), llevándolo a esa doble encarnación ficcional —el oscuro hombrecito Robinson y el último sobreviviente— de la que finalmente despierta. Buster Keaton despierta de su experiencia del cine dentro del cine, pero en la escritura. De modo análogo, la soledad de la sala del cine también deja al espectador en la isla detenida de la contemplación, incluso si le ofrece a cambio un dinamismo imaginario que puede encarnar como propio gracias a las delicias de la identificación. Para uno y otro, la felicidad del plagio es breve y anticipa un final que lo condena<sup>9</sup>.

Todo lo contrario ocurre en «Una lección para maridos», en donde el personaje principal, un posible Adolphe Menjou elegante y disciplinado, comparte con un amigo su secreto para un matrimonio perfecto. Él mismo es el amante de su mujer, quien cree mantener una relación con el hermano gemelo de su marido. «Adolphe Menjou» se ha inspirado en una cinematografía que reactualiza, con renovados bríos, el tema tradicional del doble, pero de ningún modo se deja engañar por el diablo de los espejismos; su apropiación de la posibilidad de vivir otras vidas que el cine ha colocado como vía de escape en el imaginario de la época es radical, pero sobre todo autoconsciente. Es él quien crea a su doble y lo pone a su servicio.

La estrategia del espectador de los primeros cuentos de Bustillo Oro (los de *La penumbra inquieta*), centrados en la experiencia de la sala de cine, reaparece en estos cuentos que escribe tres años después. En este caso la estrategia masculina ha abandonado el espacio de la sala de cine y extrapola las enseñanzas del juego de seducción que propone el hecho cinematográfico. Los hombres que desfilan en los cuentos de 1928 suponen modelos alternativos de masculinidad que, como en el caso de «Una lección para maridos», negocian con estrategias de la ficción los valores tradicionales, la fidelidad o la realización sexual. En «El primer Don Juan», el alcance de la estrategia es aún más explícito. En este segundo cuento «protagonizado» por Buster Keaton, un ejemplar débil en el mundo de los hombres de las cavernas «de cráneos chatos» y de «oscura inteligencia» consigue seducir mujeres y procrearse fingiendo desinterés: «Decidió ser revolucionario y lo fue» (Bustillo Oro, 2009b, p. 96). En la alegoría que propone Bustillo Oro, la debilidad de la seducción y de la inteligencia se infiltra en la masculinidad modificándola para siempre: «La debilidad había ya entrado en muchas mujeres y habían nacido ya en el grupo muchos seres de notable inferioridad física; se mostraban al mundo los primeros brotes, embellecidos,

<sup>9</sup> Hay que agregar que el argumento y la experiencia que retoma este cuento de Bustillo Oro tiene muchas coincidencias con *Paris qui dort*, la película de 1925 de René Clair, que imagina un París adormecido por un rayo extraordinario, en el que deambulan los escasos individuos que se han librado de su efecto. También en *Sherlock Jr* (1924), Buster Keaton está sometido a desventuras similares.

de la decadencia muscular del hombre» (p. 99). En suma, se han modificado irreversiblemente los imaginarios a partir de la inyección de ficción y experiencia que el cine inculca en los individuos y, a través de ellos, en la trama social. Sea en la pantalla, en la sala de cine o en las nuevas relaciones que imagina, los cuentos de Bustillo Oro riman distintas modalidades de la seducción y el escamoteo explorando los modos en que la sugestión se infiltra en una sociedad.

## CODA

Los cuentos de Carlos Noriega Hope y de Juan Bustillo Oro exploran las posibilidades creativas de la literatura en relación con el cine en una irradiación doblemente periférica, la cual hace eco de las dificultades del desarrollo del cine en el México de la época. Simultáneamente, ensaya dislocar en la literatura elementos del desarrollo cinematográfico (desde sus condiciones de producción y de exhibición a sus alcances como gestor de nuevas expresividades y de vínculos sociales y sexuales). Los alcances iniciales de estas dos prácticas se pueden interpretar desde la falta y el deseo. «Quisiéramos hacer cine pero no podemos» es la proposición inaugural que la escritura complejiza ampliamente.

En Noriega Hope, la fascinación es puesta en jaque por condiciones existenciales y políticas, porque la órbita degradada y ansiosa de los fantasmas que pululan por los estudios (comparsas, dobles y *flappers*) anticipan y sellan una nueva disposición de territorios en que la inscripción nacional se somete, en el mundo del espectáculo, a una hegemonía simbólica e imaginaria de la que México, y Latinoamérica, difícilmente podrían librarse. El arte nacional, la modernización y la lacra del exotismo surgen en la escritura de Noriega Hope como problemas leídos y reproducidos en el tejido de la industria cinematográfica.

Para Bustillo Oro, la exploración es más optimista, se revierte hacia el interior del tejido social y en una producción intermedial que nutre cine y literatura. Si Noriega Hope se pregunta por límites y restricciones, Bustillo Oro apuesta con extrema libertad por continuidades y vínculos, disuelve el plagio en la apropiación de recursos y emociones y en los alcances de nuevas experiencias que irradian sobre los objetos estéticos así como intervienen en prácticas de vida. Lo que Bustillo Oro experimenta son las redes comunicantes, la apropiación de la posibilidad de vivir otras vidas —que el cine ha colocado como vía de escape en el imaginario de la época— y el modo en que los caudales de la seducción, infiltrados en una sociedad, la modifican sin tregua.

## BIBLIOGRAFÍA

- Almoína, Helena (1980). *Notas para la historia del cine en México (1896-1925)*. Tomo II. Ciudad de México: Filmoteca UNAM.
- Bustillo Oro, Juan (1984). *Vida cinematográfica*. Ciudad de México: Cineteca nacional.
- Bustillo Oro, Juan (2009a). El ciudadano Robinson. En María de Lourdes Franco Bagnouls y Jael Tercero Andrade (eds.), *La penumbra inquieta y otros relatos*. (pp. 65-78). Colección Deuda Saldada. Ciudad de México: Ediciones UNAM.
- Bustillo Oro, Juan (2009b). El primer Don Juan. En María de Lourdes Franco Bagnouls y Jael Tercero Andrade (eds.), *La penumbra inquieta y otros relatos* (pp. 91-100). Colección Deuda Saldada. Ciudad de México: Ediciones UNAM.
- Bustillo Oro, Juan (2009c). Un peligro. En María de Lourdes Franco Bagnouls y Jael Tercero Andrade (eds.), *La penumbra inquieta y otros relatos* (pp. 39-46). Colección Deuda Saldada. Ciudad de México: Ediciones UNAM.
- Franco Bagnouls, María de Lourdes & Jael Tercero Andrade (eds.) (2009). *La penumbra inquieta y otros relatos*. Colección Deuda Saldada. Ciudad de México: UNAM.
- Gárate, Miriam (2013). Soñar con Hollywood en América Latina. Cine y literatura en algunos relatos de los años 1920 y 1930. *Cuadernos de literatura*, 17(34), 187-201.
- García Riera, Emilio (1987). *México visto por el cine extranjero 1894-1940*. Ciudad de México: Era.
- González de Mendoza, José María (1959). Carlos Noriega Hope y el Universal Ilustrado. En *Carlos Noriega Hope 1896-1934* (pp. 31-48). Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Keizman, Betina (2011). Borges, el cine y las estrategias de representación. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. *Ojo al cine*, 73, 253-269.
- Keizman, Betina (2018). Mujeres que no van al cine. *Revista Iberoamericana*, LXXXIV(264), 671-694.
- Miquel, Ángel (1992). *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Miquel, Ángel (2005a). *Acercamientos al cine silente mexicano*. Morelos: Facultad de Artes. Universidad Autónoma de Morelos. Ediciones mínimas.
- Miquel, Ángel (2005b). Orígenes de la narrativa cinematográfica. En *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)* (pp. 81-98). Ciudad de México: FCE.
- Monteverde, Francisco (prólogo) (1969). *18 novelas de «El universal ilustrado» (1922-1925)*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Noriega Hope, Carlos (1921). *El mundo de las sombras. El cine visto por fuera y por dentro*. Ciudad de México: Andrés Botas e Hijo.
- Noriega Hope, Carlos (1924a). Che Ferrati, inventor. En *El honor del ridículo* (pp. 95-142). Ciudad de México: Talleres gráficos de El Universal Ilustrado.



- Noriega Hope, Carlos (1924b). *El honor del ridículo (prólogo de Salvador Novo)*. Ciudad de México: Talleres de El Universal Ilustrado.
- Noriega Hope, Carlos (1986). *Las experiencias de Miss Patsy y otros cuentos*. Ciudad de México: La matraca. Premia editora.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE.
- Pérez Solano, Rocío del Consuelo (2014). La prensa cinematográfica de principios del siglo XX en México: el semanario Ilustrado. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 5(9) [en línea] <http://www.eloquepiensa.cucsh.udg.mx/assets/ojo09/7Laprensa.pdf> (fecha de consulta: 3-4-2018).
- Sarlo, Beatriz (1997). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.