

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La novela *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet, una composición en imágenes

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIATURA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A:

Erika Hernández Sánchez

ASESOR: Lic. José Antonio Muciño Ruiz

MÉXICO, D.F. 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mi hija Karina y mi esposo Alberto, mis grandes amores; y por supuesto a mi madre, Reyna Hernández, que me ha dado todo.

Contenido

Introducción.....	4
Capítulo I. La prosa poética de Torres Bodet.....	8
1.1.- <i>Margarita de niebla</i> y la crítica literaria	8
1.2.- Contexto histórico-artístico de los años veinte.....	18
1.2.1.- La literatura de los años veinte	23
1.2.2.- Pintura y escultura	29
1.2.4.- Otras artes	40
1.2.5.- Un contexto visual	40
1.3.- Una novela visual: la forma antepuesta al tema	47
1.4.- Un puente entre la literatura y las otras artes.....	63
Capítulo II. Las artes plásticas en <i>Margarita de niebla</i>	71
2.1.- Pintura.....	71
2.1.1.- Recreando movimientos estéticos de la pintura.....	76
2.1.2.- Desde la técnica del pincel.....	84
2.2.- Escultura	91
2.2.1.- Esculpiendo con palabras.....	94
Capítulo III. Las artes visuales en <i>Margarita de niebla</i>	103
3.1.- Fotografía	103
3.1.1.- Instantáneas.....	108
3.2.- Cine.....	121
3.2.2.- Escenas cinematográficas	126
Bibliografía.....	149

Introducción

Vivir la vida sin imágenes es imposible; ellas son parte de la realidad, los ojos captan su color, forma, distancia y dimensión; aparecen en la vigilia, dentro de los sueños, cuando imaginamos y cuando recordamos; quién no tiene en la memoria el morado de las jacarandas de la Ciudad de México, las casas viejas de Comala en *Pedro Páramo*, la nieve del Popocatepetl, las mariposas amarillas de *Cien años de soledad* o el cohete incrustado en el ojo de la luna de la película de George Méliès.

Las imágenes existen y no podemos excluirlas. Desde el comienzo de la humanidad el hombre las ha utilizado para plasmar sus pensamientos, reflexionar y analizar su entorno. Ejemplo de esto son las pinturas de las cuevas de Altamira, los pictogramas, caligramas y jeroglíficos, la escritura cuneiforme, el alfabeto, las pirámides de Egipto, las estatuas griegas, las pirámides del Sol y de la Luna, la arquitectura gótica y renacentista, la pintura impresionista, las vanguardias pictóricas del siglo XX, la fotografía, el cine, el cómic, el diseño gráfico y, por supuesto, las imágenes que están en la literatura. Y aunque todas estas representaciones están hechas con distintos materiales y técnicas, tienen algo en común: todas parten del mismo sentido, el de la vista.

A lo largo de la historia, el ser humano se ha servido de sus cinco sentidos para percibir y comunicarse con el mundo, pero en distintas épocas la presencia de alguno de estos ha prevalecido más que otro; por ejemplo, desde principios del siglo XX hasta nuestros días, el sentido de la vista se ha colocado en el centro del mundo occidental para apreciar y analizar el entorno. La fotografía y el cine, entre otras tecnologías, son para el hombre los nuevos medios de comunicación y también las nuevas artes que expanden la visualidad. Ahora, el ojo humano es el gran receptor de la realidad: “el mundo alcanza su mayor densidad informativa, su mayor riqueza, cuando lo captamos

por medio de los ojos”.¹ Por supuesto que también lo hacemos con los demás sentidos, pero el ojo, o mejor dicho, el sentido de la vista, es con el que la gran mayoría de las personas captamos la realidad.²

Ahora bien, esta visualidad de la que hablo se desarrolla en el arte y la tecnología (en la pintura, la fotografía, el cine y la literatura). En México, se manifiesta particularmente en el grupo Contemporáneos y sus novelas cortas, entre ellas *Margarita de niebla* (México, 1927) de Jaime Torres Bodet, una de las primeras en resaltar un carácter *plástico-visual* y de la que me ocupó en esta tesis.

Me interesa estudiar esta obra por cuatro razones fundamentales: a) *Margarita de niebla* (1927) forma parte de la novela corta que los escritores del grupo denominado Contemporáneos cultivaron durante la década de los años veinte del siglo pasado, entre los que se encuentran Gilberto Owen con *Novela como nube* (1923), Xavier Villaurrutia con *Dama de corazones* (1928), y Salvador Novo con *El joven* (1923); en estas novelas sus autores experimentaron con la prosa, el lenguaje y la forma —Torres Bodet (junto con Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia) introdujo nuevas técnicas narrativas visuales como las artes plásticas, el cine y la fotografía—; b) *Margarita de niebla* propone una nueva teoría para escribir novelas, la cual consiste en priorizar el lenguaje, es decir, la técnica narrativa con la que se cuenta la historia, quitándole todo el peso al tema o al asunto; c) dicha novela plasma el pensamiento artístico de una época en la que surge una nueva ideología e identidad de lo mexicano; y d) porque desde hace más de cien años la sociedad retomó el lenguaje de las imágenes como medio de comunicación, éste llegó a las grandes masas y también se instaló muy cómodamente dentro de la literatura.

En esta tesis analizo las técnicas narrativas visuales (artes plásticas y visuales) que Torres Bodet utiliza en *Margarita de niebla*. Estas técnicas son las principales

¹ Diane Ackerman, *Una historia natural de los sentidos*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 268.

² “El setenta por ciento de los receptores sensoriales del cuerpo convergen en los ojos, y es principalmente por la vista por donde apreciamos y comprendemos el mundo.” *Idem*.

herramientas con las cuales nuestro autor escribe su historia, ya que siempre alude al arte pictórico, escultórico, fotográfico y cinematográfico para elaborar el entramado de su novela. Estas herramientas evocan en el lector inmediatamente un carácter visual. Cabe aclarar que para llevar adelante dicho análisis parto y me conduzco según lo ya dicho por la crítica literaria.

Además de esto, abordo el tema o asunto de la historia; me adentro en la psicología y en las reflexiones del personaje principal, quien entiende el mundo por medio de las imágenes, las cuales desempeñan un papel muy importante en su vida, pues es a partir de ellas que percibe su alrededor.

La tesis está conformada por tres capítulos. En el primero me refiero a la crítica literaria que se ha hecho sobre *Margarita de niebla*; el contexto político-artístico de los años veinte;³ un panorama general del tema de la novela, y las técnicas narrativas; y de dónde proviene la idea de Torres Bodet para enlazar la literatura y las otras artes. En el segundo capítulo analizo las técnicas narrativas de las artes plásticas (pintura y escultura). En el último capítulo estudio las técnicas narrativas de las artes visuales (fotografía y cine) presentes en la novela.

Para dicho análisis, me baso en diferentes teorías o propuestas de estudios literarios. En el primer capítulo abordo el tema a partir de una corriente *histórico-social*, es decir, reviso el ambiente artístico en el que Torres Bodet se desarrolla como escritor, así como el contexto cultural y social que lo circunda, el cual propicia que escriba su novela. En el segundo capítulo, tomo como punto de partida el concepto de *ecfrasis*, en particular en dos puntos que propone Ulrich Weistein: a) *Cuando la literatura trata de reproducir los estilos de las artes plásticas* (muralismo, cubismo, impresionismo, etc.) y

³ Para este apartado me baso fundamentalmente en el estudio histórico-literario que hace Carlos Monsiváis en su libro *Historia mínima: la cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010.

b) *Cuando la literatura toma prestadas técnicas de las artes plásticas.* En el tercer capítulo, parto de dos elementos fundamentales propuestos por el español Antonio Ansón (en su libro *Novelas como álbumes: fotografía y literatura*) para entender la relación que se da entre literatura y fotografía (el álbum fotográfico y el retrato fotográfico); y para analizar las técnicas cinematográficas me baso en la teoría de J. Patrick Duffey (estudio sobre el empleo de técnicas cinematográficas y tema cinematográfico) de su libro *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte.*

La conclusión a la que pretendo llegar con esta tesis es que las artes plásticas y visuales forman parte de las técnicas narrativas con las que Torres Bodet escribe su primera novela, señalar que éstas son parte fundamental de la novela corta en el México de los años veinte. Además de esto, resaltar que *Margarita de niebla* es una novela autorreflexiva, psicológica; hecha a partir de una forma poética e innovadora, de una forma visual. Con todo esto, espero ampliar su campo de estudio y profundizar más en los aspectos de su contenido y técnica narrativa.

Capítulo I. La prosa poética de Torres Bodet

1.1.- *Margarita de niebla* y la crítica literaria

Dentro de la vasta obra literaria de Torres Bodet, la más conocida y leída es sin lugar a dudas su poesía y sus discursos educativos, así pues no es de sorprenderse que la crítica haya destacado y estudiado más estos géneros. Entre los autores más importantes que se han referido a su poesía están Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia, Luis G. Urbina, Jean Cassou, Alfonso Reyes, José Gorostiza, José Luis Martínez, Octavio Paz, Guillermo Sheridan, Carlos Monsiváis, entre otros. Todos ellos elogian su pluma, colocan su poesía como una de las más grandes de Hispanoamérica, llena de gran contenido y forma, con una riqueza de imágenes, reflexiones y sensibilidad para abordar cualquier tema.

Sin embargo, la obra narrativa de Torres Bodet no se queda atrás. Respecto a ella la crítica también ha sido muy favorecedora, tanto la de su momento como la de nuestros días. De manera general la llaman *vanguardista* y *actual* de su tiempo, *disciplinada*, *propositiva* y, sobre todo, *independiente* por sus propias invenciones poéticas.

Los primeros críticos en destacar la importancia de *Margarita de niebla* son naturalmente los intelectuales coetáneos de Torres Bodet como Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Juan Marinello y Jorge Cuesta, representantes de España, Cuba y México, respectivamente, quienes muestran el efecto de esta novela en su momento. Estos escritores la celebran; opinan que es una obra trascendental, vanguardista, llena de imágenes poéticas; coinciden en que la narración se acerca más al poema que a la prosa. Acerca de esto último, Juan Marinello comenta lo siguiente en la *Revista de Avance* de Cuba (cita que recoge Emmanuel Carballo):

Margarita de niebla (1927) es un libro genuina y plenamente nuevo. Por la sencillez —acaso sólo aparente— del problema que en él plantea, por la intervención del novelista como personajes y como documento de objetiva observación, por la intención de presentar al lector no las etapas de un argumento “novelesco” sino un panorama de vida de relación y de introspección, sin límites concretos y, sobre todo, por la imagen y la metáfora actualísima y por la aguda referencia a las inquietudes estéticas del día, *Margarita de niebla* es una obra de tan amplio sentido moderno que nos atrevemos a catalogarla entre las muy contadas novelas que pueden satisfacer el fuerte anhelo de las vanguardias americanas.⁴

Cuando Juan Marinello dice que *Margarita de niebla* contiene “la metáfora actualísima” e “inquietudes estéticas del día”, se refiere a todas aquellas artes que se desarrollaron y transformaron a principios del siglo XX, principalmente en la década de los veinte, como son los movimientos de vanguardia en las artes plásticas (surrealismo, cubismo, expresionismo, futurismo, impresionismo), la fotografía y el cine, estas últimas ya para entonces tenían la categoría de *arte*. Otra crítica interesante de los contemporáneos de Torres Bodet (recopilada por Emmanuel Carballo), es la que hace Benjamín Jarnés, quien dice:

En *Margarita de niebla* —el mejor libro de poemas de Jaime Torres Bodet— los personajes —¿hay más de uno? — se cuida poco de obrar y mucho de darse cuenta —felizmente— de su leve esfuerzo. Esto podría ser un defecto del libro, como lo era de otros libros de análoga jerarquía, si el libro pretendiese adjudicarse a todo trance el título de novela. Pero el libro —como esos otros libros— no ha tenido nunca tal empeño. Al menos, el autor no se cuida mucho de decirlo. No repitamos el caso, muy frecuente entre los críticos, de querer que un libro sea precisamente lo que el autor nunca pensó que fuese.

Así, la prosa de Jaime Torres Bodet —que ha resistido gallardamente la prueba— tiene *carácter* poemático. No podía tener otro. Como lo tienen también tantas prosas de nuestra actual juventud literaria, nutrida esencialmente de poetas. Y *Margarita de niebla* es un libro de transición, un bello libro de transición. Está con un pie en el poema y el otro en la novela. De ahí nacen — como en libros de igual jerarquía— todas las oscilaciones, todas las vacilaciones que empapan de fina bruma la prosa —aún sin clasificar— de Torres Bodet.⁵

Esta crítica de Jarnés es muy importante porque resalta las principales características de la obra, es decir, la visualidad, el proceso de transición (entre poesía y prosa) e, incluso, su tendencia más a la poesía que a la narrativa, finalmente nos dice

⁴Emmanuel Carballo, *Jaime Torres Bodet y su obra*, México, Empresas Editoriales, 1968, pp. 259-260.

⁵*Ibid.*, p. 261.

que la historia de Torres Bodet es inclasificable, puesto que (como se verá más adelante) es una nueva propuesta literaria para hacer novela a partir de técnicas provenientes de otras artes.

La juventud literaria a la que se refiere Jarnés apuesta por un arte vanguardista y contemporáneo (siendo él mismo parte de la nueva prosa vanguardista) que quiere absorber todos los temas de su alrededor, así como todas las manifestaciones artísticas y tecnológicas, y eso es lo que el autor ofrece en *Margarita de niebla*, pues él representa a esa juventud de los años veinte que experimenta, construye y propone nuevas aportaciones literarias en la novela corta.

Es así como, para la crítica de su momento, *Margarita de niebla* resulta una novela de introspección, reflexiva, que trae a colación todos los temas y manifestaciones estéticos (música, pintura, fotografía, cine y literatura), así como los avances tecnológicos (el automóvil y el tren). Todo esto, que aparece en la novela, forma parte del contexto artístico e influencias literarias de Torres Bodet.

Ahora bien, entre los críticos que más tarde abordaron *Margarita de niebla* están Emmanuel Carballo y Guillermo Sheridan. Cuarenta años después de haberse publicado *Margarita de niebla*, Carballo apuntará lo siguiente: “Torres Bodet, en cambio, apasionado por los avances mostrados por Benjamín Jarnés y Antonio Espina en España, dedicó varias novelas y relatos a los temas candentes de los años treinta (el cine, la ciudad, el movimiento de masas, etcétera) entre 1928 y 1941”.⁶

Por otro lado, Sheridan señala: “Torres Bodet había querido hacer un relato que se acercara ‘más al poema en prosa que a la novela’, por lo que redujo al mínimo el argumento[...] y prefirió sumergirse en el ‘análisis de dos sensibilidades’, las de las

⁶ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 309.

muchachas que, opuestas y complementarias, significan otras tantas opciones de vida y de manera de ser".⁷

Como se ve, estos críticos concuerdan con los autores del tiempo de Torres Bodet en cuanto a que la novela está compuesta por imágenes y que el tema cinematográfico y el monólogo interior están presentes. En definitiva, coinciden en que *Margarita de niebla* es una de las novelas más importantes dentro de las vanguardias hispanoamericanas, en la que se puede apreciar el gran desarrollo de la literatura mexicana de los años veinte del siglo pasado.

Hasta aquí sólo he citado a cuatro críticos como muestra de los estudios generales que se han hecho en torno a *Margarita de niebla*. Sin embargo, la crítica literaria no se queda ahí, pues a lo largo del siglo XX esta novela fue estudiada por más autores, entre cuyas opiniones podemos notar dos directrices. La primera, es un estudio general de la novela, es decir, se han abordado sus características generales a grandes rasgos como el tema, el narrador, el contexto de la novela y el monólogo interior, así como las artes plásticas y visuales. La segunda, es la comparación de *Margarita de niebla* con las otras seis novelas de Torres Bodet, así como con las novelas *Dama de corazones*, de Xavier Villaurrutia, y *Novela como nube*, de Gilberto Owen, señalando las particularidades que tienen en común: el tema, las características de los personajes, la forma narrativa y algunas técnicas cinematográficas.

La gran mayoría de los críticos han analizado la novela en las dos directrices. Entre los críticos más destacados están Guillermo Sheridan y Emmanuel Carballo⁸ (analizan el tema, el contexto de la novela, el monólogo interior, el narrador, las artes plásticas), J. Patrick Duffey,⁹ Aurelio de los Reyes, Gustavo García¹⁰ (analizan las

⁷ Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985, p. 305.

⁸ Emmanuel Carballo, *loc. cit.*

⁹ J. Patrick Duffey, *De la pantalla al texto: La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, México, UNAM, 1996.

técnicas del cine en los Contemporáneos), Edelmira Ramírez Leyva y Vicente Quirarte¹¹ (revisan el tema de la fotografía y pintura respectivamente; Ramírez Leyva se enfoca en *Margarita de niebla*, mientras que Vicente Quirarte en todos los Contemporáneos). Otro crítico importante que aporta mucho con su estudio (analiza las características que tienen en común todas las novelas de Torres Bodet) es Merlin H. Forster.¹²

Entre los comentarios de estos estudiosos relacionados con la primera línea (el tema, el narrador, el contexto de la novela, el monólogo interior, las artes plásticas) están el de Guillermo Sheridan: “*Margarita de niebla* recurría a la disquisición plástica proustiana, al monólogo interior a la manera de Joyce y al rigor metafórico de Giraudoux al mismo tiempo”.¹³ En este pequeño fragmento Sheridan da varias pistas sobre las características que aparecen en la novela, el carácter plástico de Proust y la metáfora de los franceses que definitivamente remarcan la visualidad de la novela, así como la abstracción y el autoanálisis del personaje; en una sola reflexión Sheridan señala un panorama general de la obra, tanto de su contenido como de la técnica narrativa.

Siguiendo la ruta de los críticos, llegamos a Edelmira Leyva que señala lo siguiente:

Para introducir las descripciones, los narradores o los personajes se valen de diferentes medios, uno de los cuales es el recuerdo o la evocación; se trata de una descripción reconstructiva a partir del mecanismo del recuerdo. Hay que notar que este procedimiento es complejo, pues exige del narrador el esfuerzo de traer a su memoria una imagen del pasado y al actualizarla da pie a alteraciones

¹⁰ Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (editores), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994.

¹¹ *Idem*.

¹² José Emilio Pacheco, Merlin H. Forster, *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*, Beth Miller, (comp.), México, UNAM, 1976.

¹³ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 306.

en la imagen original que intenta trasladar a la descripción de su presente narrativo.¹⁴

Edelmira Leyva destaca las características de los personajes de *Margarita de niebla*, pero principalmente las de Carlos (narrador y protagonista de la historia), quien usa el recuerdo como recurso narrativo para describir sus reflexiones, su pasado; el recuerdo es imprescindible para Carlos, de él se vale para traer al momento actual imágenes y presentar al lector todo un panorama visual que nos acerca a su mundo.

Otra crítica que hay que resaltar por ser una de las más recientes y que coincide con los señalamientos que se han hecho desde que apareció *Margarita de niebla* es la de Juan Coronado:

Margarita de niebla (1927) es una obra que conjuga aires renovadores y conservadores sin que esto signifique una contradicción. Renueva el rumbo que seguía la narrativa por aquellos años, sobre todo el que marcaba el apego realista a los hechos históricos de la reciente Revolución. Conserva el espíritu de la poesía que tiene ya una raigambre de siglos. Lo que hace el joven rebelde moderado es un cruce de caminos: lleva el caudal de la poesía a los carriles de la narrativa; construye una prosa poética.¹⁵

Como se observa, estas líneas comparten las mismas anotaciones que ya Sheridan y Carballo habían hecho sobre la primera novela de Torres Bodet: el contexto, la visualidad de la obra y su vanguardismo.

Para seguir con el recuento de la crítica, pero ahora en la segunda línea (la comparación de *Margarita de niebla* con las otras seis novelas de Torres Bodet, así como la de los otros contemporáneos), es imprescindible citar las siguientes líneas escritas por uno de los críticos más prolíficos de la obra de Torres Bodet, me refiero nuevamente a Emmanuel Carballo, quien de manera puntual señala en 1968:

De 1927 a 1941 practica la prosa narrativa —la novela y el cuento. Siete textos, alguno de ellos muy alabado. Experimentó con los distintos elementos de la ficción: la anécdota, la estructura, el tiempo narrativo, la creación de personajes

¹⁴ Edelmira Ramírez Leyva, “Negativos de fotografía. Una aproximación a la descripción en la narrativa de Jaime Torres Bodet” en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, op. cit., p. 69.

¹⁵ Juan Coronado, Introducción en Jaime Torres Bodet, *Margarita de niebla*, México, UNAM, 2005, pp. VIII-XIX.

y estilo. Ordenan de tal modo las partes en que se divide la estructura que éstas atentan contra principios que se creían inmutables, por ejemplo, los de armonía y simetría: sus obras son conscientemente asimétricas y caóticas; el tiempo narrativo, que se ajusta a los mecanismos de la subconsciencia, procede siguiendo el curso de las libres asociaciones mentales: no se acopla como en los relatos planos y realistas a la velocidad de la acción sino al ritmo de pensamiento de los personajes; crean a las criaturas de tal modo que éstas son las que se crean a sí mismas: revelan su identidad pensando o actuando, no necesitan para ser y vivir de la complicidad del autor; el estilo se aparta por igual de la simplicidad sintáctica y de la ornamentación superflua que dificulta la lectura y entorpece la conducción de sentimientos e ideas: el estilo de este tipo de obras es difícil pero no ilegible, es moroso pero nunca estático, es poético pero no olvida sus compromisos con la obra narrativa.¹⁶

Carballo enumera una gran cantidad de características que posee la narrativa de Torres Bodet, entre las que se encuentra *Margarita de niebla*. Señala los elementos que tienen en común todos estos relatos, como las asociaciones mentales, la cadencia de los personajes, el aspecto poético que hay en las historias y cómo Torres Bodet convierte la prosa en poesía.

Otro crítico que estudia la narrativa de Torres Bodet es Merlin Forster, quien hace notar también las semejanzas de *Margarita de niebla* con sus otras cinco novelas, así como los breves relatos. *Educación sentimental*, 1929; *Proserpina rescatada*, 1931; *Estrella de día*, 1933; *Primero de enero*, 1935; *Sombras*, 1937 y *Nacimiento de Venus*, 1941 son las otras novelas del autor, y sobre ellas Forster dice: “Todas estas novelas son introspectivas, sicológicas [*sic*], y giran en torno de personalidades centrales (...). Estos personajes permiten cierta unidad temática, en cada novela o relato el tema tiene que ver con la forma en que el personaje central percibe el mundo o con su relación sicológica [*sic*] con una parte de ese mundo”.¹⁷ Forster también destaca otras características referentes a la técnica narrativa: a) *Narración en primera persona*, b) *Suspensión o transposición de elementos narrativos* (variación en el orden o en la velocidad de la narración), c) *Montaje de tiempo* (técnica del *flash-back* con enlace de tiempo pasado y

¹⁶ Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1968, pp. 215-216.

¹⁷ José Emilio Pacheco, Merlin H. Forster, *op. cit.*, p. 65.

presente).¹⁸ En esta última anotación de Forster vemos que destaca la técnica del *flash-back*; ésta aparece de manera significativa en *Margarita de niebla* y es uno de los elementos visuales y técnicos que Torres Bodet toma del cine para introducirlo como técnica narrativa en sus novelas.

Otro rasgo importante que los críticos han abordado son las diferencias y similitudes de *Margarita de niebla* con las novelas de los otros contemporáneos, específicamente con *Dama de corazones*, de Xavier Villaurrutia, y *Novela como nube*, de Gilberto Owen, como la siguiente que realiza Guillermo Sheridan:

La de Villaurrutia y la de Torres Bodet son en primera persona y se desarrollan en un ambiente aristocrático; la de Owen se narra en tercera persona y discurre en un ambiente de clase inferior. La de Torres Bodet es insistentemente analítica y metafórica; la de Villaurrutia vibra en un ambiente de deconstrucción onírica y es mucho más psicológica; la de Owen es la única en la que el humor opera como disparador del punto de vista. Las tres recurren a técnicas narrativas vanguardistas y soslayan notablemente el impulso metonímico, ilativo, por el metafórico, sustitutivo.¹⁹

Aquí, Sheridan destaca en primer lugar las voces narrativas de cada una de las novelas, las clases sociales, el aspecto del sueño y la introspección de los personajes, sin olvidar el juicio metafórico. En otro de sus señalamientos con respecto a estas tres obras expresa:

Como *Novela como nube* y como *Dama de corazones*, la novela de Torres Bodet funciona mucho mejor en los momentos de autoanálisis que en los propiamente anecdóticos. De hecho, una comparación con las novelas de sus amigos obliga a considerar si no habría habido de antemano, cuando se inicia la “moda” de la novela entre ellos, la intención de escribir sobre una misma trama (la de Proust) fijada previamente: en las tres novelas existe como asunto el enfrentamiento, ante un amante, de dos mujeres complementarias.²⁰

Este análisis de Sheridan muestra cómo Torres Bodet y los otros Contemporáneos estaban al tanto de lo que sucedía en el arte de su tiempo, sobre todo de las vanguardias, y esto lo plasman en su narrativa; una de sus grandes influencias

¹⁸ *Ibid.*, pp. 68-69.

¹⁹ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 308.

²⁰ *Ibid.*, p. 306.

literarias eran los escritores europeos y, muy específicamente, Marcel Proust con su obra *En busca del tiempo perdido*.

Para terminar este recorrido por la crítica literaria, cabe destacar un apunte más sobre la narrativa de Torres Bodet y los Contemporáneos de Rafael Olea Franco:

A diferencia de los límites formales que impuso a su poesía, en su narrativa él sí se atrevió a lo experimental, dentro de una práctica colectiva en la que también confluyeron Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo; todos ellos se beneficiaron de sus primeros ejercicios narrativos porque imprimieron flexibilidad a sus respectivas prosas. Se trata, *grosso modo*, de una literatura que abandona deliberadamente la tradición realista y descriptiva. Por ello en las novelas y cuentos de Torres Bodet y sus coetáneos, tan enterados de las recientes tendencias europeas, aparecen por primera vez en nuestra narrativa estos recursos que marcaron la literatura posterior: disolución del argumento y de los personajes, ruptura del tiempo lineal, imágenes y metáforas que superan las barreras entre prosa y poesía, monólogo interior, etcétera.²¹

En este análisis Olea Franco reafirma las cualidades vanguardistas que aparecen dentro de la prosa cultivada por los Contemporáneos; hace hincapié en el hecho de que estas novelas introdujeron nuevas técnicas narrativas con las que más tarde los escritores venideros crearían sus novelas.

Hasta aquí he citado algunas de las críticas más importantes sobre *Margarita de niebla*, desde su publicación hasta el año 2005. Todas estas referencias recopiladas dejan las siguientes conclusiones: en primer lugar, *Margarita de niebla* constituye, junto con las novelas de Gilberto Owen (*Novela como nube*) y Xavier Villaurrutia (*Dama de corazones*), la contraposición o, mejor dicho, la alternativa dentro de la narrativa mexicana de los años veinte, pues casi toda la literatura que se hace en esos momentos trata el tema de la Revolución mexicana como Mariano Azuela en *Los de abajo* (1925) y Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente* (1928) o *La sombra del caudillo* (1929); en los años treinta se suman *Revancha* (1930) de Agustín Vera, *¡Vámonos con pancho Villa!* (1931) de Rafael F. Muñoz, *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello y

²¹ Rafael Olea Franco, "Jaime Torres Bodet: recuento de una obra literaria", en *Literatura Mexicana*, vol. VI, núm. 1, México, UNAM, 1995, p. 222, disponible en línea en <<http://www.revistas.unam.mx>>.

otras más que abarcaran toda la década y aún más, pues el tema de la Revolución mexicana tendrá resonancia en las obras de Rosario Castellanos y Juan Rulfo.

Segundo, *Margarita de niebla* propone otra forma de hacer novela, que consiste en tomar elementos de las artes plásticas y visuales para contar una historia, y es así como se convierte en una de las primeras novelas mexicanas en insertar técnicas que vienen directamente de la pintura, escultura, fotografía y cine.

Tercero, plasma parte del pensamiento artístico de una época en la que una vez más se plantea una ideología e identidad del ser mexicano (en el caso de esta novela lo que refleja es el aspecto contemporáneo e internacional que también posee ese México de los años veinte). Todo esto hace que la novela de Torres Bodet sea reveladora y vanguardista en su momento histórico y en el actual. Las primeras ventas de *Margarita de niebla* son muestra de que la gente estaba preparada para leer algo diferente, pues cuando sale al mercado inmediatamente vende muchos ejemplares, según nos cuenta Guillermo Sheridan: “*Margarita* adquirió un prestigio de clásico de la nueva prosa casi de la noche a la mañana y el sello Cvltvra, que la editó, miró con sorpresa que una novela mexicana se vendiera con esa celeridad por lo que una segunda edición —algo jamás visto desde Gamboa— no tardó en aparecer”.²²

Todas las referencias vistas hasta aquí ayudan a comprender la importancia de *Margarita de niebla* en las letras mexicanas, muestran el panorama literario y crítico de los años veinte hasta nuestros días.

²² Guillermo Sheridan, *op. cit.*, pp. 305-306.

El arte no reproduce lo visible. Lo hace visible.

Paul Klee

1.2.- Contexto histórico-artístico de los años veinte

Muchas veces a la hora de estudiar un texto literario es necesario tener en cuenta el contexto histórico y artístico en el que se escribe, ubicar el tiempo y conocer la vida cultural de dicha obra siempre ayuda a entender sus características más importantes: su contenido y las técnicas narrativas. Es el caso de la novela de Torres Bodet, *Margarita de niebla* (1927), en el que explorar su contexto artístico es imprescindible para poder disfrutarla, analizarla y comprenderla. En una entrevista que Emmanuel Carballo hace al autor sobre su poesía, el propio Torres Bodet señala la importancia que el contexto o circunstancia tiene en su obra literaria:

“No sin deliberado propósito, escojo esta palabra insustituible: la *circunstancia*. Por algo decía Goethe que las ‘circunstancias son las verdaderas Musas’. Cuando hablo de ‘poesía de circunstancia’, no pienso, por supuesto, en el sentido que dan a menudo a tal expresión quienes escriben algún poema para un entierro, para la inauguración de una estatua o para la celebración de un aniversario. Pienso en el sentido, mucho más hondo, de quienes procuran manifestar lo esencial de sí mismos ante una emoción precisa —o tal vez imprecisa, pero sincera”.²³

Esta reflexión que hace Torres Bodet se puede apreciar muy bien en su obra narrativa, pues *Margarita de niebla* es indudablemente fruto de su circunstancia literaria, de un contexto político y artístico, del cual Torres Bodet es parte fundamental; en el político, como funcionario público, y en el artístico, como uno de los escritores y difusores de la cultura más prolíficos. La novela de este autor refleja las preocupaciones literarias de los años veinte, particularmente del grupo Contemporáneos, quienes introducen en sus novelas el monólogo interior, lo urbano y técnicas narrativas que evocan las artes plásticas y visuales; las novelas cortas de los Contemporáneos muestran

²³ Emmanuel Carballo, “La poesía” en *Jaime Torres Bodet y su obra*, op.cit., p.10.

un panorama literario distinto, influenciados principalmente por los narradores españoles, como el propio Torres Bodet lo señala:

Eran los tiempos en que, en Madrid, aparecían libros como *El profesor inútil*, de Benjamín Jarnés, y *Víspera de gozo*, de Pedro Salinas. Muchos de los escritores que vivían, en aquella época, sus segundos veinte años (entre nosotros, se encontraban más cerca de los veinticinco que de los treinta), ansiaban dominar un instrumento singularmente difícil: la prosa artística. Habían leído a Proust. Algunos, como Salinas, lo habían vertido al castellano. Sentían que la frase de Azorín era demasiado estrecha y, por momentos, un poco acezante. Sentían, asimismo, que el párrafo a la usanza de Valle-Inclán, o bien se adornaba mucho —con las guirnaldas de las *sonatas*— o se despojaba excesivamente, en los *esperpentos*. Se pusieron unos y otros (y yo, entre ellos) a hacer ejercicios de prosa nueva.²⁴

Por otro lado, cuando el lector se adentra más en la obra de Torres Bodet, se da cuenta de que es un hombre congruente con sus ideas y sus acciones. Su literatura está hecha a partir de muchos de los pensamientos en los que cree: “Toda obra de arte resulta inseparable de la que le precedieron, del movimiento de las ideas, del progreso de las técnicas, de las creencias —verdaderas o falsas—, del régimen político y social, de las preferencias de las minorías.”²⁵

Para Torres Bodet todo el arte está vinculado con el anterior, así como con el de su tiempo y, por supuesto, con el del futuro. Es un hombre que tiene en cuenta su contexto político, histórico y tecnológico, del cual echa mano para crear su obra; en ningún momento se separa de ellos, al contrario, toma lo mejor de su contexto para crear su obra.

Margarita de niebla refleja los cambios constantes en la vida cotidiana de aquel México de los años veinte, aspectos nacionales, pero no desde la perspectiva revolucionaria o sus estragos, sino desde lo contemporáneo y lo vanguardista que llega a México, tanto en el arte como en la tecnología (el tren, la radio, la cámara fotográfica, el cinematógrafo). *Margarita de niebla* se publica en 1927, pero ya desde 1925 Torres

²⁴ *Ibid.*, p. 56.

²⁵ *Ibid.*, p. 419.

Bodet la está redactando. Diez años después de la Revolución mexicana y sus desastres, México se encuentra en un ambiente devastador y pagando las consecuencias de los diferentes caudillos y generales que desfilan por todo el país. La sociedad sufre cambios abruptos con las reformas agrícolas, educativas, laborales y religiosas. Los hombres que pasan por la silla presidencial son Álvaro Obregón (1920-1923), quien acepta las demandas de las compañías petroleras de Estados Unidos, y Elías Calles (1924-1928), quien lleva a cabo reformas religiosas que desembocan en la llamada Guerra Cristera (1926-1929); en 1928, Obregón sube nuevamente al poder.

Mientras los políticos se intercambian la silla presidencial, un hombre importante aparece en la escena política de México: José Vasconcelos, y junto con él, Jaime Torres Bodet. Vasconcelos impulsa la educación popular, rural e indígena, y Torres Bodet funge como su secretario particular. Carlos Monsiváis lo relata así:

Entre 1921 y 1924 Vasconcelos convoca, anima, polemiza, lucha por el presupuesto que el gobierno no autoriza, cree posible hacer a un lado la inercia de siglos, dice su verdad con estruendo, instruye todo el tiempo, lleva su avidez didáctica (él, que desconfía de los pedagogos) a cualquier tema: la concepción del Universo, la higiene, el deporte o el manual de urbanidad. Y el afán de implantar la universalidad fomenta de paso el nacionalismo y el nacionalismo cultural.²⁶

Esta última línea es muy importante de destacar porque en ella se puede distinguir claramente las ideas que tenían muchos de los intelectuales de aquella década y que, además, querían ver realizadas, tanto en la educación, como en el caso de José Vasconcelos, o en las letras, como lo hace Torres Bodet. El hecho de que el autor sea secretario particular de Vasconcelos lo hace compartir muchas de sus ideas que son al mismo tiempo nacionales y universales; en el primer caso porque resaltan el arte y costumbres indígenas, y en el segundo porque siempre parten de la cultura e ideas occidentales, europeas:

²⁶ Carlos Monsiváis, “La educación: la obligación del alfabeto” en *op. cit.*, p. 121.

Vasconcelos viaja a Sudamérica e invita a México a figuras como Gabriela Mistral, entonces una maestra desconocida. Confiado en el mestizaje cultural y racial al que unifica la tradición (“la raza cósmica”) se entrega a los planes gigantescos, al deseo de vincular internamente a un pueblo por medio del arte y las acciones de los clásicos (Homero, Virgilio, Shakespeare, Platón, Tolstói) y de difundir su credo pedagógico en revistas como *El Maestro*. Hay un mensaje: por la (nuestra) raza debe hablar, efectivamente, el espíritu. Hay que fiarnos de nuestra propia expresividad.²⁷

Es así como Vasconcelos busca y resalta la nacionalidad e identidad de los mexicanos a partir de los clásicos griegos, rusos e ingleses, mezcla lo prehispánico y lo europeo. Los artistas de los años veinte se valen tanto de lo extranjero como de las raíces de América para crear sus obras. Es en este contexto artístico donde Torres Bodet se encuentra y como buen humanista participa activamente en las nuevas propuestas educativas que propone Vasconcelos.

Torres Bodet lo hace desde la literatura, así como en la función pública. Ser secretario particular de Vasconcelos es de vital importancia para nuestro autor, ya que a partir de esto se dedicará durante toda su vida a difundir y trabajar en la educación y política de México, donde ocupa varios puestos, primero como secretario de Educación (un primer periodo de 1943 a 1946, y otro de 1958 a 1964); después, como secretario de Relaciones Exteriores (1946-1948); y como director general de la Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas (UNESCO, 1948-1952), entre otros cargos importantes.

Los años veinte se caracterizan también por el desorden político. Hay avances muy importantes en la educación y el arte, pero la economía y su organización no se mantienen en equilibrio. Esto en México; en el ámbito mundial (occidental), la hegemonía económica pasa de Europa a Estados Unidos, los países latinoamericanos se integran a la acción del comercio, a los monopolios y a las políticas extraterritoriales estadounidenses. Mientras las economías y políticas mundiales están alteradas, en

²⁷ *Ibid.*, p. 120.

competencia y algunas en banca rota, el arte se dirige por otros rumbos, buscando sus propios medios de expresión.

Cuando Torres Bodet escribe *Margarita de niebla*, el arte a su alrededor atraviesa por un momento de creación y transformación constante, a partir de 1906 (la fecha oficial en que surge el primer ismo o vanguardia, el cubismo) aparecerán aproximadamente cada dos o tres años ismos diferentes. Los creadores incorporan nuevas técnicas a sus trabajos, reinventan el estilo, buscan nuevas vías de comunicación. Tanto las antiguas disciplinas (la literatura, la pintura, la escultura) como las recientes (la fotografía y el cine) muestran una nueva perspectiva del arte, de la comunicación y del mundo:

Para bien o para mal, los artistas del siglo XX tuvieron que hacerse inventores. Para llamar la atención tenían que procurar ser originales en lugar de perseguir la maestría que admiramos en los grandes artistas del pasado. Cualquier ruptura con la tradición que interesara a los críticos y atrajera seguidores se convertía en un nuevo ismo forjador del futuro. Ese futuro no siempre era duradero, y sin embargo la historia del arte del siglo XX debe tomar nota de esta inquieta experimentación, porque muchos de los artistas con más talento de esta época se sumaron a esos esfuerzos.²⁸

Este cambio que se da en el arte tiene muchas causas, una de ellas es el pensamiento, otro, la tecnología. Por un lado las nuevas generaciones rompen con el arte tradicional porque éste ya no les dice nada, no les muestra su realidad (que cada día se impregna de nuevas ideologías, de movimientos sociales y guerras). Por otro, la tecnología avanza muy rápido, tanto la fotografía, el cinematógrafo, el automóvil y la radio hacen que las personas aprecien las cosas de forma distinta, lo cual se refleja en el arte. Los artistas buscan cada día nuevas formas de expresión, y los representantes mexicanos no son la excepción. Algunos resaltan el aspecto prehispánico, otros el revolucionario, también están los que optan por lo urbano y cosmopolita; otros más

²⁸ E.H. Gombrich, "Arte experimental, primera mitad del siglo XX" en *La historia del arte*, Nueva York, Phaidón, 2011, p. 435.

complementan lo nacional con las vanguardias, y todas estas perspectivas se pueden apreciar en la literatura.

1.2.1.- La literatura de los años veinte

En lo que concierne a la literatura, los años veinte son una década en la que se desarrollan intensamente todos los géneros literarios en México: la novela, el cuento, el ensayo, el teatro, la crónica, la crítica de todas las artes y por supuesto la poesía. Todos estos géneros renuevan el quehacer literario; la poesía, por ejemplo, tiene las siguientes características, como menciona Carlos Monsiváis:

Se va de la rima al verso libre, se pierde al público vasto y reverente, se asoma un coloquialismo que desplaza gradualmente a la intensidad lírica (un cambio de tono que es modificación de perspectiva: la poesía se dirige más democráticamente a sus lectores). Canje de ventajas: los vuelcos sociales y culturales afectan a la poesía, y en la poesía adquiere su magnífica desenvoltura la sensibilidad venidera.²⁹

Estos rasgos nuevos que aparecen en la poesía mexicana son de vital importancia porque es aquí, en este género, donde inicia la transformación de la literatura en todas sus vertientes, y que culminará en la prosa propositiva, vanguardista y contemporánea a la que pertenece Torres Bodet. Los transformadores de esta poesía son los poetas que más tarde pasarán a la historia de la literatura mexicana con el nombre de los Contemporáneos³⁰; estos poetas que primero renuevan los caminos de la poesía inmediatamente transformarán, o mejor dicho, propondrán una prosa distinta a la de sus otros compañeros escritores. Harán una nueva novela, en particular novela corta que corre paralela a la narrativa tradicional o aquella enfocada en los temas de la

Revolución:

²⁹ Carlos Monsiváis, "La cultura en la década de 1920" en *op. cit.*, p.128.

³⁰ Otros poetas que no pertenecen al grupo Contemporáneos, pero que también proponen su propia poética en esos años son los estridentistas (Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Luis Kintaniya y Salvador Gallardo) así como Renato Leduc, Rubén Salazar Mallén, Celestino Gorostiza, Anselmo Mena, Enrique Asúnsolo, Enrique Munguía, Elías Nandino. Cfr. Luis Mario Schneider, "Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida" en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (editores), México, El Colegio de México, 1994, p.16.

Es conocido el hecho de que Salvador Novo alentaba, alrededor de 1924, la escritura de novelas entre sus compañeros de grupo. En aquel entonces Novo estaba convencido de que su destino consistía en convertirse en novelista (Sheridan 8). Es también ampliamente difundido el hecho de que, alrededor de 1925, una parte del grupo de escritores que años más tarde conformaría la revista *Contemporáneos* asumió como empresa colectiva escribir novelas cortas, a semejanza de las colecciones publicadas por la *Revista de Occidente* y la *Nouvelle Revue Française*; pretendían, antes que la extensión, el lirismo o la intensidad, ubicarse dentro de la modernidad literaria, lo que equivale a trazar su beligerante accionar en dos frentes conectados entre sí: uno ideológico y otro formal. El primero rechazaba la novela de la revolución impulsada por un Estado mexicano urgido de proponer (y alcanzar) una identidad nacional. A contracorriente de este espíritu nacionalista que exaltaba valores indígenas, prehispánicos, a costa de los hispánicos, y que oponía el espíritu latino a la cultura norteamericana —a decir de Novo, concebido para turistas interesados en el *mexican curious*—, los inminentes escritores de *Contemporáneos* pugnaban por revolucionar la narrativa, pues consideraban, al igual que sus modelos franceses, españoles y americanos, que la novela de principios de siglo se encontraba en crisis letal ya que los recursos estilísticos y formales de la narrativa realista del siglo xix [*sic*] se habían agotado. Para contribuir a la modernización de la novela, indagaron y experimentaron cambios estéticos que transitaron de la muerte del protagonista y de la anécdota, a la fragmentación del espacio y a la pulverización del tiempo y de la acción; de la metáfora como impulsora de secuencias narrativas y textuales a la posibilidad extrema de escribir una novela sin argumento, sin arquitectura y sin composición, tal como lo describiera Pío Baroja (Domínguez Michael 226).³¹

Por otro lado, en la narrativa mexicana se puede observar que convergen muchas generaciones de escritores durante los años veinte, están los jóvenes que no rebasan los 30 años, como Torres Bodet, Gilberto Owen, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta, y los más experimentados, como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Mariano Azuela, José Juan Tablada, y otros más. Los escritores mexicanos, sobre todo los Contemporáneos, tienen entre sus lecturas a los realistas (Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas “Clarín”, Dostoievski, Tolstói) y del siglo XX (Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Marcel Proust, James Joyce, etcétera). Los Contemporáneos admiran y consideran importante la obra de los autores modernistas (Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, entre otros) y del Ateneo de la Juventud

³¹ Gabriel Henríquez Hernández y Guadalupe Martínez Gil, estudio de la novela *El joven* de Salvador Novo, en *La Novela Corta. Una Biblioteca Virtual [en línea]*, disponible en <<http://www.lanovelacorta.com>>.

(José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Antonio Caso y Julio Torri). En realidad, los Contemporáneos apreciaban cada corriente literaria, antigua o precursora:

Los Contemporáneos se aclimataban en la cultura de la continuidad: lejos de ellos decapitar la historia, dar un machetazo a la tradición. Más aún: enjuiciarla, estudiarla y reconocerse en ella implicaba para el grupo una autoafirmación y a la vez era un índice que los reconocía en sus aportes y en sus logros. Eran absolutos historicistas, lo cual es comprobable en la mayoría de sus ensayos, en sus repasos sobre la literatura mexicana, en esa reiterativa metodología de resumir el proceso creador nacional desde la Colonia, pasando por el XIX, hasta inscribirlo en los primeros años de este siglo para finalmente señalar su propia casa, el sitio que les correspondía.³²

Ahora bien, la novela se desarrolla en varias vertientes, se gesta la de la Revolución mexicana, la del grupo los Contemporáneos, los estridentistas y los colonialistas. Para entender mejor esto hay que revisar la siguiente clasificación que hace Luis Mario Schneider³³ a propósito de la narrativa de Torres Bodet: primero están los colonialistas (se desarrollan de 1917 a 1926, y se caracterizan por indagar las raíces prehispánicas y resaltar el pasado, sobre todo la época novohispana para entender su presente revolucionario)³⁴, un grupo conformado por Artemio de Valle Arizpe, Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Luis González Obregón y Genaro Estrada; otros son los Realistas o escritores de la Revolución³⁵, como Mariano Azuela, Rafael F.

³² Luis Mario Schneider, "Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida", *op. cit.*, pp. 18-19.

³³ Cfr. Luis Mario Schneider, "Jaime Torres Bodet: narrativa relegada" en "*El juglar y la domadora*" y *otros relatos desconocidos de Jaime Torres Bodet*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 15-17.

³⁴ Cfr. Teodosio Fernández, "El pasado mexicano en la literatura 'colonialista'", en *América sin Nombre*, Noviembre 2007 no. 9-10 pp.67-74, disponible en línea en <www.red-redial.ne>.

³⁵ La novela de la Revolución mexicana surge a partir de: "la necesidad que tuvieron algunos escritores de analizar el pasado histórico en un momento en que la historia presente los urgía a vivir en un país en donde aún subsistían los conflictos de la lucha armada y la Revolución se había vuelto gobierno, periodo en el que empiezan a surgir, en grandes cantidades, las otras novelas de la Revolución, escritas por testigos o actores de la contienda, en cualquiera de las facciones en discordia: maderistas como Azuela en un principio; villistas como Martín Luis Guzmán y Rafael F. Muñoz; carrancistas como Urquiza o Mancisidor, o hasta orozquistas, en algún nivel, como Muñoz en *Se llevaron el cañón para Bachimba*; federales como el ya mencionado Urquiza en *Tropa vieja*. La cronología de la novela revolucionaria es difícil de cernir; algunos la llevan hasta *El luto humano de Revueltas* (1943), *Al filo del Agua de Yáñez* (1947), *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* (1955) de Rulfo, *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes, *Los recuerdos del Porvenir* de Elena Garro (1963) o la parodia de *La sombra del caudillo*, *Los relámpagos de agosto* de Ibarraengoitia (1964), o las novelas indigenistas *Juan Pérez Jolote* (1948), de Pozas, *Balún Canán* y *Oficio de Tinieblas* de Rosario Castellanos; es decir, se escinde su transcurso entre los escritores que por haberla vivido la juzgan desde adentro y los que nacidos después o siendo muy niños cuando se produjo, pueden evocarla desde fuera". Margo Glantz, "La novela de la Revolución

Muñoz y Martín Luis Guzmán; les siguen los Contemporáneos, con Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo (supongo que por falta de espacio Schneider no menciona a Gilberto Owen) y por último están los estridentistas³⁶ quienes son iconoclastas, aspiran a romper con los héroes nacionales y superar la Revolución mexicana: “se definen como radicales, intransigentes y herméticos, y se hace hincapié en el culto a las máquinas, el cosmopolitismo y la actualidad de las realidades descritas —características todas de las vanguardias literarias—. En cuanto a la forma, se pretende «totalizar la emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma simultánea y poliédrica» para romper con la literatura nacional, a la que se considera anquilosada”³⁷, conformados por Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán Lizt Arzubide, Luis Quintanilla y Salvador Gallardo.

Esta clasificación presentada por Schneider nos muestra un panorama general de las corrientes literarias de los años veinte en México; no obstante, debemos recordar que además de éstos autores existen otros escritores y géneros que se gestan en su propio estilo y espacio, diferente de la clasificación de Schneider. Me refiero por supuesto a Efrén Hernández, de origen guanajuatense (quien a diferencia de sus contemporáneos vanguardistas se apega a la tradición castellana y en particular a los Siglos de Oro) y su famoso cuento “Tachas”, publicado en 1928. Otros narradores son

Mexicana y La sombra del caudillo [sic]” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LV, n.148-149, Julio-Diciembre, 1989, disponible en línea en <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu>>.

³⁶ El estridentismo como toda vanguardia posee: “compromiso de grupo con postulados precisos, tanto culturales como éticos; mandamientos en cierto aspecto inviolables, divulgados en manifiestos y cuya redacción parte por lo común del arrojo, de la arbitrariedad de uno solo portavoz, al que responderán instantáneamente incondicionales prosélitos. Así, esta disposición finiquita la soledad, el aislamiento, pero los encadena en un conglomerado de acciones, de desparpajos y de provocaciones, actitud rotulada como el *gesto vanguardista*.” Luis Mario Schneider, “Los contemporáneos: la vanguardia desmentida”, *op. cit.*, p.17.

³⁷ Nieves Martín Rogero, “Arqueles Vela: máximo representante de la prosa estridentista en México” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. ° 26 II. Servicios de Publicaciones, Madrid, UCM, 1997, p. 222, disponible en línea en <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI>>.

Antonieta Rivas Mercado³⁸ y en el género del ensayo Samuel Ramos, Agustín Lazo y Rodolfo Usigli.

Teniendo presente este panorama general de los géneros literarios y de la narrativa mexicana de los años veinte, me centraré ahora en el famoso grupo Contemporáneos, uno de los más significativos de todo el siglo XX, en donde participan: Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Gilberto Owen, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta y Bernardo Ortiz de Montellano. Aunque estos escritores se desarrollaron paralelamente (sin tener algún tipo de manifiesto o reglas), compartieron muchas características literarias en sus obras como bien lo señala Luis Mario Schneider: “La utilización de objetos mecánicos; la recurrencia de imágenes, comparaciones y metáforas; los hallazgos inauditos, desconcertantes; el vértigo rítmico; el empleo colorístico; la captación sensorial; la supresión de nexos y puntuaciones gramaticales; la luminosidad o el claroscuro ambiental; la sonoridad plástica que indudablemente entornan las pistas primordiales del vanguardismo”.³⁹

Asimismo, los integrantes de este grupo (la mayoría nacidos entre 1901 y 1904) tienen en común: el interés por el arte *plástico-visual*, lo universal y lo cosmopolita; leen a autores como Joyce, Proust, Jarnés, Gide, Cocteau, Giraudoux, Ortega y Gasset, Girard; incursionan al mismo tiempo en la novela corta (Torres Bodet, Gilberto Owen, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia). Guillermo Sheridan llama a este aspecto “la fiebre narrativa”, que se suscita específicamente entre 1923 a 1927. Acerca de esto, Juan Coronado también nos dice: “Los jóvenes poetas deciden sumergirse en el mar de una novela experimental que se está practicando en los ámbitos internacionales. Tres

³⁸ Escritora y creadora de la primera sala de dramaturgia experimental en México, fundadora del patronato de la orquesta sinfónica nacional, y traductora de André Gide. Cfr. Luis Mario Schneider, “Los contemporáneos: la vanguardia desmentida”, *op. cit.*, pp.16-17.

³⁹ *Ibid.*, p. 20.

contemporáneos deciden entrar al aliento proustiano y su ‘sombra de muchachas en flor’: Gilberto Owen y su *Novela como nube*; Xavier Villaurrutia y su *Dama de corazones* y Jaime Torres Bodet y su *Margarita de niebla*”.⁴⁰

Esta fiebre narrativa de la que nos habla Sheridan surge directamente de las influencias exteriores tales como la francesa (Marcel Proust, Jean Giraudoux), la española (Benjamín Jarnés), la italiana (Luigi Pirandello) y la inglesa (James Joyce). Esta narrativa tan innovadora da la pauta para que Torres Bodet y otros Contemporáneos que sólo habían incursionado en la poesía se inicien en la prosa, partiendo de sus influencias y de las nuevas técnicas de la literatura internacional como la inserción del tema cinematográfico, la fotografía, la plástica y el monólogo interior, inspirándose sobre todo en el arte europeo: “Nacidos, crecidos en respirar aquel aire joven de México, nos identificaba un afán de construir cosas nuevas, de adoptar posturas nuevas ante la vida. Sentíamos esto lo único revolucionario y más sincero que tomar simplemente lo viejo y barnizarlo y escribir encima: ‘¡Viva la Revolución!’”.⁴¹

En estas palabras de Gilberto Owen (representante de esa prosa contemporánea) se aprecian las ideas que tenían la mayoría de los Contemporáneos y cómo defienden su propia revolución e identidad dentro de su literatura, siempre partiendo desde lo artístico. A pesar de que no hacen referencia a temas prehispánicos o a la Revolución, muestran otra perspectiva de México, sobre todo una en donde se refleja el espacio de la ciudad, pues hay en las novelas de los Contemporáneos una presencia de lo urbano, la tecnología, los medios de transporte y por supuesto la vida de la burguesía.

Además de estas características, los Contemporáneos comparten muchas otras; Carlos Monsiváis nos enumera las siguientes:⁴² promueven revistas en las que dan a conocer a los nuevos poetas y el arte plástico (*La Falange*, de 1922 y *Contemporáneos*,

⁴⁰Juan Coronado, *op. cit.*, p. VIII.

⁴¹ Carlos Monsiváis, “Los Contemporáneos, promotores de la decepción” en *op. cit.*, p. 177.

⁴² *Ibid.*, pp. 172-173.

de 1928); crean grupos de teatro (Ulises, Orientación); dan a conocer autores y traducen a Gide, Lenormand, Cocteau, Eugene O'Neill, Giraudoux; fundan el primer cineclub de la República; emprenden la crítica de las artes plásticas y el cine; animan a los pintores a buscar caminos diferentes y a no confinarse en la ya tan probada escuela mexicana; leen, difunden y traducen a autores como: Pound, Eliot, Cummings, Sandburg, Vachel Lindsay, Amy Lowell, Hart Crane, Breton, Saint-John Perse, Cocteau, Supervielle; renuevan el periodismo cultural y el político (Novo, Cuesta, Villaurrutia). Todas estas líneas temáticas hacen de los Contemporáneos un grupo literario preocupados por difundir el arte de su tiempo, no obstante cada uno de sus miembros seguirá su propio camino y estilo, creando su propia narrativa.

1.2.2.- Pintura y escultura

La pintura, arte fundamental para entender *Margarita de niebla*, tiene un gran desarrollo y transformación a comienzos del siglo XX con los llamados *ismos* en Europa: cubismo (1906), futurismo (1909), expresionismo (1910), dadaísmo (1916), y surrealismo (1924). Todos estos movimientos pictóricos que nacen cuando los Contemporáneos apenas son unos niños los influenciarán de manera significativa en su juventud, pues a partir de estas imágenes vanguardistas modificarán su perspectiva, su manera de ver.

Mientras en Europa estos ismos se desarrollan, en México se encuentra la nueva Escuela de Pintura al Aire Libre, fundada por Alfredo Ramos Martínez, quien rompe con los cánones de la academia e impulsa a sus discípulos a pintar de una manera diferente, espontánea, es decir, libremente. La primera escuela se origina en 1913, pero para el año de 1925 se establecen otras más en Tlalpan, Xochimilco y Coyoacán; el éxito de estas escuelas es tan grande que en 1926 se realiza una gran exposición en las

principales ciudades de Europa, en las cuales se vendieron todos los cuadros. De estas escuelas egresaron pintores como Rosario Cabrera y Francisco Díaz de León.

Otra vertiente pictórica muy importante y trascendental de los años veinte y de todo el siglo pasado en México es el muralismo; éste predomina fuertemente con una gran influencia de la Revolución mexicana, mediante la cual se propone dar o proyectar una identidad nacional. Respecto a esto Monsiváis señala: “El muralismo traslada a la vista del público o la sociedad, las ideas de Nación y Humanidad. Según estos creadores lo que hacen es Historia, es alegoría mítica, es democratización de la belleza. Y sus murales son el arte devocional fuera de los templos, la armonía que en algo alivia la vida desgarrada de la mayoría de sus espectadores”.⁴³

Los grandes muralistas son Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Estos tres pintores, además de ser los grandes representantes de la pintura de la época, colaboran con el entonces secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, quien los invita a pintar varios edificios públicos como la misma Secretaría de Educación Pública y el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria; todo esto forma parte de un programa de alfabetización y, también, de la búsqueda intensiva de los años veinte de la identidad mexicana:

Vasconcelos debe improvisar en gran escala planes y realizaciones, y el contexto de la Revolución lo lleva a insistir en temas y tradiciones nacionales. Esto no convierte a la mayoría de aquellos productos culturales en la exaltación del chovinismo. Se combinan la grandilocuencia y la demagogia. Según Diego Rivera, él pinta sus murales con preparaciones a base de savia de maguey; el método de enseñanza del dibujo de Adolfo Best Maugard se basa en “los siete elementos lineales de las artes mexicanas indígenas y populares”.⁴⁴

Otros pintores destacados son Ángel Zárraga y Rufino Tamayo. Aunque todos estos artistas retratan las costumbres, los temas populares autóctonos y paisajes mexicanos, también utilizan elementos de las vanguardias como el arte abstracto, y el

⁴³ Carlos Monsiváis, “El muralismo: la reinención de México”, en *op. cit.*, pp. 96-97.

⁴⁴ Carlos Monsiváis, “Nacionalismo cultural”, en *op. cit.*, p. 212.

cubismo (este último movimiento llega a ser el estilo más influyente del siglo XX): “Así sea marginalmente, los disidentes del muralismo se saben parte de tendencias internacionales, y por eso, con tal de ponerse al día, estudian como pueden a los impresionistas, los expresionistas, los futuristas, Braque, Matisse, Cézanne, De Chirico, los surrealistas y, sobre todo, interminablemente, a Pablo Picasso”.⁴⁵ Con *disidentes*, Monsiváis se refiere a Rufino Tamayo, Roberto Montenegro, Carlos Mérida, Jesús Reyes Ferreira, Manuel Rodríguez Lozano, Alfonso Michel, Agustín Lazo, Abraham Ángel, Julio Castellanos, Antonio Ruiz, *El Corcito*, Fermín Huertas, María Izquierdo, Fermín Revueltas, Emilio Amero y Miguel Covarrubias. Aunque David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera forman parte del muralismo, también son influenciados fuertemente en sus visajes a Europa por el cubismo.

En cuanto a la escultura, ésta comparte un camino muy similar al de la pintura (en Europa), comunica las mismas perspectivas y están presentes en ella los diferentes ismos. Picasso desarrolla el cubismo, Marcel Duchamp el dadá, Vladímir Tatlin el constructivismo, esto en el panorama europeo; en México, la escultura de los años veinte se renueva después de los acontecimientos de la Revolución mexicana; la escultura de caballete y la escultura monumental son las manifestaciones más importantes, Carlos Bracho, Ignacio Asúnsolo, Guillermo Toussaint son sus mayores representantes, todos ellos hicieron bustos de personajes destacados, por ejemplo, la cabeza de Silvestre Revueltas realizada por el artista Carlos Bracho. Se debe tener en cuenta que la escultura en México no sigue las líneas del arte vanguardista o ismos europeos, sino todo lo contrario, se inspira en el arte prehispánico y lo que hay en la realidad directa de México.

⁴⁵ Carlos Monsiváis, “Las artes plásticas: la otra vanguardia”, en *op. cit.*, p. 152.

1.2.3.- Fotografía y Cine

Por su parte, las artes visuales (fotografía y cine) se desarrollan rápidamente, tanto en sus avances científicos y tecnológicos como en sus propuestas artísticas. Para los años veinte ya tienen la categoría de *arte* y un lugar privilegiado dentro del gusto del público y de los intelectuales. Durante la década de 1920 la fotografía en Europa y Estados Unidos se deja influenciar por las diferentes corrientes de expresión de la pintura como el dadá y el surrealismo, estos movimientos permiten a la fotografía utilizar técnicas manipuladas.

México no sólo desarrolla la fotografía, sino que atrae e inspira a fotógrafos extranjeros como el estadounidense Edward Weston y la italiana Tina Modotti, quienes impulsan y proponen una nueva visión fotográfica, dándole prioridad al sentido estético propio de la cámara y rompiendo con los cánones pictóricos, es decir, separándose de ellos. Entre los fotógrafos mexicanos que siguen la línea de Weston y Modotti se encuentran Manuel y Lola Álvarez Bravo, quienes plasmaron en su trabajo la cultura y las tradiciones mexicanas, así como los rostros de hombres y mujeres de aquella época.

Por otro lado, se desarrolla la fotografía de la Revolución y la fotografía Cristera que paralelamente se hace a la fotografía intelectual. Esta fotografía la hacen particularmente soldados y fotógrafos oficiales del gobierno, quienes capturan imágenes para documentar los hechos de la Revolución y la guerra cristera, cada una con sus particularidades, dice Aurelio de los Reyes: “Los cristeros usaron la fotografía para justificar su intervención en la lucha, los revolucionarios para demostrar su represión. Ambos cumplían con su deber. Los primeros, defendían la religión y la patria; los segundos, a las instituciones y a la patria”.⁴⁶

⁴⁶ Aurelio de los reyes, “Fotografía cristera” en *Boletín 54: Los álbumes fotográficos del Fideicomiso Archivos Calles-Torre Blanca: comentarios*, dedicado al estudio de los álbumes fotográficos de dichos archivos, México, FAPECFT, 2007, pp. 5-6.

Como se puede apreciar en la cita de Aurelio de los Reyes, la fotografía jugó un papel muy importante dentro de los acontecimientos sociales que afectaron al país a principios del siglo XX, a través de ella el pueblo se expresó, se identificó y denunció; la fotografía se convirtió en un medio de escape, de resignación, de salvación, a través de ella el retratado se convirtió en alguien, dejó su testimonio, todo su ser, sobre todo porque sabía que moriría en su lucha:

El objetivo de la muerte marca la diferencia entre los revolucionarios y los cristeros. Los testimonios de la descripción de los fusilados de la Revolución y la guerra cristera, indican que marchaban tranquilos a la muerte. Para unos era el fin de los sufrimientos aunque seguramente morían en la certidumbre por carecer de la absolución de los pecados, dado el juicio militar sumario al que eran sometidos; para los otros era la entrada a la gloria eterna. Si morían, la fotografía garantizaba guardar la imagen del mártir a perpetuidad.⁴⁷

Mientras la fotografía de la Revolución tenía una gran difusión entre la población y su fin era capturar y denunciar los hechos, la fotografía cristera⁴⁸ se reproducía muchas veces en el anonimato y sólo tenían acceso a ella los archivos oficiales y los propios familiares de los fusilados. Sin embargo, la una como la otra compartían el carácter testimonial, el registro de los hechos: “Toda fotografía es producto del afán de guardar memoria y detener la acción destructiva del tiempo. A la fotografía cristera la condicionan la clandestinidad y el afán probatorio al ser tomada por los propios guerrilleros o por los soldados; o por fotógrafos contratados expresamente por la oficialidad”.⁴⁹ La mayoría de los fotógrafos que registraron estos

⁴⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁸ Entre sus características la fotografía cristera: “Suele ser una fotografía artesanal de aficionado, mal tomada, mal compuesta y fuera de foco, seguramente porque quienes las tomaron compraron su cámara y la utilizaron sin entrenamiento previo, además de que lo hicieron en condiciones desventajosas. (...) La caracteriza una fuerte carga emotiva, que hace perdonar a los autores y a su círculo, los defectos observables a simple vista. Su carácter catacumbesco por motivos políticos impidió su difusión periodística en los diarios cotidianos de la ciudad de México. Por lo general se atesoró en espera de tiempos mejores para su circulación, salvo en las publicaciones católicas de propaganda de la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa impresas en Barcelona, Amsterdam o Estados Unidos, o en la revista *David*, órgano difusor del pensamiento católico que, pasada la guerra, dio a conocer numerosos testimonios de los participantes. Se caracteriza por ser una fotografía de grupo, casi familiar, de cofradía o hermandad, cohesionado fuertemente por la religión”, *Ibid.*, p. 25.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 4.

movimientos bélicos no tienen más interés que el de recopilar las imágenes, convirtiéndose así en “cronistas visuales”⁵⁰ del periodo de la Revolución y durante los años veinte de la guerra cristera, como bien lo señala Aurelio de los Reyes.

Por su parte, el cine también adopta algunos movimientos de la pintura vanguardista en los años veinte: el expresionismo y el surrealismo. El expresionismo en el cine llegó con *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wain (1920)⁵¹, este movimiento proponía frente al mundo real:

La interpretación subjetiva de ese mundo. (...) una evasión hacia la imaginación y los sueños para huir de la triste realidad de la posguerra. Sus preferencias iban por los personajes atormentados, de psicología compleja, que se movían en el mundo de la fantasía y el terror; vampiros, locos, asesinos, monstruos, tiranos... La estética de las películas trataba de expresar los estados de ánimo de esos personajes por el simbolismo de las formas, los decorados de pesadilla y una iluminación repleta de contrastes. Curiosamente esa fotografía tuvo su origen en las restricciones de electricidad que sufrió la Alemania de la posguerra, que llevaron a soluciones estéticas como pintar luces y sombras en los decorados.⁵²

El surrealismo en el cine se inauguró con la película *Un perro andaluz* (1928) de Luis Buñuel, éste consistía en: “una sucesión de imágenes oníricas sin ningún argumento: un ojo seccionado por una cuchilla, una mano mutilada, unas hormigas que surgían de esa mano...Se trataba según Dalí, de representar el pensamiento tal cual es, sujeto a sus asociaciones desordenadas.”⁵³ Además de estos ismos llevados a la pantalla grande, el cine crea sus propias formas de expresión; ejemplo de ello son los diferentes planos y ediciones entre los que están: el primer plano, el *flash-back*, el montaje paralelo, y la cámara móvil. Estas nuevas técnicas cinematográficas saltan a la vista en las películas y muestran una revolución visual en movimiento.

⁵⁰ El cronista visual de los cristeros fue Heriberto Navarrete, quien utilizó una cámara Brownie hasta los años cincuenta. Cfr. Aurelio de los Reyes, *op.cit.*, p. 8.

⁵¹ Esta película retrata la historia de un asesino (Caligari) hipnotizado por un doctor, la visualidad del film consiste en planos oníricos donde el decorado es de suma importancia, la escenografía crea una atmósfera amenazadora que transmite la vida interior del protagonista. En su momento fue muy importante, se exhibió en París ininterrumpidamente por siete años (1920-1927). Cfr. Juan Zavala, Elio Castro-Villacañas y Antonio C. Martínez, “¿Qué era el expresionismo alemán?” en *El cine contado con sencillez*, España, Maeva, 2005, p.35.

⁵² *Ibid.*, pp.35-36.

⁵³ *Ibid.*, pp.41- 42.

En cuanto a los temas, todos los aspectos políticos, sociales, históricos y religiosos son llevados a la pantalla grande, ninguno se queda relegado. El cine se establece como un arte serio, en 1920 se crea el primer cineclub y en 1921 se publican los primeros estudios teóricos acerca del cine. En los años veinte surgen los grandes géneros: el *western*, el cine policiaco, de aventuras, de ciencia ficción y de terror. Entre las películas más importantes están *El gabinete del doctor Caligari* (1920), de Robert Waine, *El chico* (1921), de Charles Chaplin, *Nosferatu el vampiro* (1922), de Friedrich W. Murnau, *El acorazado de Potemkin* (1925), de Sergei M. Eisenstein, y *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, *Un perro andaluz* (1928), de Luis Buñuel.

Ahora bien, es importante destacar que México es uno de los primeros países a los que llega el cinematógrafo, en 1896, es decir, de inmediato, apenas ocho meses después de que los hermanos Lumière lo presentaran en un café de París con apenas treinta asistentes (entre ellos Georges Méliès). En México, la primera proyección tiene lugar el 14 de agosto de 1896, sólo para un reducido grupo de personas, entre los que están el general Porfirio Díaz, intelectuales y científicos de la época. El 27 de agosto se exhibe para toda la población, las dos ciudades más privilegiadas son el Distrito Federal y Guadalajara, después se extiende a toda la República. El cinematógrafo tiene mucho éxito y de inmediato se instalan varias salas para su proyección, el público acepta este nuevo aparato científico que le ofrece diversión y distracción.

En los primeros años en México, el cinematógrafo sólo proyecta la vida real: la vida cotidiana de las personas, eventos políticos y sociales, un paseo a caballo del general Porfirio Díaz por el Castillo de Chapultepec, por ejemplo. El éxito del cinematógrafo es tan grande que se llegan a construir hasta 20 salones en tan sólo tres meses para que la gente no se pierda de las proyecciones. Los diarios de aquella época como *El imparcial* publican varios artículos sobre la fiebre cinematográfica, los

escritores por su parte (quienes redactan la mayoría de los artículos en los periódicos) también muestran su interés. Luis G. Urbina, José Juan Tablada y Amado Nervo tienen varias crónicas sobre el cine.⁵⁴ Estos tres narradores destacan siempre las cualidades del cinematógrafo y le auguran un buen futuro, imaginan los diferentes beneficios que este aparato puede ofrecer a la sociedad, así por ejemplo, Aurelio de los Reyes destaca la siguiente crónica de José Juan Tablada: “En sueño realizable para un prócer que en vez de tener un álbum fotográfico donde las imágenes palidecen como los cadáveres de los ataúdes, tendría un cinematógrafo, y a sus horas, cuando quisiera viajar por el pasado y sumergirse en la profunda vida del recuerdo, contemplaría el andar pausado de la madre desaparecida, los gentiles movimientos de la novia muerta”.⁵⁵

No obstante, el cine mexicano en sus primeros años se desarrolla bajo la dirección del estado, los camarógrafos son obligados a retratar la realidad inmediata, refiere Aurelio de los Reyes:

El gusto de la gente se inclinaba a lo ligero, a lo que no hacía sufrir, y los camarógrafos, ante esta demanda, retrataron los espectáculos del género chico: *Las tentaciones de San Antonio*, *Don Juan Tenorio*, *Bailables de Rosita Tejada*, *La Soler*, etcétera, pero con ello no se alteraba la idea de captar la realidad, puesto que suponemos que las filmaciones se hicieron durante las representaciones.

Si los camarógrafos nacionales retrataban el paisaje, algunos aspectos de ciudades y al general Díaz, satisfacían además la moral puritana de los tiempos, a más de apegarse al deseo naturalista de la escuela mexicana de pintura.⁵⁶

En su libro, Aurelio de los Reyes hace una gran investigación del papel del cinematógrafo en México en todos los aspectos sociales. Desde un inicio se filmaron muchas escenas de la realidad, la cotidianidad, y también de la “belle époque” del

⁵⁴ Urbina escribe por ejemplo: “El cinematógrafo”, “Los ricos y los cinematógrafos”, en G. Urbina, Luis, *Ecos teatrales*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1963. Tablada escribe “Crónica” y Nervo “La semana”, éstas se pueden encontrar en Aurelio de los Reyes, en *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, FCE/SEP, 1984.

⁵⁵ José Juan Tablada, “Crónica”, citado por Aurelio de los Reyes, en *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, *op.cit.*, p. 112.

⁵⁶ Aurelio de los Reyes, “Hacia un cine mexicano”, en *Los orígenes del cine en México (1896-1900)* *op.cit.*, p. 19.

porfiriato, con este último se evadió hechos importantes como los acontecimientos de Cananea y Río Blanco. Después, durante la época de la Revolución, el cine siguió filmando la vida cotidiana, especialmente se desarrolló un cine documental, un género que registró el movimiento de la Revolución y la guerra cristera.⁵⁷

Además de entretenimiento, el cinematógrafo se utilizó para fines de propaganda política. Así, uno de los más grandes personajes míticos de la Revolución mexicana (Pancho Villa) se vale de las cámaras (sobre todo norteamericanas) para difundir su liderazgo y popularidad:

Villa mostró una intuición poco común para la publicidad al utilizar al cine para su propaganda. Su sagacidad queda a la vista al aceptar en sus filas a camarógrafos norteamericanos, pues eran los más capacitados para exhibir sus películas en el extranjero. No acudió a los mexicanos porque sabía que serían incapaces de exhibirlas más allá de sus dominios. Su sentido publicitario destaca cuando sabemos que también hubo camarógrafos de la misma nacionalidad con Pablo González, con Obregón, Carranza y Victoriano Huerta. Dichos generales tuvieron la misma oportunidad de usar la imagen cinematográfica para difundir sus hazañas, pero sus campañas y sus figuras no tenían la espectacularidad de las de Villa.⁵⁸

El cinematógrafo se convirtió rápidamente en un medio de expresión para difundir la historia de principios del siglo XX. Pancho Villa no sólo se dejó fotografiar y filmar, sino que además se volvió actor de su propia película: *La vida del general Villa* (1914)⁵⁹. De esta manera, el cine fue un medio propagandístico que llegaba a las grandes masas, y no sólo eso, era capaz de movilizar a grupos sociales, es decir, se convirtió en un medio visual de poder.

Para la década de los veinte, el cine mexicano no tiene un gran desarrollo, sobre todo en lo que se refiere al argumento. A partir del gobierno de Venustiano Carranza y

⁵⁷ De este acontecimiento sólo se tiene registro de un combate filmado por Manuel Sánchez Valtierra en 1928. Cfr. Aurelio de los Reyes, "Fotografía cristera", en *Boletín 54: Los álbumes fotográficos del Fideicomiso Archivos Calles-Torre Blanca: comentarios op. cit.*, p. 28.

⁵⁸ Aurelio de los Reyes, "Nace una estrella", en *Con Villa en México: testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*, México, UNAM, 1985, p. 43.

⁵⁹ Esta película fue concebida como un *western*, pues presentaba una historia con violencia, romance, venganza, persecución, justicia por la propia mano de Villa, duelos, muerte y marginalidad de la ley. El director asignado fue William Christy Cabanne y en el papel de Villa durante su juventud a Raoul Walsh. Cfr. *Ibid.*, p. 57-58.

Álvaro Obregón se hace un cine de propaganda del país para vender una buena imagen de México al extranjero, que anteriormente había sido deteriorada por las películas estadounidenses donde retratan al mexicano como un salvaje (borracho, ladrón, asaltante, bandido, celoso). A partir de 1916 el cine mexicano proyecta un nacionalismo, costumbrismo, naturalismo y paisajismo. El cine refleja las raíces prehispánicas, empezando con el nombre de las mismas productoras, como Azteca Films, Aztlán Films, etcétera. Todo esto se refleja en películas como: *Santa* (1918) de Luis G. Peredo, *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas, *El caporal* (1921), de Miguel Contreras Torres, *Luchando por el petróleo* (1921) de Ausencio E. Martínez.

Esta escasez de películas y argumentos se ve reflejada en las críticas y reseñas cinematográficas de la época. En 1926, Torres Bodet escribe acerca del cine mexicano:

Pocas son las películas estrenadas en México durante el último mes que merezcan los honores de una mención elogiosa. Tal vez una de ellas es *Figaro en sociedad*. Adolphe Menjou nos muestra allí la originalidad de su talento sinuoso, aunque no logra aún convencernos de sus aptitudes para abandonarse a sí mismo o, por lo menos, para abandonar el recuerdo que de él nos dejaron sus primeras producciones.

A pesar de las dotes excepcionales de Dolores Castillo, *Orquídea Modelo* no ha podido salvarse de la mediocridad inherente a estas obras de turbia sentimentalidad en que la voz de la sangre desempeña el principal papel. Louis Fazenda es desde ahora mexicana. Al menos lo es por voluntad de los anunciantes. ¿Quién nos asegura que no será después japonesa o checoslovaca? No necesitábamos renovar un patriotismo para aplaudir su interpretación en *Vidas despreocupadas*.⁶⁰

Mientras el cine mexicano avanza lentamente, el cine estadounidense se impone, es avasallador y contagia a todo aquel que lo ve, muestra una realidad insólita, como menciona Monsiváis: “El cine hace ver de otra manera la realidad o lo que por ella entiendan alfabetos y analfabetos. El *close-up* ‘diviniza’ a las mujeres, las divas y las grandes presencias son un santoral alternativo: Greta Garbo y Marlene Dietrich son

⁶⁰ Jaime Torres Bodet, “El cinematógrafo en México. Un invento. ¿Un rival? El “phonofilm” del doctor De Forest. A propósito de Valentino. La personalidad de Don Juan. Las películas del mes”, en *La cinta de plata*, Recopilación y estudio de Mario Schneider, México, UNAM, 1986, p.183.

‘rostros incorpóreos’, Chaplin y Buster Keaton son la poesía del fracaso y de las coreografías sobre el abismo”.⁶¹

El cine alcanza la categoría de *arte* rápidamente, ahora es llamado el *séptimo arte*, frase acuñada por el cinéfilo italiano Ricciotto Canudo, quien en 1911, en su “Manifiesto de las Siete Artes”, considera el cine como una de las grandes manifestaciones artísticas, colocándolo al mismo nivel que la danza, la literatura, la arquitectura y las artes plásticas. Otro aspecto importante que ayuda al cine a establecerse en el mundo del arte, para su difusión y respeto, son las primeras críticas y teorías cinematográficas.

Uno de los primeros teóricos del cine es también Canudo. Esto es muy importante mencionarlo porque cuando Torres Bodet escribe su primera novela, el cine ya está más que instalado en la cultura y en el arte, y para los años veinte el cine en México es un arte al que se le estudia, reseña y retrata en la literatura. El propio Torres Bodet es uno de los primeros autores que reseña y hace crítica cinematográfica en los años veinte.

⁶¹ Carlos Monsiváis, “La cultura en la década de 1920” en *op. cit.*, pp. 125-126.

1.2.4.- Otras artes

Otras manifestaciones artísticas en la década de los veinte son el teatro y la música, que tienen la misma proyección y apoyo gubernamental del muralismo en la pintura, es decir, se crea una música y un teatro en los que destacan los rasgos nacionales y populares de México. Por supuesto mucho de los músicos más importantes también incursionan en la música vanguardista y saben de las nuevas propuestas europeas. En la música, los representantes más destacados son José Rolón, Candelario Huízar, Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, que ya en 1921 compone *El fuego nuevo*, y en 1926, su obra *H. P. o Caballos de vapor* (1926-1927); en el teatro, como ya lo mencioné, se crean dos recintos muy importantes: Ulises y Orientación, dirigido por algunos miembros de los Contemporáneos. El teatro no sólo representará aspectos nacionales sino también universales; Remei Miralles dice al respecto:

En 1925, Pedro Henríquez Ureña publicó un ensayo hacia el nuevo teatro en el que se constata una idea esencial: la necesidad de construir el país y, por ende, la nación con la ayuda de las nuevas expresiones artísticas renovadoras que estaban cambiando la trayectoria histórica en el mundo; así, afirma: “Si la América española ha de cumplir sus aspiraciones de originalidad artística, está en el deber de abandonar las sendas trilladas y buscar rutas nuevas para el teatro”.⁶²

La danza no tiene mucho eco en esos años, es hasta la década siguiente que aparecerán en escena las grandes academias de danza, las más importantes encabezadas por Nellie y Gloria Campobello.

1.2.5.- Un contexto visual

Todo este marco artístico y cultural que he revisado da como resultado un contexto en el que la *imagen visual* desempeña un papel muy importante a la hora de entender y percibir el mundo. Torres Bodet desarrolla su obra y, sobre todo, su primera novela (*Margarita de niebla*) bajo las influencias visuales de su contexto, marcado por el

⁶² Remei Miralles: “Alejandro Ortiz Bullé Goyri, Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)” en Revista *STICHOMYTHIA*, 4, 2006, pp. 3-4.

desarrollo y la transformación de la imagen que se da en la pintura, la escultura, la fotografía y el cine de aquellos años.

Como se sabe, la vista ha sido muy importante en el desarrollo de las sociedades antiguas y contemporáneas; así lo fue a principios del siglo XX y lo es hoy en día. El hombre siempre se ha valido de sus cinco sentidos para entender el mundo que lo rodea pero, a lo largo de la historia y en distintas épocas, el de la vista se ha impuesto sobre los demás para explicar la realidad. Muestra de ello es la Edad Media, cuando la iglesia católica, por medio de imágenes, daba a conocer las enseñanzas de Dios. Las imágenes eran la herramienta con la que se instruía, informaba y manipulaba a las personas. Los ojos eran quienes descifraban lo que decían las imágenes, su función principal era mirar, observar e interpretar la realidad que los rodeaba.

Otro aspecto visual significativo en este período fue la caligrafía. Así como los diversos dibujos con que se adornaban los diferentes textos; los monjes copistas hicieron de la escritura un arte (ejemplo de esto se puede observar en la letra gótica). Más adelante, durante el Renacimiento nuevamente el sentido de la vista se hace presente en la religión católica con la iconografía religiosa, así como en el arte con la perspectiva lineal o aérea que desarrollan la pintura y escultura.

A principios del siglo pasado, nuevamente, el papel de las imágenes vuelve a ser fundamental; se produce una revolución visual en todos los aspectos (tanto artísticos como científicos) y éstas se insertan en los distintos espacios de la sociedad.

Por un lado, está la fotografía, que si bien en un principio estaba restringida a las familias burguesas, a finales del siglo XIX y principios del XX se hace más accesible y permite que cualquiera pueda tomarse fotos, lo que la convierte en una tarjeta de presentación ante toda la sociedad; todos quieren fotografiarse, permanecer en el tiempo, ser vistos, reconocerse y reconocer a los demás. Por otro lado, el cinematógrafo

proyecta imágenes en movimiento e impresiona en plazas públicas, y centros de recreación. La visualidad se hace presente y avanza rápido.

Este abanico visual llegó acompañado también de los ismos en la pintura y la escultura. Aunque cada vanguardia era distinta a las otras y representaba ideas diferentes, al final todas ofrecían al espectador *imágenes*.

Las artes plásticas, la fotografía y el cine tienen en común el sentido de la vista. Es decir, parten de los ojos para mostrar distintas representaciones de la realidad que el espectador debe interpretar. El sentido de la vista volvió a imponerse durante el siglo pasado de manera muy fuerte, y es este contexto visual el que rodea la novela *Margarita de niebla*.

Son el sentido de la vista y este mundo de imágenes los que acompañan la narrativa de los Contemporáneos. Torres Bodet y los demás intelectuales de su tiempo vivían en un mundo de imágenes que a cada instante se renovaban. Este efecto de la *imagen* en los escritores, como en toda la sociedad, se origina por supuesto desde el arte mismo y desde la tecnología.

A inicios del siglo XX los ojos nuevamente se convierten en los principales receptores de la realidad y con esto la *imagen* en una de las herramientas (en occidente) para transmitir ideas. La *imagen* aparece entonces en el arte, los murales mexicanos son el gran ejemplo de ello, surgen en un contexto en el cual el pueblo no sabe leer ni escribir, no obstante, los murales de la Revolución, la naturaleza mexicana y demás le comunican algo, como lo señala Monsiváis en el siguiente fragmento:

El medio decidió el mensaje. En los murales de Orozco o de Rivera no se atienden las contradicciones internas del movimiento revolucionario y se unifica la lectura: aquí están la Historia, la Técnica, las hazañas que son dolor y redención (hombre en llamas o insurrección de las masas). Por el alcance de las artes plásticas, murales, óleos y grabados se hacen cargo de la dimensión a fin de cuentas victoriosa de la Revolución.⁶³

⁶³ Monsiváis, Carlos, "La narrativa de la revolución", en *op. cit.*, pp. 61-62.

Por otro lado, con los avances tecnológicos de la fotografía y el cine, la imagen se convierte durante el siglo XX en el medio de comunicación más eficaz: “Tras más de siete siglos de predominio de la racionalidad, de la intelección abstracta, de la escritura alfabética, las últimas tecnologías vuelven a colocar en el trono a la magia, la sensorialidad, las imágenes, con todas sus consecuencias.”⁶⁴ Ahora la información alcanza a las grandes masas, la *imagen* puede transmitir y representar todo: ideas, sentimientos, personajes, eventos políticos, arte, moda, tecnología, riqueza, pobreza, naturaleza, lo real y lo abstracto.

Para la sociedad de principios del siglo veinte, la fotografía y el cine documental mostraban la vida tal como era. Las imágenes que estos aparatos capturaban representaban la realidad, lo único que no poseían era el color, pero todo lo demás era idéntico (el espacio, las cosas, las formas, las texturas, etc.) Las imágenes fotográficas se convirtieron en un ente testimonial, verdadero:

Para mucha gente, la fotografía se asocia a menudo con la idea de “documento”, es decir con algo que sirve en primer lugar para dar testimonio de una realidad, y luego para recordar la existencia de dicha realidad, y luego para recordar la existencia de dicha realidad. (...) La palabra documento encierra también, de manera más o menos vaga, la idea de exclusividad. La fotografía proporciona un testimonio particular, puesto que es más creíble que un texto escrito, y su valor es más fuerte en la medida en que es única. Claro está que habría que precisar un poco más este enfoque, ya que la función documental ha evolucionado desde los orígenes de la fotografía hasta la actualidad.⁶⁵

Esto es lo que sucedía a principios del siglo XX, porque hoy en día la verosimilitud de las imágenes (sobre todo en las noticias políticas) no es creíble para muchas personas. Con las diferentes técnicas de edición y fotomontaje que existen fácilmente las fotografías y videos se pueden alterar y con ello manipular el mensaje que se quiere transmitir. Sin embargo, aun sabiendo de la existencia de estas

⁶⁴ Facundo Tomás Ferre, *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Madrid, Machadolibros, 2005, p. 398.

⁶⁵ Gabriel Bauret, “La fotografía documental”, en *De la fotografía*, Argentina, La marca editora, 2010, p. 25.

falsificaciones, muchas veces no se analizan las imágenes y simplemente se toman como la verdad.

Pero retomo aquellos años, en los que uno de los cambios más sobresalientes y positivos fue el acceso de mucha gente a la información; esto se hizo por medio de las imágenes, pues ellas le dicen al pueblo lo que las palabras confunden, engañan y distorsionan; las imágenes complementan y hacen que las noticias, los movimientos sociales y el arte sean más accesibles, como señala Monsiváis: “Unos cuantos leen. Todos son capaces de ver. Vasconcelos sabe lo que hace al patrocinar la fuerza didáctica de la pintura. Si contrata artistas y les cede los muros de edificios antiguos, no es con tal de prodigar boticellis y fra angélicos, sino en pos de su proyecto.”⁶⁶ La imagen llega a donde la lectura no puede, pues en aquellos años mucha gente no tenía acceso a la educación, la gran mayoría no sabía leer ni escribir.

Los hombres y los artistas de principios del siglo XX se fascinan con este modo de comunicación que surge de la tecnología. Por ejemplo, uno de los primeros fotógrafos estadounidenses de renombre (Edward Weston) prefiere la cámara fotográfica ante todo para observar el mundo: “La cámara debería utilizarse para plasmar la vida, para interpretar la sustancia y la quintaesencia del objeto en sí”.⁶⁷

La aparición de las máquinas en la vida cotidiana y artística provocan distintas reacciones, varios escritores piensan que el cine y el fonógrafo pueden sustituir a los mismos libros y a la historia, como lo apunta Amado Nervo en 1898: “Este espectáculo me ha sugerido lo que será la historia en el futuro; no más libros; el fonógrafo guardará en su urna oscura las viejas voces extinguidas; el cinematógrafo reproducirá las vidas prestigiosas [...] Nuestros nietos verán a nuestros generales [...] a los intelectuales [...]

⁶⁶Carlos Monsiváis, “La educación: la obligación del alfabeto”, *op. cit.*, p. 116.

⁶⁷Anthony LaSala, *Grandes fotógrafos del mundo. Las historias tras sus mejores imágenes. Desnudo*, Barcelona, 2007, p. 6.

a nuestros mártires.”⁶⁸ Esta reflexión es un ejemplo de lo que pensaban las personas en aquellos años sobre estos nuevos medios de comunicación que, aparentemente igualan la realidad. Como se nota, la *imagen* aparece en cada uno de los espacios sociales, y el arte no es la excepción. Con el surgimiento de las vanguardias, la fotografía y el cine, los artistas experimentan con la visualidad.

Primero en la pintura y después en las demás artes, los ismos (cubismo, futurismo, constructivismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, fauvismo) y la pintura abstracta son los mejores exponentes de la transformación de la *imagen*. Con las expresiones vanguardistas, ésta recobra diversos significados y posturas, cada vanguardia propone una mirada distinta y ofrece al espectador un abanico de colores, geometrías, perspectivas, ángulos, planos y dimensiones. Todo esto se traslada a otras artes como la escultura, la fotografía, el cine y la literatura. En cada una de ellas repercute e influye de muchas maneras, siempre adaptando la *imagen* a sus propias técnicas y materiales.

El nuevo tratamiento que los artistas dan a la *imagen* rompe con todo lo que les ha antecedido, pues las vanguardias representan la ruptura con el pasado y la importancia del presente, divisando el umbral del futuro. La tecnología y las vanguardias se unen para hacer del siglo XX un *collage de imágenes* con todos los significados posibles; ahora no sólo hay una vía de comunicación, una sola mirada o visión, sino muchas y están siempre cambiando, renovando la manera de ver las cosas.

Esta gran diversidad de *imágenes* requiere espectadores competentes en el área de la visualidad, con la capacidad de analizar y pensar. Estas personas, en su mayoría, son los propios artistas (especialmente los escritores), quienes sí tienen acceso a las obras; ellos son los más atentos, son quienes observan los diferentes cambios artísticos

⁶⁸Amado Nervo, “La semana”, en Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, *op.cit.*, p. 111.

y tecnológicos de su tiempo. Torres Bodet es uno de ellos, y absorbe toda la visualidad que lo rodea y lo traslada a su obra. Es por eso que una de las características más importantes de *Margarita de niebla* es la *imagen*. En esta novela, el autor la evoca a cada instante. Ésta es de distinto carácter, fija, en movimiento, particular o general.

Es así como la *imagen* acompaña a Torres Bodet en todas sus reflexiones y en sus escritos. Siendo poeta en un inicio, antes de incursionar en la prosa, él ya cuenta con una capacidad visual desarrollada desde muy temprana edad. Cuando llega la hora de escribir narrativa, utiliza toda esa sensibilidad y deja relucir toda su cultura visual y sensorial en *Margarita de niebla*.

Las distintas *imágenes* que aparecen en *Margarita de niebla* provienen de sus influencias pictóricas, escultóricas, fotográficas y cinematográficas. Estas artes son para él la mejor representación de la visualidad, y es por eso que parte de ellas para narrar su primera novela, lo que la convierte en una novela visual, una composición de imágenes.

Margarita de niebla: Un pretexto para reducir a imágenes las sensaciones y los recuerdos.
Francisco Ayala

1.3.- Una novela visual: la forma antepuesta al tema

Cada vez que uno comienza a leer, los autores invitan a imaginar libremente las historias que cuentan. Es así como, cuando uno está en el rito de la lectura, se puede percibir todo tipo de sonidos, sabores, texturas, olores y, por supuesto, imágenes. Esto se logra a partir de lo que se describe; el lector puede insertarse en dicha ficción y divisar las atmósferas o perspectivas en las que se desarrolla la historia; muchas veces se puede delinear las facciones de los personajes, el ambiente que disfrutan o los agobia, otras se puede imaginar aspectos muy definidos: el grosor de su voz, el color de piel, el tipo de ojos, su mirada, etcétera. Con esto, el lector se convierte de alguna manera en otro creador que desarrolla su capacidad inventiva y sus competencias culturales, artísticas y, por qué no, hasta filosóficas.

Asimismo, hay escritores que cuentan historias de otra forma, es decir, ofrecen lo mismo que los que he mencionado, pero también dicen cómo se debe imaginar lo que narran (los hechos, las escenas, las imágenes); desde dónde y cómo concebir el texto.

Es aquí en donde ubico a Torres Bodet y su primera novela, *Margarita de niebla*, una novela sensorial y visual donde el autor indica desde qué perspectivas, ángulos, enfoques y colores se debe imaginar las escenas que va creando, pero, sobre todo, señala desde qué arte plástico (pintura, escultura) y visual (fotografía, cine) se debe concebir cada una de esas imágenes que parten y llevan a entablar una relación directa con la pintura, la escultura, la fotografía y el séptimo arte. Cada vez que se avanza en la lectura de esta novela hay una imagen que asalta al lector, pero ¿de qué tipo de imágenes se tratan?

Dentro de toda la gama de imágenes que percibe la mente, existen muchos matices o representaciones según la sociedad a la que se pertenezca, cada una cumple una función específica; éstas pueden ser íconos, símbolos o signos; finalmente, están las imágenes poéticas o artísticas. Estas últimas se insertan principalmente en la pintura, la escultura, la fotografía, el cine y, por supuesto, en la literatura.

Distintas ramas del conocimiento como la antropología, la psicología, la historia del arte y la crítica literaria se han tomado el tiempo para definir qué cosa es aquello que se denomina *imagen*.⁶⁹ Revisaré algunas posturas, para empezar el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) da cuatro acepciones para la palabra *imagen*, más la categoría que denomina *accidentales*. Aquí cito la primera y cuarta acepción de este vocablo: “Del lat. *imāgo*, -*inis*. 1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo [...] 4. f. Ret. Representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje.”⁷⁰ Si bien estas dos acepciones dejan claro el concepto, la segunda se aproxima más al tipo de imagen que contiene la literatura: una imagen poética hecha a partir de un lenguaje que conlleva conceptos, palabras, significados.

Siguiendo a la DRAE, las imágenes que se encuentran en *Margarita de niebla* pertenecen a la cuarta acepción. No obstante, para comprender a fondo y ampliar el concepto, revisaré lo que dicen otros teóricos literarios. El primero de ellos es V. Shklovski, quien en “El arte del artificio” revisa y analiza el concepto de *imagen* en el arte (específicamente dentro de la literatura) partiendo de la teoría del filólogo ruso

⁶⁹ Hasta ahora los estudios sobre el concepto de *imagen* se encuentran en “un giro pictorial” como lo ha llamado William Mitchell: “No es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes (*pictures*) constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual. La imagen ha adquirido un carácter que se sitúa a mitad de camino entre lo que Thomas Kuhn llamó un (paradigma) y una (anomalía), apareciendo como un tema de debate fundamental en las ciencias humanas, del mismo modo que ya lo hizo el lenguaje: es decir, como un modelo o figura de otras cosas (incluyendo la figuración misma) y como un problema por resolver, quizá incluso como el objeto de su propia (ciencia), lo que Erwin Panofsky llamó (iconología).” Cfr. William J. Thomas Mitchell, *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal/Estudios Visuales, 2009, p. 138.

⁷⁰ “Imagen”, en *Diccionario de la Real Academia Española* [en línea], disponible en <<http://www.rae.es/rae>>.

Potebnia, quien afirma: “El Arte es el pensamiento por medio de imágenes” “No hay arte y, en particular, no hay poesía, sin imagen”. Shklovski deja claro que esto en lugar de acercarse a la verdadera crítica literaria se aleja, pues decir que el arte y la poesía están hechos a partir de *imágenes* es un mundo de posibilidades, en donde el concepto *imagen* lo abarca todo, y no queda claro; para Shklovsky es necesario decir que la *imagen* sólo es uno de los recursos que posee la literatura para crear, y esa *imagen* se trata de una en particular, de una *imagen poética*:

La imagen poética es uno de los medios de crear una impresión máxima. Como medio, y con respecto a su función, es igual a los otros procedimientos de la lengua poética, igual a la comparación, a la repetición, a la hipérbole. (...) Igual a todo lo que se considera una figura, a todos los medios aptos para reforzar la sensación producida por un objeto, (en una obra, las palabras y aún los sonidos pueden ser igualmente objetos), pero la imagen poética no presenta más que un parecido exterior con la imagen fábula, con la imagen-pensamiento. (...) La imagen poética es uno de los medios de la lengua poética.

La imagen no es un predicado constante para sujetos variables. Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento.⁷¹

Por otro lado, para René Wellek y Austin Warren, en su libro *Teoría literaria*, clasifican la palabra *imagen* en tres apartados: la primera se encuentra en el campo de la psicología, donde significa “reproducción mental, recuerdo de una vivencia pasada, sensorial o perceptiva, pero no forzosamente visual”.⁷² La segunda pertenece a las imágenes sinestésicas, hápticas y endopáticas, las cuales se refieren al gusto, al olfato, calor y presión. La última clasificación que hacen la llaman *imagen visual*; ésta es una sensación, o percepción, pero también “representa” o remite a algo invisible, a algo “interior”.⁷³

⁷¹ Cfr. V. Shklovsk, “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, (Antología preparada por Tzvetan Todorov), México, Siglo XXI, 1991, pp.55-70.

⁷² René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 2002, p. 222.

⁷³ *Ibid.*, p. 223.

Por último, uno de los autores más recientes que han tratado el tema es William J. Thomas Mitchell, quien propone la siguiente clasificación: *imagen gráfica* (pinturas, estatuas, diseños), *imagen óptica* (espejos, proyecciones), *imagen perceptiva* (sentido, apariencias), *imagen mental* (sueños, memoria, ideas) e *imagen verbal* (metáforas, descripciones, letras).⁷⁴ Si parto de esta clasificación, la imagen verbal es la que específicamente aparece dentro de la literatura y se refiere, por supuesto, a las diferentes figuras retóricas o tropos literarios (comparación, metáfora, hipérbole, hipérbaton, oxímoron, sinestesia, etcétera). Cada una de estas figuras retóricas posee diferentes características, como por ejemplo, la capacidad de evocar alguno de los sentidos.

Por otro lado, Mitchell nos dice que lo más común a la hora de concebir una *imagen* es hacerlo como una *imagen visual*, es decir, cosas representadas: estatuas, ilusiones ópticas, mapas, diagramas, sueños, proyecciones, poemas, recuerdos, etcétera. Estas tres teorías o análisis de la *imagen* de estos autores que he revisado aquí dejan claro que el concepto tiene una complejidad enorme, es decir, no se debe generalizar o utilizar la palabra *imagen* como si se tratara de algo sencillo. Hasta ahora la teoría no ha logrado una definición exacta, pero señala las diferentes concepciones que se tiene sobre el concepto.

Para analizar las *imágenes* que aparecen en *Margarita de niebla* me baso en estos análisis de los autores que he mencionado, particularmente de Shklovsky y Mitchell. Las *imágenes* que analizo pertenecen a la *imagen poética* (Shklovsky), a la *imagen gráfica* y a la *imagen verbal* (Mitchell). Finalmente, la *imagen poética* y la *imagen verbal* se refieren a lo mismo (figuras retóricas, tropos). Estas *imágenes poéticas* e *imágenes gráficas* son las que me interesan destacar aquí, es decir, imágenes representadas, visuales, que, en esta novela, pertenecen a las artes plásticas (pintura y

⁷⁴ Cfr. William J. Thomas Mitchell, *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 505.

escultura) y visuales (fotografía y cine). Cabe señalar que, con fines de accesibilidad, en esta tesis sólo me referiré a ellas simplemente como *imágenes*, aclarando, por supuesto, si pertenecen al arte plástico, fotográfico o cinematográfico.

Ahora bien, cuando Torres Bodet se inicia en el campo de las letras, todas las artes plásticas y visuales que se conocen hoy en día estaban ya más que establecidas. El autor estaba impregnado de todas ellas: pintura, escultura, fotografía y cine. Tenía una percepción visual entrenada, la cual destaca en toda su obra literaria. En *Margarita de niebla*, una novela de tan sólo 92 páginas, pero suficientes para que Torres Bodet proyecte en ella todo tipo de escenas con las que hace una composición visual, hay una prioridad por resaltar el sentido de la vista para crear los escenarios del personaje principal (Carlos).

Como ya lo mencioné en el apartado anterior, el contexto artístico de Torres Bodet está impregnado de imágenes, de ahí que se base principalmente en ellas para narrar su historia. Así, el lector tiene que partir de la pintura, la escultura, la fotografía, y el cine para insertarse en la historia, es decir, debe tener una competencia en estas disciplinas, una competencia *plástico-visual*.

Se debe tener en cuenta que Torres Bodet se inserta en el mundo de la literatura por medio de la poesía, pero a raíz de su experimentación y búsqueda de la unión entre la literatura y las otras artes, decide incursionar en la prosa y escribe *Margarita de niebla*. Entre los novelistas que había leído se encontraban Stendhal, Dostoievski, Pérez Galdós, Proust y otros. Años después, Torres Bodet escribiría ensayos sobre estas lecturas, como el siguiente fragmento donde se refiere a la obra de Proust, particularmente de la novela *Por el camino de Swann*:

Por el camino de Swann, es a mi juicio no solamente la confesión del procedimiento psicológico utilizado por Marcel Proust, sino la explicación más certera de lo que llamamos algunos críticos “la magia del novelista”, o sea el

poder de captar la impaciencia de los lectores con la invención, no con la transcripción, de la realidad.

¿Por qué sabemos tan poco de la alegría o de la tristeza de nuestros prójimos, de la satisfacción paternal del cartero que una mañana nos enseñó las calificaciones escolares de su muchacho, o de la melancolía de la portera a quien saludamos cuando vamos a casa de algún amigo, o de los sueños de la empleada que nos vende, los sábados por la tarde, nuestra provisión semanal de revistas o de tabaco? Y ¿por qué, en distinto plano, estamos tan enterados de los motivos de la ambición de un Julián Sorel, de los orígenes de la religiosidad de un Aliosha Karamasov y del secreto del amor abnegado de Marianela? ¿Cómo es posible que el hombre, tan incomunicable en la vida para el resto de los mortales, se vuelva claro, tan claro y tan transparente, cuando la imaginación del poeta lo circunscribe al perfil de un "protagonista"? ¿Qué poseen los personajes —que falta al hombre—? O, mejor dicho tal vez, ¿qué es lo que sobra al hombre y le impide ser tan inteligible, a la simple atención de sus semejantes, como el personaje de una novela?⁷⁵

Como se nota, Torres Bodet tiene una conciencia sobre el quehacer literario del novelista, así como de las características o lineamientos de los personajes, y aunque este texto fue escrito años después de la publicación de *Margarita de niebla*, deja ver la importancia de la novela que tiene para él, el papel fundamental que representa la novela dentro de una sociedad, porque a través de ella el hombre expresa lo que en la vida cotidiana se le escapa.

Años más tarde también, Torres Bodet analizará el acto de escribir, pero ahora desde su obra, como novelista, de su primera novela: “Tenía la convicción de que un relato como el que me preparaba a escribir se acercaría más al poema en prosa que a la novela”.⁷⁶ Estas líneas revelan el cuidado e intención de su escritura, desde un inicio sabe a dónde llegará con su novela; lo que a él le importa es el ejercicio de la escritura misma, la experimentación y la capacidad creativa con cada una de las palabras que utiliza, como escultor con su cincel:

Me daba cuenta de que no era una novela, en verdad, lo que me esperaba sobre el papel. Más que los caracteres de los personajes que me proponía esbozar, me interesaba el paisaje que estaba dispuesto a proporcionarles, el clima de los salones en que tendrían que conocerse y tal vez vivir, los paseos que harían en

⁷⁵Jaime Torres Bodet, “Galdós y la realidad” en *Obras escogidas*, México, FCE, 1983, p. 557.

⁷⁶Jaime Torres Bodet, “Margarita de niebla” en *Tiempo de arena*, México, FCE, 1955, p. 232.

lancha o en automóvil, los pensamientos que adornarían sus epístolas o sus pláticas.⁷⁷

En ese momento, Torres Bodet no defendía la idea de que *Margarita de niebla* fuera una novela porque estaba acostumbrado a la estética y forma de las obras literarias decimonónicas, y su texto que era algo nuevo, vanguardista y corto de páginas no se parecía en nada a aquellas novelas que había leído como *Marianela* o *En busca del tiempo perdido*, aunque ésta última del siglo XX; Torres Bodet no vio los alcances que su historia tendría, pero el tiempo le diría todo lo contrario, y también sus propias reflexiones literarias:

En el mundo entero, las letras atraviesan un período de experimentaciones, audaces unas y otras infortunadas. La claridad de los “géneros” ha ido esfumándose velozmente. A menudo, la lírica busca los métodos del teatro, o de la novela. Y lo contrario no es menos cierto. El ensayo en prosa ha empezado a romper sus antiguos diques y lo encontramos instalado, de pronto, en la escena cumbre de una comedia o, como peroración, al final de un relato en el que las ideas del autor acusan relieve más anguloso que el perfil de sus personajes.⁷⁸

Esta metamorfosis de la que habla Torres Bodet, así como de las diferentes interacciones de géneros que se dan en la literatura, lo lleva a cabo él mismo cuando escribe *Margarita de niebla*, en la que claramente se nota el híbrido entre prosa y poesía, y que como resultado arroja una novela con una prosa poética. El fragmento que acabo de citar pertenece a un ensayo de Torres Bodet titulado “El escritor en su libertad”, ya desde el título se anuncia la idea, la sustancia que expone su autor, refleja precisamente ese libre ejercicio literario que se enriquece y se expande, y Torres Bodet es uno de los precursores en este campo.

Ahora bien, la historia que Torres Bodet narra en su primera novela es la siguiente: en una inspección de escuela, un profesor y escritor de treinta y tantos años (Carlos) se enamora de Margarita (alemana) y, después, de Paloma (mexicana), las dos

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Jaime Torres Bodet, “El escritor en su libertad” en *Obras escogidas, op.cit.*, pp. 397-398.

mujeres son amigas, pero totalmente opuestas, la primera tiene una buena posición económica; la segunda, es una joven que no tiene mucho dinero ni vive en la opulencia, pero muy atractiva y sensible a los ojos de Carlos. Las dos son estudiantes y casi unas adolescentes. El conflicto de la historia consiste en que Carlos no sabe por quién decidirse, las dos mujeres lo atraen. Finalmente, elige a Margarita y, con ello, acepta el dinero y la comodidad, pero después deviene el arrepentimiento, la frustración, la tristeza y la duda.

Una de las cosas que más le importa a Torres Bodet en su primera novela es la forma y las técnicas narrativas que emplea, como lo hace notar Emmanuel Carballo: “Para Bodet el asunto en la novela moderna no es importante, se trata, pues, de encontrar vínculos con las cosas opuestas, disociar las ideas que en los lugares comunes se han unido y asociar imágenes en donde el modo de ver tradicional no se atrevería a aproximar nunca”.⁷⁹

Margarita de niebla es una novela atrayente y reveladora debido a los elementos que acompañan al protagonista, las reflexiones que hace a partir de las citas que tiene con cada una de las mujeres, las comparaciones, los contrastes, las emociones que cada una le provoca y su incapacidad para enfrentarse directamente con sus sentimientos resultan interesantes e impactantes debido a la manera en que Torres Bodet los aborda, partiendo siempre de un carácter visual:

A pesar del mediodía, el cielo no pierde la ácida frescura de la mañana. Apenas si las sombras de los sauces pesan un poco más sobre el sombrero de gasa de Paloma o enredan un hilo de perlas más oscuras al cuello de Margarita. Para verlas mejor, dejó de oírlas. En un esfuerzo de imaginación, dilato la distancia que me aleja de ellas, deseoso de agregar a la mirada con que me sonríen la ojera del tiempo, porque no sé gozar de ningún placer que no me ofrezca en el cultivo de la memoria.⁸⁰

⁷⁹ Emmanuel Carballo, *Jaime Torres Bodet y su obra, op.cit.*, p. 59.

⁸⁰ Jaime Torres Bodet, *Margarita de niebla. Narrativa completa*, vol. 1, México, Offset, 1996, p. 56. (En adelante, todas las citas directas a la novela *Margarita de niebla* de Torres Bodet referirán a la misma edición, indicándose, por tanto, sólo el número de página correspondiente a cada cita).

En este fragmento se pueden apreciar varios elementos que presentan una escena visual, partiendo de las propias palabras: “sombras”, “perlas oscuras”, “mirada”, “verlas”. Antes de seguir, debo aclarar que los tres personajes se encuentran en el lago de Chapultepec, es domingo y están en una barca, remando junto a los cisnes. Torres Bodet introduce al lector en la escena con la descripción del día, el cielo; se intuye un día soleado, fresco y tranquilo. El personaje de Carlos goza con todo este espectáculo visual que hay a su alrededor “la sombra de los sauces”, es tanto su goce y su interés por ello que prefiere alejarse de las mujeres, pero desde lo auditivo, las deja de escuchar para solo contemplarlas: “Para verlas mejor, dejo de oír las”. Es así como Torres Bodet coloca a los lectores frente a dos perspectivas, dos escenas: primero junto a Carlos y las dos mujeres en la barca, después sólo con el protagonista, en su mente y en su percepción del ambiente visual que lo rodea.

Por otro lado, Carlos, en su monólogo interior resalta que disfruta más las cosas estando solo, es entonces que en lugar de vivir por completo el momento al lado de las dos mujeres, prefiere capturarlo con sus ojos para resguardarlo en su memoria y más tarde entretenerse con ello, a la manera de Proust, donde el papel de la memoria forma parte de la exploración del yo, de ese ser que se cuestiona constantemente y que cree fielmente en su memoria como lo hace también el protagonista de *En busca del tiempo perdido*, de Proust (gran influencia en las novelas de los Contemporáneos): “Marcel Proust compara la memoria con un cinescopio, que proyecta una serie de filminas borrosas y discontinuas. El narrador de esta novela considera que posee una memoria privilegiada, lo que le ha permitido retener sus recuerdos con mayor nitidez y durante un período más largo de tiempo”.⁸¹

⁸¹ Edgar Vite, “Por los caminos de la memoria en la obra de Marcel Proust”, en *Estudios 101*, vol. X, verano 2012, p. 37.

El recuerdo y la memoria son elementos que aparecen en esta escena y en toda la historia, pues también forman parte de las técnicas narrativas de *Margarita de niebla*. René Wellek y Austin Warren⁸² dicen que los recuerdos no sólo se remiten a imágenes, sino también a sensaciones, pero en el caso del personaje de Carlos sus recuerdos son principalmente imágenes. Carlos las toma del presente y las guarda en su memoria para después verlas a solas, de noche, en su cuarto oscuro, a la manera de una sala de cine en la que los proyecta:

Inmóvil, dejo que el viento juegue con las imágenes del día perdido y haga con ellas un problema de paciencia para mañana (...) Después, ya en la penumbra en que el sueño se esboza, imagino qué nombre, qué sonrisa de otras mujeres podrían convenirle y los voy colocando sobre su recuerdo, sin que ninguno coincida con él. [pp. 29-30]

Es importante destacar que la novela muestra la personalidad y la psicología del personaje a partir de características visuales, ya que es mediante el sentido de la vista como se desenvuelve en el mundo; la imagen y los aspectos psicológicos de Carlos están ligados íntimamente. Acerca de ello, y respecto a todos los personajes de la obra narrativa de Torres Bodet, Merlin H. Forster explica lo siguiente: “Estos personajes permiten cierta unidad temática, en cada novela o relato el tema tiene que ver con la forma en que el personaje central percibe el mundo o con su relación psicológica con una parte de ese mundo”.⁸³

Coincidimos con la reflexión de Forster, la personalidad excéntrica, retraída, inteligente y culta (de ahí que en todo momento haga referencias y comparaciones con el arte) de Carlos se refleja en la visualidad que lo rodea, pues es mediante imágenes que expone sus pensamientos y sensaciones; sin ellas Carlos no podría explicarse el comportamiento de las cosas, el sentido por excelencia para él es el de la vista, es a ésta

⁸² René Wellek y Austin Warren, *op. cit.*, p. 222.

⁸³ Merlin H. Forster, “La obra novelística de Jaime Torres Bodet” en José Emilio Pacheco *et al.*, *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*, *op.cit.*, p. 65.

que le da todo el peso y credibilidad a la hora de percibir el exterior: “Desde el banco en que me instalo, veo rodar las sombras de las nubes por el césped de la colina”. [p. 52]

En esta cita se aprecia cómo el personaje mira lo que pasa a su alrededor, concretamente el paisaje, la naturaleza; pone énfasis en cada acción y objeto, en este caso, la proyección de las sombras que producen las nubes, elementos que aparecen más de una vez a lo largo de toda la novela. La observación que hace de las nubes muestra su lado sensible y reafirma su capacidad visual para percibir y comunicarse con el mundo. Esto también corrobora la verosimilitud de su personalidad, se puede creer en cada una de sus reflexiones, cada uno de los paisajes y las escenas que disfruta. De esta manera, Torres Bodet muestra un personaje perceptivo, sensorial, impresionable con las cosas que capta siempre a partir de sus ojos; no obstante, es un hombre que, pese a todo su bagaje cultural, llega a quebrarse y a equivocarse.

Así pues, esta relación psicológica y personal que el protagonista establece con el mundo se logra por el tipo de narración en la novela, pues *Margarita de niebla* está contada en primera persona, por un *narrador-protagonista* que relata todo lo que le ocurre, piensa y percibe. Este narrador-protagonista tiene la ventaja de mostrar las acciones desde su perspectiva, su psicología, el proceso mental que hace para decidir cualquier situación. Estos aspectos son muy importantes, pues con ellos Torres Bodet muestra el proceso de pensamiento del hombre, en otras palabras, el monólogo interior, característica primordial de la nueva literatura que se gesta a principios del siglo XX y que Torres Bodet no excluye de ninguna manera, todo lo contrario, lo resalta con un personaje que en todo momento habla consigo mismo, incluso cuando está acompañado, pues nunca deja de cuestionar y pensar acerca de lo que hay a su alrededor.

Esta forma de narrar (el monólogo interior y el narrador en primera persona) es una herramienta narrativa fundamental utilizada por los Contemporáneos (Torres Bodet,

Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Salvador Novo) a la hora de escribir sus novelas; con el monólogo interior destacan la subjetividad de sus personajes y la manera en la que el hombre piensa en distintas circunstancias. Respecto a esto, Guillermo Sheridan dice:

Junto al recurso de la metáfora como equivalente sensible del pensamiento y a la capacidad de distender la temporalidad aparente por lo real, el grupo habrá de anotar otras peculiaridades: sustituir la necesidad de una anécdota o asunto que pretende describir “objetivamente” a un protagonista, por el ejercicio subjetivo que permite al autor *crearse a sí mismo* en el relato; la práctica de un estilo en que el autor (como en poesía) lo es todo, por lo que cada palabra adquiere un valor autónomo del tiempo que sirve a un propósito global, lo cual permite al autor *ser él mismo su propia escritura*; la oportunidad de aprovechar un momento de crisis y renovación formal de tal profundidad que garantiza una experimentación sin restricciones.⁸⁴

Todo esto se consigue en la novela, y en muchas otras, gracias a la nueva visión que a principios del siglo XX se desarrolla en la novela y en escritores como Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce, por mencionar algunos. El monólogo interior, el lirismo, y la introspección del narrador crean una visión interiorista, en gran parte por el psicoanálisis de Sigmund Freud. El hombre del siglo pasado se pregunta más que nunca acerca de sus deseos, angustias y virtudes; cuestiona su entorno y todo el tiempo está eligiendo.

El psicoanálisis de Freud trasciende la psicología para instalarse en el campo de la literatura, donde sus aportaciones son inmensas; Torres Bodet lo sabe y hace uso de él para indagar y expresar la personalidad de sus personajes, tanto en *Margarita de niebla* como en sus otras novelas: “Varias de las novelas sugieren que la personalidad humana es esencialmente ambigua, y que es imposible conocer de verdad a otro ser humano. En *Margarita de niebla* Carlos tiene que escoger entre Margarita y Paloma sin estar muy seguro de sus deseos, mayormente por la ambigüedad y los silencios de las

⁸⁴Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 250.

dos mujeres”.⁸⁵ Con el monólogo interior, Torres Bodet muestra un análisis introspectivo y descriptivo que hace de su personaje más humano, pues la personalidad de Carlos no es más que el reflejo de un hombre que no es del todo bueno ni malo, sino con virtudes y defectos, dudas y contradicciones. No es un personaje lineal, representa al hombre moderno del siglo XX.

Otras características importantes de *Margarita de niebla* en cuanto a las técnicas narrativas, y que ya he mencionado de manera general, son las señaladas por Forster, a saber, la suspensión o transposición de elementos narrativos (variación en el orden o en la velocidad de la narración), el montaje de tiempo (se emplea la técnica del *flash-back* con enlace de tiempo pasado y presente) y la libre asociación de ideas (destaca el proceso mental de los personajes).

Ahora bien, todas estas técnicas que aparecen en la novela son significativas, no obstante, la forma visual presente en toda la obra es la que aquí me interesa resaltar. Esta visualidad de la que hablo es aquella con la que Torres Bodet entrelaza su novela con otras artes, específicamente con las artes plásticas y visuales.

Como ya referí, Carlos es un personaje que capta el mundo por medio de la vista, ésta es su característica principal, su esencia. En todo momento crea imágenes; compara algunos instantes de su vida y de la de las personas que lo rodean con la fotografía: “Del muro, cuelgan algunos retratos (...) Al lado de la señora Millers me sonrío el semblante de Margarita, revelado por el fotógrafo en una hora feliz” [pp. 38-39]; con el cine: “Habían desfilado antes de aquél tantos rostros morenos, inexactos, que su blancura y su precisión enfriaron la tarde como la aparición de un paisaje de invierno en el calor artificial de un cinematógrafo” [p. 3]; y la pintura: “Las seis menos cuarto. Un cambio de escuelas en el arte decorativo del espejo. La tela impresionista del

⁸⁵*Ibid.*, pp. 65-66.

amanecer ha ido endureciéndose, enfriándose hasta lograr el esqueleto y la temperatura del cubismo”. [p. 65]

En este último ejemplo donde aparece insertado el arte plástico, se puede ver la influencia proustiana, particularmente de la pintura impresionista. Al igual que Owen y Villaurrutia, Torres Bodet es influenciado por la obra de Proust, específicamente del primer volumen de *En busca del tiempo perdido*, me refiero por supuesto a: *Por el camino de Swann* y *Margarita de niebla* no escapa de la atmósfera literaria de la que se vale Proust para contar su serie narrativa, pues aparecen el monólogo interior, la memoria, y el arte plástico (la pintura); esta última más que ser una referencia casual en la obra de Proust y en la novela de Torres Bodet, es una técnica narrativa, como nos lo hace notar Luz Aurora Pimentel:

En busca del tiempo perdido, de Marcel Proust, abunda en referencias a la pintura, desde los primitivos italianos hasta los impresionistas; las referencias se hacen por medio de un sistema que casi podríamos llamar de citación, por medio de símiles y de descripciones, a veces breves, a veces prolongadas. Sin embargo, las artes plásticas en la obra de Proust no tienen un valor meramente decorativo; bien sea porque tienen una función de caracterización o de ironización; bien porque son emblemáticas de algún modo de ver la realidad; o bien, (...) porque las artes plásticas, en especial el Impresionismo, son verdaderamente constitutivas de una “poética”, de un modo de ver, de escribir; es decir, de representar presentando la realidad.⁸⁶

Estas líneas de la Dra. Pimentel ayuda a entender la relación entre la obra de Proust y la pintura, no sólo se trata de que Proust la mencione en su novela (el que escriba palabras relacionadas con la pintura o aparezcan algunas obras) sino que se trata de un modo específico de ver la realidad, de entenderla; donde a partir de la pintura se crea toda una atmósfera o herramienta literaria para narrar. Lo mismo ocurre en *Margarita de niebla*, la pintura al igual que las otras artes no aparecen simplemente

⁸⁶ Luz Aurora Pimentel, “En busca del tiempo perdido: una galería de cuadros de la imaginación”, en *Marcel Proust y la estética impresionista*, (Este capítulo pertenece al primero de un libro en proceso sobre la poética impresionista de Proust y los procedimientos verbales que lo acercan a esta escuela pictórica, es un ensayo inédito) [en línea], disponible en <<http://www.lpimentel.filos.unam.mx>>.

como adornos de la historia, todo lo contrario, son técnicas narrativas con las que Torres Bodet parte para crear a su personaje principal.

El lector, a lo largo de la historia observa lo mismo que Carlos, lo sigue, se deja envolver por lo que sus ojos captan, pues éstos son capaces de ver detalles de la realidad que para los otros personajes pasan desapercibidos. Conforme se avanza en la lectura, el lector se convierte en cómplice de las miradas de Carlos, de todas las imágenes que emergen a su alrededor, desde las que aparecen en su vigilia hasta las de sus sueños, así como de aquellas que acompañan su soledad, espera y pensamientos: “— ¿Será más hermosa que Margarita?— pregunto mientras deshago, con el bastón, la silueta de sombra que dibujé en la arena”. [p. 39]

También se puede ver imágenes que están entre el vaivén del pasado y el presente, o entre el pasado y el futuro. Muchas de éstas son pasajeras; otras, constantes. Entre las pasajeras o fugaces están las que los ojos de Carlos aprecia al caminar por las calles, cuando mira un objeto o la naturaleza: “Uno de esos meses de otoño en que el cielo se abre, en gajos de sol, sobre la altiplanicie” [p. 3]. Las constantes son aquéllas que se encuentran en su memoria (las que ya han ocurrido o las que se imagina que sucederán); estas son las que más le interesan, pues lo provocan e intrigan, y en todo momento las cuestiona:

No sé gozar de ningún placer que no se me ofrezca en el cultivo de la memoria. La realidad de lo que puedo inmediatamente oler, tocar, sentir, me desagrada como un compromiso. Y porque estoy seguro de que sólo cuando llegue a mi casa y compare sus risas con el silencio de mi alcoba, advertiré la dicha del paseo incompleto, lo apresuro, ante la expectación [*sic*] de las amigas, que no pueden explicarse esta veleidad de literato. [p. 43]

Respecto a este placer por mirar hacia el pasado que tiene el personaje de *Margarita de niebla*, Genaro Fernández MacGregor apunta: “El mundo en que vive el poeta es en el del pretérito o en el que aún no existe. El presente es apenas un latido

entre ambos. Mientras tanto, inquirir, meditar, evadirse de la materia y escudriñar su propio sueño hecho de símbolos”.⁸⁷

Todo esto que hasta aquí he revisado es la manera en la que Torres Bodet desarrolla su novela, a partir de técnicas visuales hace de *Margarita de niebla* sea una composición en imágenes, desde cómo delinea al protagonista hasta cómo enlaza la literatura con las otras artes (particularmente con las artes plásticas y visuales), el cómo lo hace y qué efectos logra con ello se verá en el segundo y tercer capítulo, pero antes es preciso señalar de dónde proviene esta idea de Torres Bodet de vincular la literatura y las otras artes.

⁸⁷ Emmanuel Carballo, *Jaime Torres Bodet y su obra, op.cit.*, p. 47.

1.4.- Un puente entre la literatura y las otras artes

Hoy en día es muy común hablar de *especializaciones* en cada una de las ramas del conocimiento humano, están en las clasificadas *ciencias exactas*, así como en las naturales, sociales y humanidades. Se oye, por ejemplo, del médico especializado en neurología, del filósofo experto en Schopenhauer, del profesor versado en literatura alemana, del biólogo dedicado a la genética, y se puede seguir con una lista interminable de especialistas. Con la especialización, el hombre ha conseguido grandes hallazgos y avances, sin discusión alguna. No obstante, esto también ha tenido sus desventajas, por muy contradictoria que suene esta idea, pues muchos especialistas lo son tanto que dejan de lado otros aspectos culturales y sociales que los rodean.

El hombre moderno vive aislado, a pesar de los distintos tipos de comunicación que posee y de las redes sociales que, más que acercarlo, lo alejan; la gran mayoría de la sociedad vive separada de las ciencias y las artes; incluso dentro de las mismas ciencias y artes existe un distanciamiento, como lo señala Arturo Souto: “El hombre moderno vive desde hace tres o cuatro siglos en un mundo de arte incompleto. Este nació como una integración de expresiones múltiples en las que el espacio y la luz, el sonido, la palabra, estaban profundamente enraizadas en una sola visión mental”.⁸⁸ Estas líneas ayudan a comprender la vida del hombre moderno, ensimismado, desaprendido, que sabe estar solo, pero separado de su entorno. Por supuesto, hay excepciones.

De ninguna manera digo que la especialización sea contraproducente, todo lo contrario, creo que ésta es benéfica y fructífera, pero también pienso que cualquier especialista debe tener presente todos aquellos aspectos culturales y sociales que lo rodean, además de su especialización. Lo más apropiado sería que cualquier estudioso

⁸⁸ Arturo Souto, *Relación de la literatura con las otras artes*, México, Latinoamericana, 1972, p. 30.

tuviera un conocimiento equilibrado de todos los campos, así el arte y la ciencia avanzarían juntos.

Esta especialización del conocimiento de la que hablo me sirve de pretexto para adentrarme en el pensamiento de Torres Bodet y comprender su interés por relacionar la literatura con las otras artes, pues para él esta separación que existe entre el arte y la ciencia, así como entre las propias ciencias y las propias artes era limitante, no le gustaba este aislamiento, no entendía por qué algunos artistas de su tiempo se quedaban sólo con su trabajo y no incluían a las demás artes. Pensaba que cada manifestación artística estaba ligado con los demás, por lo que siempre trató de unir la literatura con las otras artes. Era un hombre moderno, cosmopolita y vanguardista; deseaba que todo creador se relacionara más con su entorno, que se comprometiera con su sociedad y no se quedara aislado, sino que contribuyera al desarrollo propio del arte y del ser humano.

Para comprender mejor esto, hay que tener presente que la vida de Torres Bodet siempre estuvo enfocada al arte, para él todas las artes formaban parte de la educación que todo hombre debía tener en su desarrollo personal y social, eran parte esencial de la vida, en la que cualquiera podía pensarse y reconocerse: “Toda sociedad, toda civilización, se descubren en las obras de sus artistas y de sus escritores”.⁸⁹ Esta idea es una constante en toda su obra, ya sea en su poesía o sus novelas, ensayos, ponencias, discursos, etcétera. Siempre tiene en cuenta los valores y las cualidades del arte que harán al hombre más sensible, más comprometido con su entorno y con el propio ser humano:

Pienso, por ejemplo, en la soledad en que viven, por relación a las artes que no cultivan directamente, muchos artistas de nuestro tiempo. El pintor, el escultor y el arquitecto trabajan demasiado a menudo cada cual por su lado, sin mantener entre sí esas relaciones fecundas de acción común que, en las épocas más luminosas de la historia, hacían del arte la manifestación armónica de un solo y mismo espíritu. El pintor y el escultor colaboraban entonces estrechamente con

⁸⁹ Jaime Torres Bodet, “Perennidad del arte” en *Discursos en la Unesco*, México, SEP, 1987, p. 417.

el arquitecto. El poeta y el músico ofrecían a los artistas plásticos, cuando no los temas de sus frescos y sus estatuas, el todo general de su inspiración.⁹⁰

Como vemos, Torres Bodet se queja de la individualidad del artista, de que éste no participe con otros, como se hacía en la antigüedad, pues para un hombre con su pensamiento es imposible no contemplar todo el arte dentro de su vida y obra. Siendo un gran conocedor del arte antiguo, sabe que desde aquellas épocas los creadores se complementaban entre sí; incluso él mismo se formó de esa manera, con esas perspectivas, lo que se refleja en su escritura. Es por eso que critica a muchos de los artistas de su tiempo. Torres Bodet les reprocha su actitud, tal vez su indiferencia, pues él hace todo lo contrario. Es un hombre capaz de alimentarse de todas las obras artísticas, inspirarse en ellas y, después, construir algo nuevo. Propone una colectividad en el arte, en la que cada uno se complementa con el otro.

Torres Bodet se relacionó con las artes durante toda su vida, sus diferentes ensayos sobre literatura, teatro, pintura, escultura, música y cine son ejemplo de ello. Cada uno de estos escritos refleja la gran sensibilidad que tenía para apreciar y pensar las obras de sus contemporáneos y de los grandes maestros del arte en general.

En el campo de la literatura escribió acerca de Dostoievski, Stendhal, Pérez Galdós, (*Tres inventores de la realidad*, 1959), Tolstoi, Balzac, Shakespeare, Lope de Vega, Goethe, Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, entre otros. Torres Bodet analiza de estos autores su obra y pensamiento; estudia y observa sus aportaciones literarias y culturales, pero no se queda nada más en el análisis, al final de sus lecturas construye sus propias ideas como en el siguiente fragmento en el que, después de hablar de la obra en general de Proust, reflexiona sobre las contradicciones que pareciera tener el papel del artista:

Todo artista, por consecuencia de un afán similar, corre el peligro de parecer egoísta a quienes lo juzgan. Pues, para todo auténtico artista, entender el mundo

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 423-424.

ha de ser entenderlo a su modo, conforme a su propio estilo y en la forma — exclusiva y original— en que su persona lo aprecia, lo siente y lo manifiesta. Y esa exageración del “yo”, que nos inquieta a primera vista, y que a menudo nos desagrada, como si fuera un pretexto para eludir las obligaciones sociales del escritor, es, al contrario, una prueba de confianza en la capacidad de adhesión de sus semejantes, un testimonio —conmovero— de positiva fraternidad humana.

Cada artista se figura que el mundo que pinta, o que esculpe, o que narra, a que erige, o que envuelve en música, es su mundo: el que nadie percibió antes que él; el que nadie comprendió como él. Por eso mismo, se propone enriquecer nuestra realidad con la contribución de la suya propia. Y por eso —esmerándose, corrigiéndose— se empeña en que semejante contribución pueda contener lo más representativo, lo más genuino y lo más sutil de sus experiencias de ser mortal.⁹¹

En el campo de las artes plásticas, Torres Bodet escribe varios análisis sobre la pintura de Florencia, así como de algunos pintores venecianos de la talla de Bellini, Carpaccio, Giorgione, Tintoretto, Lorenzo Lotto, entre otros. También examina la obra de Rembrandt y, en su recorrido por el museo de Louvre, en París, relata sus impresiones acerca de Rubens y Delacroix. En Venecia, describe las columnas de San Teodoro y San Marcos, así como las diferentes construcciones del lugar, los palacios, muros, torres, cúpulas y plazas, con lo que deja ver sus apreciaciones y conocimientos arquitectónicos, históricos y plásticos:

Coloquémonos bajo la cúpula central. Es la más famosa. Nos atrae, desde luego, el personaje de Cristo, inmovilizado por el artista en el ademán de la bendición. Reconocemos su rostro grave, ascético, melancólico. Responde a la tradición bizantina clásica. A esta tradición obedecen también los pliegues de la túnica: simétricos unos, como el oleaje apacible en la playa quieta; rebeldes otros, como el principio de un torbellino. Se cree que el autor de este Cristo haya sido un artista de origen griego.⁹²

En el campo de la música, Torres Bodet reflexiona acerca del barroco (Bach), los clásicos (Mozart y Beethoven), los románticos (Schubert, Wagner, Chopin) y el moderno (Debussy): “Como las catedrales del siglo XII, la música de Beethoven se sustenta sobre arbotantes de músculos perceptibles; sus *crescendos* elevan torres adustas, erizadas de gárgolas y de flechas y, en los muros de sus sonatas, se abren de

⁹¹ Jaime Torres Bodet, en *Obras escogidas, op.cit.*, pp. 1110-1111.

⁹² Jaime Torres Bodet, “Maestros venecianos”, en *Obras escogidas, op.cit.*, p. 812.

pronto, cual enormes rosetas de vidrios multicolores, esos *andantes* por cuyas cuencas entra en nosotros, convertida en plegaria, la luz del día”.⁹³

En el teatro, Torres Bodet escribe diferentes ensayos como las “Diez noches célebres” en donde se refiere a varias piezas de Shakespeare y Lope de Vega, asimismo hace reseñas de las obras de teatro que se presentan en la ciudad de México:

La compañía española de comedia que nos visitó al principio del año en curso, y en que eran primeras figuras María Fernanda Ladrón de Guevara y Riveles, cometió varios desaciertos de gusto que no habremos de señalar aquí; pero, en cambio, tuvo la feliz idea de hacernos conocer algunas obras de Pirandello, y ya en las postrimerías de su estancia en México puso en escena *Seis personajes en busca de autor*. Este drama, en que los intérpretes se suprimen como entidades vivas y perduran las personas sólo como ideas en sí, es el primero de esa serie de obras teatrales que habrá de venir enseguida y en que la tragedia se irá *deshumanizando*, es decir, perdiendo sus características de cosa episódica y de repetición naturalista. Mucho bien ha hecho al grupo de jóvenes autores mexicanos de comedia que vieron el drama de Pirandello, esta invitación a abandonar el realismo tradicional, un poco burgués, al que estábamos antes casi absolutamente condenados.⁹⁴

En el cine, Torres Bodet escribe distintas crónicas sobre películas y actores de los años veinte de la cinematografía mundial, como por ejemplo “Una nueva película de Charles Chaplin: *Fiebre de oro*. Alice Joyce en *La princesita*. Richard Talmadge, hombre de goma. Madge Kennedy en *Escándalo frustrado*”, o “La primera película de una compatriota. *Joanna*, por Dorothy Mackail y Dolores del Río. De nuevo Rodolfo Valentino. *La pérfida*”, todas estas crónicas las redacta con el seudónimo de “Celuloide” en *Revista de Revistas* durante un corto periodo (23 de agosto de 1925 al 9 de septiembre de 1926), aquí una muestra donde se refiere a la cinta *Los nibelungos* (1924) de Fritz Lang:

Con los fragmentos dispersos de la fábula de los Nibelungos, debido en gran parte a la fecunda tradición de las sagas noruegas, Wagner construyó su teatrología. Ahora el cinematógrafo evoca esa grandeza áspera y no sin artificio, tocando de nuevo los mismos viejos temas, y lo hace con singular inteligencia y poderosa intuición de lo fantástico. A la casa Ufa-Decla y a la dirección de Fritz

⁹³ Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*, op. cit., pp. 213-214.

⁹⁴ Jaime Torres Bodet, “El año teatral y cinematográfico”, en *La cinta de plata. Crónica cinematográfica*, op. cit., pp. 95-96.

Lang debemos la película que algunos salones de México acaban de exhibir y que se sitúa en los primeros peldaños líricos de la teatrología, recordando gesta de Sigfrido.

De la leyenda noruega de Sigurdo o Sigfrido, los germanos hicieron la suya, narrada en los cantos truncos de la *Edda*, por los trovadores de siglo VII.

La película hace a un lado los nombres noruegos de Gunna, Sigurdo, Gudruna y conserva, como la tradición alemana, los de Gunterio, Sigfrido y Crimilda. ¡Lástima que los traductores al español, menos fieles o más ignorantes, decidieron en vez de la original Burgundia, escribir Borgoña, alterando la geografía y la orientación histórica! Nada diremos, por otra parte, del frenesí lírico que los llevó a traducir muchos letreros en versos vulgares, imitados de los romances cultos de los siglos XV y XVI...

La película se desarrolla en escenarios de mágica idealidad. Los decorados prefirieron a la sujeción histórica — ¿y qué fidelidad histórica cabía en esta leyenda sin marco cronológico?— la libertad expresionista de hoy. En vez de fabricar castillos de cartón como los de Hollywood, en donde los constructores ponen su orgullo en reproducir “modelos”, optaron por sacrificar el verismo a la intención y nos dieron tres o cuatro visiones llenas de perspectiva y de intensidad.

Si la cinta hubiera sido de la Goldwyn o de la Paramount, el *happy ending* y los traveseos sentimentales o simplemente cómicos de los personajes episódicos, hubiesen restado a la obra el vigor dramático que la interpretación alemana respetó en todas sus partes.

Paul Richter, en el papel de Sigfrido, merece los primeros y los más prolongados aplausos, sin que el brillo de su acción desluzca en nada el interés que provocan Ana Raip, en Crimilda, y Margarita Schom, de belleza acentuada y sombría, en Brunilda.⁹⁵

Los diferentes fragmentos que he citado aquí sobre los diferentes ensayos dedicados a la literatura, pintura, música, teatro y cine son muestra del interés de Torres Bodet por las otras artes que lo lleva a su propia escritura, como lo hace en *Margarita de niebla*. En esta novela, el autor hace hincapié especialmente en la pintura, la escultura, la fotografía y el cine, artes que le ofrecen una visualidad y una gran diversidad de perspectivas.

Aunque en este trabajo sólo me enfoco a las artes plásticas y visuales que aparecen en *Margarita de niebla*, es importante mencionar que la música es un arte que brota constantemente en la novela, pues también forma parte de las técnicas narrativas

⁹⁵ Jaime Torres Bodet, “Un triunfo de la cinematografía alemana. Los Nibelungos en la Pantalla. Sigfrido. El sentido de lo épico. Otras películas”, en *La cinta de plata. Crónica cinematográfica, op.cit.*, p.67.

que utiliza Torres Bodet. La música es otro personaje, forma parte de los escenarios y también de las características o talentos que poseen los personajes:

Los primeros acordes del piano de la señora Millers cortaron el silencio como un pliego de papel. Enseguida advertí los progresos que ella y su esposo han realizado en estos meses. No habiendo logrado nunca una ejecución muy feliz, su exactitud producía antes en el señor Millers un malestar violento. Ahora, más confiados en su propia inspiración, en vez de los *allegros* de marcha que triunfaban separadamente, los asocia —como una segunda miel— la lentitud apasionada de los *andantes*. [p. 51]

Torres Bodet integra la música como un elemento más al ambiente en el que se desarrolla la historia, es parte de la escenografía y de la psicología de los personajes; la música se asoma de fondo, acompañando las acciones y las reflexiones del protagonista, como si se tratara de una película:

La música impregna a Otto de una cordialidad imprevista. En ese instante del *Rondo* de Mendelsson en que la melodía se arquea sobre sí misma, se contempla y parece iniciar su propia crítica, sentí su mano apoyar sobre mi espalda el peso de una admiración. Frente a él, Margarita parecía apreciar por primera vez las cualidades de estas melodías tan viejas. En sus ojos no vibraba un solo eco de realidad. Cerrados a la contemplación, el pensamiento se entornaba sobre ellos como un párpado y, así, lo que fuera luminosidad lo habían transformado en lucidez. Pero hay un fondo contrario a la lógica en el espíritu de Margarita. La idea de ser congruente consigo misma le desagrade como si supiera hasta qué punto el peligro de envejecer está oculto en la satisfacción de durar. Acaso por ese motivo, se ausentó del salón antes de que el *Rondo* concluyera y no regresó a él sino mucho después, apenas a tiempo de contemplar el gesto largo, gótico, con que las manos de la señora Millers peinaban sobre el teclado los *Cabellos de lino* de Debussy. [p. 62]

Con las distintas referencias a otras artes, Torres Bodet hace que el lector disfrute mucho de la novela a partir de un aspecto sensorial, resaltando el sentido de la vista, el tacto y el oído, lo que da como resultado una lectura fructífera y enriquecedora.

Ahora bien, las artes a las que más hace referencia el autor para escribir su novela son las plásticas y visuales, y las utiliza para enlazarlas con la literatura; echa mano de todas las armas visuales que conoce, por ello en la obra se encuentran continuamente vocablos, perspectivas, sensaciones y semejanzas pertenecientes al campo de la pintura, la escultura, la fotografía y el cine. Con todos estos elementos crea

un lenguaje literario propio y vanguardista, involucra e integra estas artes para hacer de su prosa un fractal que contiene un carácter visual más amplio. Torres Bodet consigue que todos los elementos visuales se complementen entre sí, con las palabras, con la literatura.

Todo esto origina una nueva perspectiva de la cual el lector es el más beneficiado, sobre todo el de hoy en día, ya que cuenta con un bagaje visual más grande con respecto al cine y la fotografía y, por supuesto, en las artes plásticas.

Capítulo II. Las artes plásticas en *Margarita de niebla*

La pintura es una poesía muda y la poesía
una pintura ciega, y una y otra van imitando
la naturaleza en cuanto les sea posible.

Leonardo Da Vinci

2.1.- Pintura

Como se sabe, la pintura es una de las artes más antiguas que el hombre ha cultivado en su búsqueda y descubrimiento del mundo; a través de ella, toda civilización se ha expresado. Partiendo de esto, no es raro que cuando surge la literatura también se deje inspirar por esta disciplina, lo que crea un paralelismo entre ellas, tanto que ahora muchos escritores y críticos consideran algunas técnicas de la pintura como herramientas literarias que les ayuda a crear y transformar el lenguaje poético.

Ahora bien, este paralelismo entre ambas ha existido desde siempre, la pintura aparecerá primero en el género de la poesía, y más tarde en la prosa. Es así como los escritores han imitado el arte de la pintura en su poesía, es decir, han logrado efectos visuales, acercándose a la representación de la imagen:

Hay en cada escritor una “paleta”, espectro de colores y tonos preferentes que pueden revelar, como muchos otros elementos estructurales, su personal interioridad. Sería ingenuo creer que intentan pintar lo que escriben; ni pueden, ni quieren hacerlo. Lo pictórico está en su visión de las cosas. Y esto se aplica no sólo a los poetas, sino a los estilos, las escuelas, los movimientos literarios en su conjunto.⁹⁶

Esta tradición se puede rastrear desde la primera obra literaria que cimienta el arte y la cultura occidental (la *Ilíada*) en la descripción del escudo de Aquiles hasta *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust con sus constantes referencias pictóricas impresionistas. Esta correlación entre pintura y literatura la tenían bien presente escritores clásicos como Simónides de Ceos y Plutarco; filósofos como Platón, Aristóteles y, por supuesto, Horacio, de quien tenemos una de las máximas más famosas

⁹⁶ Arturo Souto, *op. cit.*, p. 37.

del arte: *ut pictura poesis* (la poesía como la pintura), idea imprescindible a la hora de reflexionar acerca de la relación que existe entre literatura y pintura. Estas tres palabras latinas resumen la noción fundamental de que la poesía es muy parecida a la pintura porque las dos utilizan imágenes para representar ideas; proyectar al lector y espectador visiones nuevas del mundo que lo rodea transformadas a través del arte, en el caso de la pintura, por los colores, y en el caso de la poesía, por las palabras. Es así como la pintura se convierte para la literatura en un elemento muy importante, en una herramienta literaria.

Cuando la pintura aparece en cualquier género de la literatura, es capaz de evocar por medio de una palabra diversas imágenes, resaltando siempre el sentido de la vista. No por nada, desde la antigüedad la pintura goza de un aprecio y privilegio por parte de escritores, filósofos y demás artistas, como lo señala Ana Lía Gabrieloni: “En la *Metafísica*, Aristóteles (980a) afirma que la vista nos permite acceder a un mayor conocimiento de las diferencias entre las cosas. Durante el Renacimiento, León Battista Alberti y Leonardo resaltan el valor superior de la mirada, dado que capta la inmediatez y la simultaneidad, características éstas del arte más elevado, la pintura”.⁹⁷

Por otro lado, cabe destacar que la relación entre prosa y pintura es un terreno más reciente, esto se debe por supuesto a que la prosa se crea como género literario durante la Edad Media y comienza a vincularse con la pintura durante el Renacimiento. No obstante, la época más fructífera se da en la segunda mitad del siglo XIX, en la que pintores, escritores y poetas tienen un acercamiento más íntimo entre sus artes. Autores como Victor Hugo y los poetas del llamado *simbolismo francés* (Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud) mantienen una estrecha relación con la pintura y en sus escritos

⁹⁷ Ana Lía Gabrieloni, “Ut poesis pictura” en *Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: Breve esbozo del renacimiento a la modernidad* [en línea], disponible en <<http://www.saltana.org/1/docar/0011.html#1>>

crean distintos efectos en los cuales la evocan. Para el siglo XX, la interacción entre literatura y pintura se desarrolla a gran escala, tanto en la poesía como en la prosa:

En pocos momentos como en las dos primeras décadas de nuestro siglo, las relaciones entre pintura y poesía fueron tan estrechas y sus lenguajes estuvieron tan próximos, tan necesitados el uno del otro: la pintura acude a la reflexión verbal; la poesía investiga las formas de ocupación del espacio. Vasily Kandinsky, Paul Klee o Robert Delaunay elevan el arte de la pintura a la categoría de una ciencia y anotan febrilmente la bitácora de sus hallazgos. Rilke, Valéry y los Contemporáneos escriben sobre pintura, y además parten de las exigencias espirituales y artesanales del trabajo plástico para establecer sus propios sistemas de escritura. Los Contemporáneos no sólo fueron sensibles espectadores y agudos críticos de la pintura de su tiempo, sino que manifestaron un interés permanente por la técnica y la visión propias del artista plástico para utilizarlas en su obra literaria.⁹⁸

Como podemos notar en la cita anterior de Vicente Quirarte, el interés por llevar la pintura al arte de la palabra no sólo es propio de los europeos, sino también de los escritores mexicanos, en especial del grupo de los Contemporáneos, quienes estaban muy interesados en la pintura e influenciados por el viejo mundo. En primer lugar, se relacionan con el arte plástico a través de las revistas que fundan (en las que lo analizan), y en segundo lugar, trasladan a la poesía y a la prosa muchas características propias de la pintura. Torres Bodet, como miembro de los Contemporáneos, hace de la pintura un elemento narrativo para escribir *Margarita de niebla*, es decir, la pintura forma parte de sus herramientas literarias (visuales) con la que redacta su novela.

Ahora bien, cuando la pintura se funde con la literatura, en especial con la prosa, lo hace de diferentes maneras, dependiendo siempre de lo que el escritor quiere expresar en su obra, el término para definir esta relación es la llamada *ecfrasis*: “la representación verbal de una representación artística visual, o sea el intento de un escritor de dar voz y lengua a un objeto artístico real o imaginario, compuesto en un

⁹⁸ Vicente Quirarte, “El corazón en los ojos: Pintura sonora de los Contemporáneos” en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, op. cit., p. 107.

sistema de signos no verbales”.⁹⁹ De acuerdo con Ulrich Weisstein,¹⁰⁰ en la *ecfrasis* se distinguen dieciséis relaciones entre literatura y artes plásticas.¹⁰¹ Veamos algunas de ellas:

1) *Cuando la literatura describe o interpreta obras de arte*, como en *Réquiem*, de Antonio Tabucchi, en la que un personaje hace la descripción de *Las tentaciones de San Antonio* de El Bosco: “El Bosco pintó la tempestad que tiene lugar en la imaginación del santo, pintó un delirio. No en vano este cuadro tenía antiguamente un valor taumatúrgico, dijo el Pintor Copista, los enfermos iban en peregrinación ante el cuadro a la espera de algún acontecimiento milagroso que pusiera fin a su sufrimiento”.¹⁰²

2) *Cuando la literatura estimula a través del uso de figuras estilísticas y tropos el sentido visual del lector*, como en las siguientes líneas de *Margarita de niebla*: “Uno de esos meses de otoño en que el cielo maduro se abre, en gajos de sol, sobre la altiplanicie” [p. 25]. Esta cita es un claro ejemplo en el cual se estimula la capacidad visual del lector con una pequeña metáfora y una adjetivación.

3) *Cuando la literatura trata de reproducir los estilos de las artes plásticas* (muralismo, cubismo, impresionismo, etc.) como lo hace Xavier Villaurrutia en su novela *Dama de corazones*:

De pronto un nuevo paisaje se detiene, se solidifica, se parte en bonitos trozos geométricos superpuestos, aislados, que no recuerdan nada humano y que producen idéntica sensación agradable que la muda inteligencia de dos personas en un solo momento, frente a un suceso imprevisto, conectadas por un solo brillo de la mirada. En seguida, forman el cuadro siete letras que hacen una palabra: *Picasso*.¹⁰³

⁹⁹ Antonio Morán y Paola Bianco, “Ékphrasis” en *Prisma: Análisis crítico de textos en español*, EUA, Ed. Panda Publications, 2008, p. 33, [en línea], disponible en <<http://www.pandapublications.info/newreleases.html>>.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 330.

¹⁰¹ Nota: Para Antonio Morán, el término *artes visuales* engloba a la pintura, escultura, fotografía y cine, pero para mayor entendimiento y facilidad, en esta tesis utilizaré el término de artes visuales para referirme a la fotografía y cine; mientras que a la pintura y escultura como artes plásticas.

¹⁰² Antonio Tabucchi, *Réquiem*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 81.

¹⁰³ Xavier Villaurrutia, *Dama de corazones*, México, UNAM, pp. 22-23.

Como se puede observar, el movimiento plástico al que alude Villaurrutia es el cubismo, cada vocablo evoca un lenguaje visual, de imágenes, pictórico, y es un hermoso modelo donde imagen y palabra se conjugan en una sola escena.

4) *Cuando la literatura toma prestadas técnicas de las artes plásticas*, como sucede en el siguiente fragmento:

Vislumbra Ernesto que su figura podría resolverse en chorros, en corrientes caídas de luces y colores. Está la cabellera bermeja, sin acabar de caer nunca, con sus oleadas de barro torrencial, sobre los hombros redondos y perfectos; y en la confluencia del entrecejo los ojos alargados unen sus aguas azules a la de las cejas, para seguir por el recto acueducto de la nariz, rosa de agua de luz de amanecer. Y lo mismo pondría su técnica esta para el cuello, para el descote, para ese abrazo abandonado sobre la rodilla, ahora que ha dejado un instante de coser, con la mano detenida en su caer por un fenómeno gemelo del que inmoviliza, en el invierno del Niágara, estalactitas de hielo.¹⁰⁴

En esta cita se pueden observar varias técnicas de la pintura trasladadas a la literatura: la perspectiva, la luz y el color. Todos estos elementos hacen que el lector visualice un cuadro, y esto se da a partir del lenguaje literario.

5) *Cuando la literatura comparte los mismos temas con las artes visuales*, lo cual se ve claramente en todas las épocas literarias, por ejemplo, en la Edad Media, donde escritores y pintores aludían al mismo tema religioso; en el Romanticismo los escritores, pintores y músicos exaltaban la Edad Media, la naturaleza, lo exótico, lo sobrenatural, la idea de nación. Como ejemplo de estos últimos paralelismos tenemos en la literatura *Leyendas*, de Gustavo Adolfo Bécquer; en la pintura, *Abadía en el robledal*, de Caspar David Friedrich; y en la música, *El anillo del nibelungo*, de Richard Wagner. Éstas son algunas muestras de *ecfrasis* posibles de encontrar dentro de la literatura.

Teniendo en cuenta estas características, analizaré varios pasajes de *Margarita de niebla* en los cuales hay una *ecfrasis*, una relación entre literatura y pintura,

¹⁰⁴ Gilberto Owen, *Novela como nube*, Introducción de Vicente Quirarte, México, UNAM, 2004. p. 35.

basándome principalmente en dos puntos de la clasificación Ulrich Weistein que ya he mencionado: a) *cuando la literatura trata de reproducir los estilos de las artes plásticas* (muralismo, cubismo, impresionismo, etc.), y b) *cuando la literatura toma prestadas técnicas de las artes plásticas*.

Antes de analizar los pasajes de *Margarita de niebla* en los que aparecen estas características, traeré a cuenta otra relación que me parece destacable, aquella en la cual el escritor también es pintor, pues ésta forma un vínculo muy importante entre las dos artes. Muestra de ello son las obras (literarias y plásticas) de William Blake, Víctor Hugo, Rafael Alberti, Jean Cocteau y, entre los Contemporáneos, Carlos Pellicer, Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia.

2.1.1.- Recreando movimientos estéticos de la pintura

Para analizar este punto parto de la propuesta número tres que plantea Ulrich Weistein que he revisado: *Cuando la literatura trata de reproducir los estilos de las artes plásticas (muralismo, cubismo, impresionismo, etc)*. Esta forma de ecfrasis es una de las formas con la que Torres Bodet enlaza la literatura con la pintura, a través de la recreación de movimientos pictóricos en su novela, uno de ellos es el impresionismo. Como se sabe, esta escuela surge en Francia y cuenta con Manet, Degas, Pissarro, Cézanne y Monet entre sus representantes más importantes; este último, con su obra *Impression, soleil levant* (1873), es de quien se toma el nombre para llamar al movimiento, que consistía básicamente en “plasmear en el lienzo los efectos de luz y color que se dan en un momento efímero, por lo general con colores puros aplicados con pinceladas cortas muy juntas, en lugar de con colores mezclados”.¹⁰⁵

Hay que recordar que el impresionismo surge a mediados del siglo XIX, cuando también tiene lugar el desarrollo de la fotografía, ésta última era capaz de capturar la

¹⁰⁵ Vanessa Potts, *Monet*, Indonesia, Parragón, 2000, p. 76.

realidad tal como era, cualquier escena fugaz para después inmortalizarla a través del nitrato. Esto derivó en que muchos pintores obsesionados por representar la realidad se convirtieran en fotógrafos como el pintor impresionista Edgar Degas; otros más experimentaron con el color y la luz en la pintura para capturar también los pequeños instantes irrepetibles de la realidad, el color era algo que la fotografía no podía ofrecer entonces; es así como nace el impresionismo.

Este movimiento pictórico retrata la espontaneidad, la impresión de un momento, y no es casual que Torres Bodet lo utilice para describir la siguiente escena: “Las seis menos cuarto. Un cambio de escuelas en el arte decorativo del espejo. La tela impresionista del amanecer ha ido endureciéndose, enfriándose hasta lograr el esqueleto y la temperatura del cubismo. La niebla que es la carne de los personajes fluidos de María Laurencin, cedió el puesto a un sol oblicuo y psicológico”. [p. 65]

Para entender mejor este fragmento es necesario decir que el personaje, Carlos, está en su cuarto, se despierta y se dirige al espejo para mirarse, la ventana está abierta y el paisaje que está afuera se refleja en el espejo junto con su rostro. En esta escena, Torres Bodet se vale del impresionismo para resaltar un momento irrepetible que vive y ve el protagonista: su impresión en el espejo. Aquí, Torres Bodet lleva al lector de la literatura a la pintura, crea un puente entre las dos manifestaciones artísticas, de pronto lo que se lee se vuelve imagen, el autor nos coloca frente a una tela impresionista, nos da la hora exacta, una hora que no se repetirá jamás, vemos un momento específico del amanecer, fugaz. Se está frente a una imagen instantánea, frente a la textura de una pintura impresionista, se observa el brillo y la luminosidad que proyecta el espejo del amanecer, características primordiales de dicho movimiento pictórico y que aquí resaltan aún más por reflejarse en un espejo; de repente, la imagen se transforma, se enfría, endurece, cambia rápidamente. Ahora, lo que hace un momento se veía en el

reflejo se transforma en colores opacos, en una imagen cubista, y es inevitable no pensar y visualizar figuras geométricas que llevan al cubismo, la invención de Picasso.

Después, Torres Bodet compara toda la imagen que describe con la obra de Marie Laurecin (pintora francesa de principios del siglo XX, que emplea un estilo fluido y se enfoca en retratos femeninos alargados y graciosos, rodeados de niebla). En este último foco, Torres Bodet da más elementos, aparece el espejo, la niebla y el sol, lo hace a partir de comparar el impresionismo y el cubismo con el pincel de Laurecin. La niebla de los personajes de Laurecin equivale a la niebla impresionista; el sol oblicuo se refiere a la forma en que el cubismo lo representaría. Todo esto crea una riqueza en la gama de colores y efectos de luz en la escena, la niebla y el sol cambian, las formas y las texturas de cada escuela pictórica muestran tres rostros distintos de Carlos.

De esta manera, Torres Bodet indica la forma en que debemos imaginarnos las imágenes que presenta, desde qué movimiento pictórico visualizarlas. En un instante nos fundimos en tres estilos de pintura, muy diferentes entre sí. Torres Bodet coloca nuestros ojos en tres focos, primero visualizamos el impresionismo, después el cubismo y, por último, hace que traigamos a nuestra mente el estilo de Laurecin o, si es el caso, que busquemos la obra de los autores para ver y entender todos los elementos plásticos que presenta.

La palabra “neblina” al evocar el estilo de Laurecin también alude al propio título de la novela “Margarita de niebla”, es decir, se visualiza una Margarita al estilo Laurecin, una mujer blanca de cara graciosa, alargada y rodeada de niebla; un humo que a los ojos de Carlos le da un aire de misterio a Margarita; es un elemento que representa la duda, pues es un personaje al que no ve claro, no puede entenderla por completo.

En unas cuantas líneas se observan distintas escuelas pictóricas, sin parpadear, en un breve tiempo y espacio la literatura y la pintura se funden para ofrecer una

imagen, una impresión que entra directamente a los ojos, instantánea e inmediata. Las siguientes imágenes son ejemplos de cada movimiento pictórico al que alude Torres Bodet:



Monet, *Autorretrato*, 1886.



Pablo Picasso, *Autorretrato*, 1907.



Marie Laurencin, *Autorretrato*, 1906.

Esta inmediatez propia de la pintura a la que me refiero es utilizada por Torres Bodet en el fragmento de arriba. Leonardo Da Vinci ya había hablado de esta característica fundamental del arte pictórico, dice que ésta representa un arte más directo, es decir, más fácil de captar, pues llega directo a los ojos y la vista es el sentido más rápido: “Los movimientos del ojo, del rayo solar y del espíritu son los más rápidos que haya”.¹⁰⁶ Esta máxima de Da Vinci aparece en *Margarita de niebla*; cuando Torres Bodet muestra el impresionismo y el cubismo, estos movimientos aparecen ante la vista como rayos fugaces; el lector puede contemplar como si de pronto entrara en la escena que se describe, los ojos se convierten en los del protagonista, se mira lo que Carlos. Es así como Torres Bodet proyecta diferentes imágenes a través de la pintura, utilizándola como herramienta literaria para describir las vivencias e impresiones de su personaje.

Siguiendo con la lectura de *Margarita de niebla* (la continuación del párrafo anterior), la descripción del personaje sigue a través de la pintura. Una vez más aparece el cubismo, movimiento que consistía en darle prioridad a las formas geométricas simples, principalmente a los cubos, y cuyos mayores representantes fueron Georges

¹⁰⁶ Jean Paris, *El espacio y la mirada*, España, Ed. Taurus, 1967, p. 37.

Braque y Pablo Picasso: “Como en ciertos cuadros de Picasso, los árboles del fondo resuelven el problema de sus volúmenes con una habilidad geométrica y mi semblante, que parecía hasta hace media hora el retrato de Daudet por Carrière, se ha enrojecido en los pómulos y se ha limitado con un grueso óvalo de sombra hasta adquirir semejanza con *El Americano* de Grigoriew”. [p. 65]

Aquí, nuevamente el cubismo presenta y describe la escena, Torres Bodet evoca el estilo de Picasso. Aparecen tres paletas muy diferentes entre sí; primero se observan unos árboles geométricos; después el estilo de Eugène Carrière (pintor simbolista que en su obra destaca el tema de la maternidad y sus retratos, brumosos y una paleta monocromática de color marrón) y para terminar, destaca el estilo del pintor Boris Grigoriew. Recuérdese que el personaje está frente al espejo, su ventana está abierta y por ahí entran los objetos que se reflejan en el fondo; Carlos ve cómo la textura del paisaje cambia y se transforma en diferentes movimientos pictóricos, los compara entre ellos y uno, como lector, hace lo mismo. Su rostro también se transforma con cada movimiento pictórico que evoca, se vuelve cada uno de los estilos de retrato que mira en el espejo, hay en ese reflejo que admira una metamorfosis constante se su cara, así como de la perspectiva que tiene de sí mismo y su estado de ánimo.

Primero, el rostro de Carlos se presenta alargado y gracioso, al estilo de Laurencin; después se transforma en uno oblicuo, múltiple, fragmentado, a la manera de Picasso; luego se vuelve brumoso y marrón, como los retratos de Carrière; finalmente, Carlos se ve a sí mismo como un grueso óvalo, a la manera del pincel de Grigoriew. Todos estos rostros, diferentes entre sí, expresan las diferentes emociones que experimenta al mirarse al espejo; a partir de cada estilo plástico su rostro se transforma en retrato pictórico y se fija frente al espejo como si fuera una pintura, quieto, inmóvil, aunque sea en pequeños instantes:

El dibujo, la pintura, y especialmente el arte del retrato, por no decir nada de la escultura, aparecen entonces como equivalentes de esta cosificación. Inmovilizando un sujeto en una imagen intemporal, en tal expresión entre millares de otras posibles, el artista actualiza una función capital del espíritu humano; repite, a la escala de lo singular, la operación por medio de la cual nosotros pensamos el mundo.¹⁰⁷

En las siguientes líneas una vez más Carlos evoca la pintura para describir a una de las mujeres que lo atrae, en este caso el rostro de Margarita: “La dimensión contenida de la frente da a su rostro una serenidad de estatua pagana en tanto que su boca recuerda la gracia de otras sonrisas, acariciadas por el estudio en los cuadros de algunos precursores del Renacimiento. No el rictus académico infalsificable de La Gioconda. Más bien la ingenua beatitud de alguna Madonna alemana del siglo XVI”. [p. 89]

Como se nota, el tema del retrato pictórico se hace presente una vez más, el autor recurre a este género plástico para comparar el rostro de Margarita con *La Gioconda* de Da Vinci, lo que nos traslada a la época del Renacimiento, donde la pintura estaba regida principalmente por las matemáticas, la armonía y la figura del arco. Torres Bodet evoca la armoniosa geometría del retrato de *La Gioconda* y la contrasta con el de Margarita; después dice que es más propicio compararla con el rostro de una Madonna alemana que no llega a tener la exactitud matemática del rostro de *La Gioconda*, pues es un estilo diferente. Con esta comparación, Carlos describe el rostro de Margarita como una Madonna cualquiera, mundana, que no llega a la perfección matemática ni armoniosa, y con ello describe lo que piensa de Margarita.

En esta recreación de movimientos pictóricos en *Margarita de niebla*, uno de los más importantes es la analogía que hace Torres Bodet entre el rostro de sus personajes con el estilo de determinadas escuelas. Como ya lo mencioné, Carlos es un personaje que le gusta vivir en el pasado, recordar lo que vive, es por eso que observa detenidamente el rostro de Margarita, éste le dice muchas cosas, lo inspira y lo intriga.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 113.

En esa observación, Carlos captura su esencia, un instante de ella, como lo haría un pintor al hacer un retrato: “El retrato pictórico, en general, representa al sujeto descrito en el pasado y tiene relación con el recuerdo, pues constituye para éste un estímulo visual concreto que lo desencadena. El retrato de alguna manera es la permanencia del pasado en el presente”.¹⁰⁸

Torres Bodet dice específicamente desde qué escuela pictórica se debe mirar la escena, en este caso se trata de la escuela del Renacimiento, entre cuyas características importantes se encuentra el tema de la perspectiva. En esta ocasión, cuando se lee la descripción del rostro de Margarita se divisa la textura, la técnica y los colores de la época renacentista.

Estos fragmentos que hasta ahora he analizado pertenecen a la relación que se da entre la literatura y la pintura, específicamente cuando la literatura trata de reproducir los estilos de las artes plásticas (muralismo, cubismo, impresionismo, etc.) Para ampliar y complementar esto, quiero referirme a dos términos que propone Luz Aurora Pimentel: *ecfrasis referencial* y *ecfrasis referencial genérica*¹⁰⁹, que básicamente se refieren a esta primera clasificación de relación entre literatura y artes plásticas que hace Ulrich Weisstein, pero los términos de Pimentel son más específicos y esto ayuda a desglosar y a comprender mejor esta relación.

La *ecfrasis referencial* es cuando el objeto plástico descrito verbalmente tiene una existencia material autónoma, este tipo de relación o *ecfrasis* se nota en el segundo ejemplo que cito cuando Torres Bodet evoca específicamente el retrato de *Daudet* de Carrière y *El americano* de Grigoriew y también se puede ver en el tercer ejemplo cuando el autor hace referencia al retrato de *La Gioconda* de Leonardo da Vinci.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰⁹ Luz Aurora Pimentel, “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías IV. Revista de Literatura Comparada*. UNAM, 2003, p. 207, disponible en línea en <<http://www.revistas.unam.mx/>>.

La *ecfrasis referencial genérica* es aquella que sin designar un objeto plástico específico propone descripciones que remiten a un movimiento o estilo pictórico de un artista como aparece en el primer, segundo y tercer ejemplo que cito cuando el autor invita al lector a visualizar la escuela impresionista y cubista en general, así como el estilo pictórico de Marie Laurencin, y todo esto lo hace sin referirse a una obra en particular. Ya sea una *ecfrasis referencial* o una *ecfrasis referencial genérica*, Torres Bodet alude a la pintura a través del lenguaje literario.

2.1.2.- Desde la técnica del pincel

En este apartado analizaré otros fragmentos de *Margarita de niebla* en los que Torres Bodet evoca nuevamente la pintura y construye ese puente visual entre ésta y la literatura, basándome en el punto número dos de Ulrich Weisstein: *Cuando la literatura estimula a través del uso de figuras estilísticas y tropos el sentido visual del lector*.

Aquí las palabras son las que detonan las imágenes provenientes del arte pictórico, el lenguaje evoca las técnicas, texturas y los colores del arte plástico: “El lenguaje tiene, por lo tanto, múltiples funciones. Una de ellas, y no la menos importante, es el poder de evocación sensible, esto es, hacer ver, hacer oír”.¹¹⁰

En el primer apartado del análisis de la pintura en *Margarita de niebla*, el lenguaje también detonaba las imágenes, pero con la diferencia de que los fragmentos que revisé remitían a un movimiento pictórico en particular; en los ejemplos que presento aquí el lector puede imaginarse cualquier movimiento, no obstante las texturas, las técnicas y los colores, son dictadas por el autor, como la técnica de la acuarela (la más recurrente en esta novela):

En el centro, una acuarela representa a la señora Millers en el momento de entrar a la solidez de los treinta años. El acuarelista anónimo la inmovilizó en una actitud que debió ser, entonces, muy elegante porque resulta ahora absolutamente ridícula. Un pie, calzado con una zapatilla de baile, avanza bajo la falda de raso azul oscuro. Como un aroma, la blancura de los hombros emana del jardín de encajes que florece la parte superior del vestido; en las manos, las sortijas se llenan de zafiros ante el reflejo de la falda azul y los ojos se profundizan bajo las plumas del sombrero enorme que la cabeza soporta con una elegancia vecina de la habilidad. [p. 38]

En esta escena, las figuras estilísticas o tropos que refuerzan la acuarela descrita por Carlos son la sinestesia “Como un aroma, la blancura de los hombros emana del jardín” y la metáfora “del jardín de encajes que florece la parte superior del vestido”. Estas figuras retóricas evocan en el lector una visualidad pictórica, además de despertar

¹¹⁰ Arturo Souto, *op.cit.*, pp. 35-36.

el sentido del olfato. A partir de una acuarela, es decir, de la pintura, Carlos presenta a la señora Millers, mamá de Margarita; dice con qué técnica hay que imaginársela; también describe la edad de la mujer, su actitud y postura frente al pintor; los accesorios que porta, sus zapatillas, su falda, sus anillos y sombrero de plumas; habla del color azul de su falda, del reflejo del azul en las sortijas de la señora Millers, de las flores bordadas en su vestido. La mirada de Carlos avanza rápidamente por la pintura, primero observa la parte de abajo, los pies, después las manos para terminar con los ojos y la cabeza. El lector sigue su mirada, nos convertimos en él, en sus ojos: “El poeta dispone de los diferentes enfoques de las artes plásticas y utiliza una vez uno, otra vez otro. Nos obliga a que miremos con el ojo que mide, otra con el que palpa, otras veces con ojo de pintor”.¹¹¹

Esta cita es muy sensorial, ya que aparte de resaltar el sentido de la vista (la blancura de los hombros de la mujer), el olfato se hace presente con la descripción de los encajes de flores que hay en la parte superior del vestido de la señora Millers, de él emana el aroma de las flores del jardín. La imagen de las flores se vuelve perfume, hay aquí una fusión de sentidos entre la vista y el olfato.

En el siguiente pasaje la figura estilística o tropo que utiliza Torres Bodet es nuevamente la metáfora, las palabras que detonan esta figura son “tiñe”, “esmalte”, “iluminó”, “frescura”, “barniz” y “cuadro”, ésta última metáfora refuerza a todos los demás vocablos que remiten al arte pictórico:

La voluntad, mezclada al deseo de parecerme —aunque sea en esto— a los grandes poetas que admiro, tiñe cada acontecimiento con un esmalte que no lo iluminó durante su realización y cuya frescura, demasiado reciente, denuncia el anacronismo. Así el anticuario, en una en una rendija del lustre, en una ojera en que el barniz vibró más de lo debido, advierte la falsificación del cuadro que rechaza. [pp. 32-33]

¹¹¹ Antonio Monegal, *Literatura y pintura*, Ed. Arco, Madrid, 2000, p. 63.

En esta escena, Carlos se dirige al colegio de Margarita, en su trayecto especula e imagina el encuentro. Cuando camina recuerda lo que ha pensado esa misma mañana; delibera en su deseo de parecerse a los poetas que admira a partir de un lenguaje pictórico, tanto que toda esa sensación la proyecta en un cuadro. La descripción muestra un cuadro mal hecho, absurdo. Las palabras que utiliza Torres Bodet remiten sin duda a la pintura y crea con ellas un espacio mental en el personaje donde se crea el cuadro. Con esta descripción *semántico-visual*, el lector va creando también una pintura, no se sabe exactamente cómo porque se parte de una idea muy particular del personaje, pero sí queda la sensación, la visualización de ello.

En el siguiente párrafo nuevamente hay una escena que se centra en el semblante del personaje principal: “Por el hueco de la ventana abierta se instala junto a mi rostro, en el fondo del espejo al que me aproximo, un paisaje todavía frágil, embalado por la niebla. Sólo la sombra de mi barba, crecida durante la noche, rompe la claridad de esta acuarela a la que el marco del espejo otorga una consistencia casi artística”. [p. 64]

Las figuras estilísticas que detonan que el lector evoque la pintura son la antítesis “la sombra de mi barba, crecida durante la noche, rompe la claridad de esta acuarela” y la propia metáfora “acuarela”. La composición de este cuadro comienza con la descripción de pequeños detalles, como el hueco de la ventana, el fondo del espejo, la niebla, y la sombra de la barba; todos ellos conforman la textura de una acuarela, transparente, y la imagen de ésta se refuerza en el reflejo del espejo, donde el paisaje que entra por la ventana, así como el rostro de Carlos, se vuelven transparentes, diluidos en un estanque, en el agua como la acuarela. El foco principal es el rostro de Carlos que, a través del espejo, se reconoce, así como el paisaje que viene de fuera. Hay un juego de luces, que se contrastan ante los ojos de Carlos y del lector: la niebla y la sombra, el amanecer y la noche.

Esta percepción que el personaje tiene de sí mismo ante el espejo se ve reforzada por el monólogo interior que Torres Bodet introduce en su novela, es una herramienta para resaltar los pensamientos de Carlos, sus reflexiones, las cuales parten siempre de la vista, de lo que mira y lo que siente, y siempre lo asocia con un arte plástico o visual. Ya sea que se mire a él mismo, observe las sombras de las nubes, camine o espere a alguien, a su lado siempre está una imagen, una perspectiva visual: “Aquí esperaré a Paloma, en compañía de un retrato al óleo de Guillermo II” (p. 78).

En *Margarita de niebla* todo lo que hace el personaje tiene que ver con su apreciación de lo que hay a su alrededor y siempre destaca el arte, hace constantes referencias a él, lo incorpora a su vida como un elemento básico. Para Carlos, es imprescindible asociar todos sus actos con imágenes, en este caso con el arte plástico:

Como la tela mal restirada de un retrato de mujer, la imagen de Margarita, ceñida apenas por el marco de la ventana en que mi fantasía la coloca, se llena de islas y de arbitrarios silencios. Una nube la abulta en la frente; otra, como una mirada, se le adornece en los ojos y los visillos de encaje, rizados por el viento, recorren sobre sus labios elásticos una sonrisa intermitente, bordada de espuma. [p. 75-76]

Nuevamente aquí, aparece el tema del retrato, Torres Bodet se vale de la metáfora “tela”, “retrato” y “marco” para evocar el arte plástico, pero esta vez hace que su personaje se imagine a Margarita a partir del recuerdo y de su voz que llega desde el otro lado del auricular. Anteriormente había señalado el tema del retrato cuando Carlos comparaba a Margarita con *La Gioconda*, pero lo había hecho en un tiempo presente, es decir, estando frente a ella, en un tiempo y espacio en el que convivían los dos. De igual forma ocurre cuando Carlos describe el cuadro de la madre de Margarita, lo hace en su mente, dialogando consigo mismo, pero al lado de la mujer y frente al cuadro.

Ahora, en el fragmento que me ocupa, se puede observar que la reflexión la hace en un tiempo actual, pero en esta comparación no está presente físicamente el personaje recreado, sólo está su voz y ésta es la que detona la imagen en la mente de Carlos, quien

extrae la imagen de Margarita guardada en su memoria y lo compara con un retrato pictórico en donde la ventana equivale al marco. Y en esta escena pintada por Carlos, la tela restirada forma distintas figuras en el rostro de Margarita: una nube en la frente, otra que adormecida se posa en sus ojos y, por último, la cortina movida por el aire que entra por esa *ventana-cuadro* y que descorre una sonrisa en Margarita. Aquí, Torres Bodet no emplea ninguna técnica pictórica, sólo utiliza la metáfora de “tela”, “retrato”, estos vocablos son los que nos evocan la pintura, sin mencionar alguna escuela o corriente pictórica en particular.

Como se observa, es un retrato, un retrato pictórico, pero esta vez el autor ha añadido un elemento más, el aire, es decir, la movilidad, un cuadro en el cual se recrea el movimiento mediante las cortinas.

Del otro lado del teléfono, la voz de Margarita continúa, sin embargo, Carlos ya no la escucha, la voz poco a poco se desvanece. Cuando termina la conversación, la imagen de Margarita también desaparece, pero no de un modo tan simple, sino de una manera visual: “El retrato de aire de Margarita cae sobre la alfombra, proyectado por un reflejo del sol y la comunicación deshecha me abandona definitivamente en la orilla de un mundo nuevo”. [p. 76]

Ese retrato pictórico hecho en el aire que Carlos imaginó cae al suelo, y se visualizan los fragmentos de vidrio de la ventana en donde estaba enmarcada Margarita, el efecto de la luz ilumina esos pedazos. Finalmente, Carlos se siente desolado al enterarse de que Margarita se marcha, la caída del retrato de su amada anuncia el dolor; la imagen que se rompe y cae en pedazos equivale a lo que siente el protagonista, él mismo se deshace. Otra asociación con la pintura es la siguiente:

Confieso que el proyecto de un viaje largo en compañía de Margarita —sobre todo en compañía de sus padres— no me había sonreído jamás. Tenía de ellos una noción estática como la que reúne a las figuras en la superficie de una tela. Sin embargo, su afición por la música —ese arte de ausencias— debió haberme

habitado al pensamiento de perderlos; más aún, al de no perderlos del todo, sino en la medida en que el viaje respetara su inevitable lógica interior. [p. 87]

Aquí, Carlos nuevamente vuelve a comparar a las personas que lo rodean con la pintura, en este caso son los padres de Margarita, quienes para él son personajes que se han quedado en un tiempo inamovible, los ve como personajes estáticos en la textura de una tela de pintura. Inmediatamente el lector, ya acostumbrado durante toda la novela a estas comparaciones y evocaciones, se imagina esa metáfora, esa “tela” en la que Carlos ha insertado a los padres de Margarita. Otra cosa importante que hace el protagonista en esta descripción es la evocación de la música, elemento fundamental mediante el cual se relaciona con estas personas, pues también a través de ésta el personaje comprende el mundo.

En estas líneas, el lector disfruta de una interrelación entre las tres artes: literatura, pintura y música. Torres Bodet crea una yuxtaposición entre ellas, instantánea, y les da un nuevo significado, como en el siguiente fragmento: “Besamos la misma boca, recorremos la misma calle y creemos que el placer de esa boca besada, de esa calle recorrida es igual al que nos proporcionaron la primera vez. Mentira. Bajo la apariencia amable de una repetición, el descubrimiento ha ido congelándose en memoria. Éramos los pintores de cada emoción nueva”. [p. 95]

Este fragmento es el último en el cual Carlos relaciona sus sentimientos con la pintura; se encuentra ya en el barco, con Margarita y sus padres rumbo a Europa, y ahora que se ha decidido por ella reflexiona estas líneas. Para él todas las acciones que se realizan son diferentes, la repetición hace que cambien y cada transformación se queda guardada en la memoria, cada sentimiento y cada acción es una nueva pincelada en un cuadro. Es así como Carlos a través de la metáfora “éramos los pintores” se ve así

mismo como un pintor, se ve así mismo desde una perspectiva plástica, cada pincelada que los pintores dan sobre el lienzo es diferente, nunca se repite.

La relación de ecfrosis que se establece en los fragmentos que he analizado en este apartado se da a partir de tropos y figuras estilísticas, es decir, a partir del lenguaje literario, o lo que para Luz Aurora Pimentel sería una *ecfrosis nocional*,¹¹² donde el objeto del que se habla existe en y por el lenguaje. La metáfora, la sinestesia y la antítesis son las figuras estilísticas que Torres Bodet emplea para que se lleve a cabo este tipo de ecfrosis.

¹¹² Luz Aurora Pimentel, “Ecfrosis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías IV. Revista de Literatura Comparada, op.cit.*, p. 207.

La escultura no consiste en el simple
labrado de la forma de una cosa,
sino en el labrado de su efecto.
John Ruskin

2.2.- Escultura

En el campo de la crítica, en lo que se refiere a la relación entre literatura y escultura no se encuentran libros que traten el tema, sólo algunos esbozos o acercamientos en los que se alude a la escultura como parte de todas las artes plásticas. Esto se debe a que el propio tema no es una constante dentro del campo literario. La escultura no llega a tener la presencia de la pintura o, recientemente, la del cine, pero muchos escritores han recurrido a ella para resaltar algún aspecto visual dentro de su obra. Ya sea en la poesía o en la prosa, el arte escultórico acompaña las descripciones o las reflexiones de los personajes, todo esto para enriquecer y entablar una relación entre estas dos manifestaciones artísticas, pero ¿qué es la escultura?

Según Damián Bayón la escultura es “la *capacidad de dar forma* a los volúmenes y al espacio aprisionado entre esos volúmenes”.¹¹³ Más adelante Bayón también nos dice: “La escultura va enderezada a dos de nuestros sentidos: el tacto y la vista.”¹¹⁴ El tacto, el primer sentido al que se dirige la escultura, es un elemento que se complementa con el sentido de la vista para expresar la forma:

Aquí la forma no sólo *se ve*, sino que *se palpa*. Y se diría que no hay verdadera comprensión de la forma escultórica, precisamente, sin esta prueba definitiva que sólo puede dar la punta de los dedos sensibles recorriendo la “piel” de la escultura. (...) su ideal es otro: el de crear cuerpos voluminosos en el espacio. Sus materiales también son otros, que se modelan o se tallan. Su intención, otra también, ya que va dirigida —por así decirlo— a una parte distinta de nuestra sensibilidad, más material, y por eso mismo quizá también más erótica, más parecida, en última instancia, a nuestro propio cuerpo que también ocupa un lugar en el espacio y que también se ve y se palpa, es decir: algo esencialmente *concreto*. Si la pintura podía ser ensoñación, reflejo, luz cambiante, no hay duda de que la escultura es siempre más aplomada, asentada sobre la tierra, hija misma del material y de la fuerza de gravedad.¹¹⁵

¹¹³Damián Bayón, *Construcción de lo visual*, Ed. Monte Ávila, Venezuela, 1975, p. 143.

¹¹⁴*Ibid.*, p. 146.

¹¹⁵*Ibid.*, p. 80.

A pesar de esto, el espectador deja de lado la experiencia del tacto en la escultura, y no porque quiera, sino porque los museos y la academia se lo prohíben; el aspecto táctil ha sido olvidado y relegado, y éste, llevado a la literatura, se pierde aún más. Debido a ello, el sentido del tacto en la escultura se ha transformado, reeducado.

Nos dice Bayón:

En nuestro largo aprendizaje desde niños, nos hemos acostumbrado a *palpar con los ojos* lo que no podemos palpar, al pie de la letra, con las manos. Los psicólogos explican que, en ese sentido, la vista es un verdadero pulpo que, con infinitos tentáculos rodea el objeto apetecido y trata de transmitir las sensaciones visuales a nuestra piel que, en cierto modo, participa así de ese *tacto a distancia*.¹¹⁶

De esta manera, la mayoría de las veces la literatura resalta o evoca de la escultura el aspecto visual y no el táctil (por supuesto hay excepciones como *La venus de las pieles* de Leopold von Sacher-Masoch), no es que el autor o el lector no puedan apreciarla, sino más bien el sentido de la vista es el que más prevalece. El espectador de la escultura no puede tocarla, así que no le queda más que acariciar con su mirada los objetos, imaginar la textura de esas esculturas, la vista se vuelve entonces el sentido más importante para explorar y apreciar el arte escultórico, la vista reemplaza al tacto; esta característica es la que predomina también en la literatura. Ejemplo de ello se encuentra en la prosa mexicana del siglo XX, en el cuento “El caballito”, de Eraclio Zepeda:

La estatua de Carlos IV se bambolea en los ojos de Fermín Saldívar. Oscilaba hacia la derecha, hacia la izquierda; el caballo con la pesada cabeza en alboroto moviéndola con nervio, el hocico cargado de espuma metálica y el rey arriba con sus piernas sosteniéndose jinete. En los ojos de Fermín Saldívar la bestia relinchaba, se venía para adelante con un trote, para atrás con un reparo, ha salido a la calle para pasar enfrente de la estatua de Carlos IV.¹¹⁷

Aquí, Eraclio Zepeda describe la estatua de Carlos IV, pero lo hace a partir del sentido de la vista, los ojos de Fermín son el sentido principal, el medio por el cual

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 146-147.

¹¹⁷ Eraclio Zepeda, “El caballito”, en *Dos siglos de cuento mexicano XIX y XX*, Introducción, selección y notas de Jaime Erasto Cortés, México, Ed. Promexa, 1979, p. 519.

aprecia y percibe el caballito; en los ojos de Fermín recae toda la experiencia escultórica, en ellos se reflejan las diferentes perspectivas y movimientos del caballito de bronce; éstas, por supuesto, parten de su mirada. Se percibe también, al mismo tiempo, el movimiento y la quietud de la estatua, la simultaneidad en un arte que aparentemente permanece estático. En esta descripción, Zepeda hace que el lector visualice y se enfrente a la estatua de Carlos IV, que se coloque en un espacio visual a través de los ojos de Fermín. Más adelante, se puede apreciar otra escena:

A estas horas, medio día, con el verano cayendo a bocanadas, ardiendo sobre las avenidas, sobre los cofres de los camiones, sobre los rieles del tranvía, México huele a aburrimiento, el ruido se pone de mal humor al medio día. La esquina de Juárez y Bucareli hierva de peatones; parece que de golpe, sin razón, toda la ciudad hubiera salido a la calle para pasar enfrente de la estatua de Carlos IV.

—Caballito, mira nomás todo este mundo de gente. Míralos cómo se van matando; nadie sabe para qué sale, para qué camina, para qué traga. Tú sí sabes bien para qué sirves: estás de estatua. Pero ahora te empeñas en venir para abajo. Si te estoy mirando el ansia caballo.¹¹⁸

En estos fragmentos destaca otra escena visual que parte de la estatua, el caballito es el objeto central, el espacio del cual surge todo; a partir de él, Fermín hace sus cavilaciones sociales y existenciales. Eraclio Zepeda utiliza a la estatua, al caballito, para reflexionar acerca del ambiente social y visual de la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX, dejando de lado el aspecto táctil de la escultura, no es que el lector no pueda evocarla también, pero el sentido más presente es el de la vista.

Como se nota, la historia se desarrolla a partir del arte escultórico; es un ejemplo en el que encontramos la relación que existe entre literatura y escultura. Como sucede con la pintura, la escultura aparece en la literatura a través de descripciones; se evoca, se parte de ella para reflexionar; los escritores hacen que el lector visualice las imágenes que se presentan a través del lenguaje.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 519-520.

Ahora bien, para analizar la presencia de la escultura en *Margarita de niebla* seguiré la clasificación de *ecfrasis* que Ulrich Weisstein hace para distinguir cuáles son estas relaciones entre literatura y artes plásticas, en este caso con la escultura. Me baso en dos categorías de las cinco que ya he mencionado: a) cuando la literatura toma prestadas técnicas de las artes plásticas, y b) cuando la literatura estimula a través del uso de figuras estilísticas y tropos el sentido visual del lector.

2.2.1.- Esculpiendo con palabras

La presencia de la escultura en *Margarita de niebla* forma parte de las herramientas *visuales-literarias* que Torres Bodet utiliza para resaltar las características visuales de la novela. Estas evocaciones a la escultura son pocas (comparadas con la pintura o el cine), pero no por eso menos importantes, pues también acompañan a Carlos en las descripciones y reflexiones que hace de los otros personajes, forman parte de su apreciación del mundo. Para analizar este apartado me baso en la cuarta clasificación de Ulrich Weisstein:

a) Cuando la literatura toma prestadas técnicas de las artes plásticas

Una de las técnicas escultóricas que utiliza Torres Bodet en *Margarita de niebla* es el *espacio y tiempo* de la escultura: “Para apreciar una escultura debemos rodearla, analizándola desde varios puntos de vista. La *vivencia* escultórica implica la marcha o la actividad corporal y visual del espectador alrededor de la obra, lo cual ya supone el tiempo como factor indispensable”.¹¹⁹ Con esto, el autor señala el espacio y tiempo habitado por los personajes, su comunicación y su apreciación visual de las ciudades a través de las estatuas:

¹¹⁹ Damián Bayón, *op. cit.*, p. 76.

—“Vea usted —interrumpe Margarita— precisamente esta tarjeta de Nueva York. Mamá la conserva desde entonces.” A colores, la estatua de la Libertad alza su antorcha sobre un mar de cobalto.

— Usted es muy joven, señor Borja y no recuerda el México que yo conocí. Terminaba en la estatua de Carlos IV... [p. 42]

En este fragmento la escultura crea un lugar visual artístico, la estatua de Carlos IV es un punto de referencia, ocupa un sitio que determina la imagen y el espacio de la Ciudad de México; pareciera que esto no tiene importancia, pero para Carlos es esencial, pues no se trata de cualquier objeto, es una escultura, un objeto artístico. Torres Bodet pudo haber elegido o describir otra cosa, pero no lo hace porque le interesa destacar el arte plástico a través de la percepción de su personaje, y en este caso lo hace a través de la escultura, un arte plástico, visual. Este aspecto resalta de inmediato en el lector cuando avanza por la historia y a cada momento se encuentra con escenas donde siempre se destaca una pintura, y en este caso en particular una estatua, es decir, siempre aparece un referente *plástico-visual* artístico. Como lectores, vemos primero la estatua de la Libertad y después la de Carlos IV. El autor se vale del arte escultórico para ubicarnos en un espacio y tiempo determinados, tanto a los personajes como a los lectores. Torres Bodet logra trasladarnos de Nueva York a México a principios del siglo XX, destaca y evoca la urbanidad, la atmósfera citadina y moderna de las dos ciudades.

El personaje, Carlos, se traslada visualmente de una ciudad del mar a una ciudad central; y junto con él nosotros también nos movemos. El imperativo “Vea usted” refuerza la visualidad de la escena, hace que el lector también traiga a su mente la estatua de la Libertad; la segunda imagen, la estatua de Carlos IV, emerge de la memoria de Carlos y de la nuestra, contrastándose con la imagen de la estatua que posee la mamá de Margarita.

Aunque se trata de la misma estatua de Carlos IV, está claro que cada uno (mamá de Margarita, Carlos, Margarita y lector) tiene una imagen diferente de ella, tanto en el espacio como en el tiempo. En el espacio, cada quien posee una imagen distinta de la estatua, es decir, el lector la visualiza a partir de perspectivas y ángulos diferentes; en el tiempo, cada personaje, así como el lector, ha visto la imagen en diferentes momentos. Así, tenemos que la mamá de Margarita ubica la imagen a finales del siglo XIX, Carlos y Margarita la visualizan en los años veinte.

Otro aspecto interesante que encuentro en el diálogo citado es la referencia precisamente a la estatua de Carlos IV. Llama la atención que aparezca en la novela de Torres Bodet y también en el cuento de Eraclio Zepeda. Esto es porque pienso que tanto para nuestro escritor como para Zepeda, esta efigie ubica un espacio importante de la Ciudad de México, el centro, donde convergen todo tipo de personas y circunstancias, a partir de esta estatua los dos autores recrean sus historias personales (recuerdos de familia en *Margarita de niebla*, un pasado encantador) y de multitudes (en “El caballito”, un presente caótico). En ambos textos, el arte escultórico resalta la urbanidad de la ciudad, se reflexiona un contexto, espacio y tiempo determinado.

Otra de las técnicas escultóricas trasladadas a *Margarita de niebla* es la presencia de la *escultura de bulto* para describir al género femenino: “La escultura de bulto es aquella que tiene ‘bulto’, o sea: es un volumen en el espacio, que podemos rodear por todos lados ya que se presenta como un elemento aislado, desglosado, por así decirlo, del muro o fondo que lo podría sustentar”.¹²⁰ Mientras en el primer ejemplo de análisis la escultura aparece como herramienta literaria para definir el tiempo y el espacio de los personajes, en el siguiente fragmento Torres Bodet evoca la forma

¹²⁰ Damián Bayón, *op. cit.*, p. 150.

tridimensional y sensibilidad del arte escultórico para describir el rostro de una de las mujeres que perturba a Carlos, esta vez el de Paloma:

Frente a Paloma soy toda edad y torpeza. Ella, cuya reserva habitual facilita a menudo las confidencias, sólo me contagia de pudor. Está más hermosa que siempre, pero de un modo distinto y casi impersonal, como si su belleza no fuese sino la suma eléctrica de la belleza de sus alumnas; como si el contacto diario con otros semblantes —que ignoro— los hubiera desteñido sobre el color abstracto del suyo, de suerte de realizar el ideal platónico del escultor: una antología de la hermosura, dispersa en los fragmentos de cada forma viva. [p. 78]

Por un lado, con tal descripción, el rostro de Paloma pasa de ser uno común a uno sublime, de individual a colectivo, en donde recae, o mejor dicho, se concentra toda la belleza femenina, pero no de todas las mujeres, se trata de mujeres jóvenes, adolescentes (las alumnas de Paloma), y cuyos semblantes están en contacto diario con ella. El rostro humano de Paloma (vivo, en movimiento) ahora se convierte ante la mirada de Carlos en uno petrificado, escultórico. Los ojos de él captan la belleza de ese rostro que sucede en un pequeño instante para después convertirlo en eterno con la evocación de la escultura.

Por otro lado, Carlos visualiza la belleza escultórica de Paloma a la manera del arte de la antigua Grecia, es decir, ve en Paloma el ideal escultórico platónico en el que los escultores idealizaban el físico de las personas, resaltaban un equilibrio, postura y tamaño perfectos:

Las antiguas tipologías empezaron a moverse y a respirar bajo las manos del hábil escultor, irguiéndose ante nosotros como seres humanos reales, pertenecientes a un mundo distinto y mejor. Son, en efecto, seres que pertenecen a un mundo distinto, no porque los griegos fueran más sanos y más bellos que los otros hombres —no hay razón alguna para creer tal cosa—, sino porque el arte en aquel momento había alcanzado un punto en el que lo modélico y lo individual se mantenían en un nuevo y delicado equilibrio.¹²¹

¹²¹ E.H. Gombrich, *La historia del arte*, Ed. Phaidón, New York, 2011, p. 84.

Otro fragmento en el cual se resalta el arte escultórico es el siguiente, ahora en el semblante de Margarita: “La dimensión contenida de la frente da a su rostro una serenidad de estatua pagana”. [p. 89]

Después de haber comparado el rostro de Paloma con el ideal platónico, ahora Carlos compara el de Margarita con una estatua pagana, sin equilibrio, fuera de los cánones griegos de belleza escultórica. Estas dos evocaciones a distintos estilos escultóricos dejan ver la mirada que tiene de cada una de las mujeres, a las dos las mira distinto. Paloma es el ideal inalcanzable, mientras que Margarita es lo cotidiano. Carlos las observa detalladamente, las rodea con sus ojos, las compara con el arte escultórico, no las toca, pero sí las observa hasta descifrar sus movimientos y cada una de sus facciones.

Esta preocupación de Torres Bodet por describir el rostro humano se puede encontrar en su libro *Tiempo de arena* (1955); aquí reflexiona sobre este aspecto y da varias pistas para entender su interés por representar y analizar el rostro de sus personajes femeninos a través del arte escultórico:

¡Qué complicada resulta la descripción de un semblante! Una cara debería enumerarse, como en la relación de un pasaporte: boca grande, labios finos, cejas arqueadas y bien pobladas... O, al contrario, contarse a través de un libro, con estadísticas y con notas, con rectificaciones y con paréntesis. La que ese rostro sintetizaba parecía ser la historia de una nación representada solemnemente, con todos sus olivos y sus laureles, en el pórtico de una Cámara, la alegoría de un Ministerio o el disco de una medalla de aniversario. La fe, la piedad y la inteligencia habían modelado aquellas facciones no para el ensayo de miniatura que intento ahora, sino para la plástica de una estatua. No me sorprendía el acierto de cada rasgo, pero sí la personalidad de todos juntos: la voluntad de las sienas, la vehemencia de las orejas, la lealtad reflexiva de la nariz.¹²²

Siguiendo a Bayón, pintar, esculpir o fotografiar un retrato es una de las tareas más difíciles: “El verdadero arte del retrato no consiste tanto en imitar correctamente la

¹²² Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*. Ed. FCE, México, 1955. p. 70.

disposición de las facciones sino en revivir una personalidad, ese modo individual de ser, que nos caracteriza entre la humanidad de todos los tiempos”.¹²³ Torres Bodet lo sabe y lleva esto al arte literario para describir un semblante.

b) Cuando la literatura estimula a través del uso de figuras estilísticas y tropos el sentido visual del lector

En este segundo apartado analizo el lenguaje que detona y evoca el arte escultórico en *Margarita de niebla*, es decir, cuando en la lectura el lector trae a su mente la escultura y, con ello, sus formas, técnicas y expresiones, como en el siguiente ejemplo: “Quise juzgarlos con el criterio de un escultor, proyectándolos sobre la solidez de un espacio y ellos querían ser estimados como entidades musicales, es decir, como un juego de sombras en la pantalla del tiempo” (p. 87). Carlos, un observador empedernido, se pierde en la contemplación de la familia de Margarita (músicos ellos), los observa, los rodea como a una escultura, y en un principio los ve así, pero después aparece el lenguaje de la música que anula el sentido de la vista. Para entender mejor esta idea hay que revisar el siguiente fragmento de Bayón:

Antes o después de la literatura o las artes plásticas, ¿dónde colocar a la música, la más universal, quizá de todas ellas? Paul Valéry, en *Eupalinos o el arquitecto*, no titubea en compararla con la arquitectura. Ya que tanto como una como otra no han tenido jamás la tentación de imitar nada del mundo exterior. Y también ambas crean un *alrededor* en el cual el que mira o el que escucha se siente *sumergido* —por así decirlo— en la obra de arte y no meramente *enfrentado* con ella como puede ocurrir con la pintura o escultura.¹²⁴

Estas líneas ayudan a comprender las características generales de cada una de las artes, particularmente me interesa aquí lo que se dice de la música (arte en el que uno se sumerge) y la escultura (arte con el que uno se enfrenta), éstas se entrelazan en *Margarita de niebla* a través del lenguaje. Por un lado, el lenguaje hace pensar en el arte

¹²³ Damián Bayón, *op. cit.*, p. 180.

¹²⁴ Damián Bayón, *op. cit.*, p. 81.

escultórico y, por otro, en la música. Carlos se enfrenta con los padres de Margarita a través de una mirada escultórica, de una manera aislada: “La escultura debe limitarse al tema único: objeto en sí aislado. Sólo de esa manera se verán bien sus perfiles, sólo así lo que tiene de afirmativo y absoluto se impondrá al que mira o toca”.¹²⁵

Los padres de Margarita, siendo músicos, en esta ocasión no se moldean al arte escultórico, ofrecen una imagen que tiene que ver más con las sombras (que, aun cuando ocupan un espacio, no se pueden sentir ni tocar), están sumergidos en el tiempo, son entidades musicales, como lo dice el propio Carlos después de observarlos y pensarlos.

Ahora bien, había dicho que una de las características escultóricas que más aparecen en la literatura es el sentido de la vista, pero en esta novela Torres Bodet a través del lenguaje nos revela también el sentido del tacto: “La forma en que ha doblado los dedos de la mano derecha como queriendo, más que acariciar, modelar un volumen, denuncia en él al escultor”. [p. 96] Aquí, el autor hace que la atención se enfoque en las manos de uno de los personajes que Carlos observa, es un fragmento sensorial, el lenguaje es el que conduce a esta experiencia: “acariciar”, “modelar” y “volumen”, estas palabras detonan el sentido del tacto, característica fundamental de la escultura:

Lo concreto por excelencia, lo que tiene forma, pesa, se palpa, vincula a la escultura con esa parte antiquísima de nuestra personalidad ancestral en que teníamos sólo nociones de tacto, de presencia, de frío y calor sobre la piel. Porque la piel actúa como una gran antena vibrante que comprende la totalidad de nuestro cuerpo y no se concentra, como la vista o el oído en unos órganos muy afinados pero que resultan limitados en su propia especialización y por estar definitivamente colocados en una región determinada de nuestro cuerpo.¹²⁶

Carlos parte de la mirada para percibir la textura y el tacto en la escultura, hace que se evoque sus técnicas, sus características, hace pensar visualmente en cómo serían los dedos de un escultor. Carlos, sensible a todas las artes, lo puede ver y apreciar, el

¹²⁵ *Ibid.*, p. 149.

¹²⁶ Demián Bayón, *op .cit.*, p. 149.

lector lo sigue e imagina también esos dedos, esa mano. En dos líneas, Torres Bodet recrea una atmósfera visual y táctil de la escultura.

Así, la escultura aparece como otro elemento de la novela, forma parte de esas herramientas *visuales y sensoriales* con las que el autor construye su historia, esta forma de narrar que aparece en la década de los veinte estaba muy influenciada por la manera de ver la vida, el arte; el grupo de los Contemporáneos partían del sentido de la vista para comunicarse:

La desconfianza que Jorge Cuesta exigía a su generación, la necesidad de emocionarse en los objetos antes que con ellos, obligó a los Contemporáneos, artistas conscientes de su tiempo, a una reeducación del sentido de la vista. En su escritura llevaron a la práctica principios plásticos, no a través del uso indiscriminado de una terminología, sino aprendiendo a distinguir la realidad de la apariencia.¹²⁷

Estas técnicas escultóricas que aparecen en *Margarita de niebla* son parte fundamental de la narración de la novela, no son un decorado, pues forman parte de las técnicas narrativas de la prosa de Torres Bodet: “Ahora, Margarita no es ya la estatua de niebla que vi descender hace una hora del tranvía de San Ángel, en el Zócalo”. [p. 47]

Este pequeño fragmento nuevamente coloca al lector frente al arte escultórico, una sola palabra hace que se vea así, a partir de una sinestesia (“estatua de niebla”) Carlos evoca la escultura, aunque ahora de otra forma, pues el peso, volumen y forma son distintos en esta ocasión, todo lo contrario, la imagen de Margarita es efímera, sin peso, sin forma, se desvanece rápidamente. El lector (acostumbrado ya a la visualidad del personaje) sabe también que Carlos mira a Margarita de diferentes formas, en esta ocasión parte de la escultura, se convierte en esa forma: “En la escultura, a su vez, *somos* la forma que miramos o palpamos y lo somos en nuestra piel, músculos y la

¹²⁷Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 107.

experiencia más recóndita de nuestro cuerpo. El objeto esculpido *entra*, por así decirlo, en contacto íntimo con nosotros”.¹²⁸

El interés de Torres Bodet por el arte escultórico no se aprecia sólo en *Margarita de niebla*, sino también en sus diferentes ensayos, parte de ella para reflexionar acerca de la historia, las ciudades y las propias esculturas:

La escultura románica siempre fue parte integral del diseño arquitectónico, y por ello es inseparable del conjunto. Paredes, cielos rasos, portales, columnas y capiteles no fueron simples elementos esculturales mudos; fueron los sitios en donde las imágenes talladas comunicaban su mensaje y tenían un significado: las piedras que hablaban al monje y al peregrino por igual, en el lenguaje visual elocuente de forma, línea y color.¹²⁹

En este fragmento se constata el gran bagaje cultural que poseía Torres Bodet de todas las artes plásticas; en estas líneas se conjugan la escultura, la arquitectura y la pintura, y todo esto coloca al lector en un espacio *sensorial-visual* en el cual es posible adentrarse en esos sitios a través del lenguaje.

¹²⁸ Damián Bayón, *op. cit.*, p. 147.

¹²⁹ Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena, op. cit.*, p. 103.

Capítulo III. Las artes visuales en *Margarita de niebla*

La fotografía es, antes que nada, una manera de mirar. No es la mirada misma.

Susan Sontag

3.1.- Fotografía

En la actualidad, la fotografía ocupa un lugar privilegiado dentro de la sociedad, a cada segundo se reproducen millones de fotografías; son imágenes que viajan por todo el mundo por medio de Internet. Cualquiera puede hoy tomar fotos, pues existen cámaras de todo tipo y de todos los precios. No importa si se parte de una estética visual o simplemente se aprieta el disparador para capturar cualquier momento que parezca interesante, divertido, novedoso, o por el simple gusto; uno también posa para la cámara, nos convertimos en modelos para ser retratados y después compartir esas fotos a través de las redes sociales. Nos encanta la fotografía, cual narcisos que somos, vivimos para mirar, mirarnos y ser mirados.

Para llegar a esto, desde apretar el disparador y pensar artísticamente la fotografía, primero se conoció el aparato tecnológico que nació en París oficialmente en 1826: “Tuvimos primero que aprender el alfabeto visual nosotros mismos”¹³⁰ el cual tuvo consecuencias: “El resultado es la incorporación a nuestro bagaje expresivo de una serie de recursos inéditos que van a modificar el panorama del arte desde fines del siglo XIX”.¹³¹

Ahora bien, he dicho que la fotografía se presenta como algo fácil y accesible, sin embargo, esto es sólo una apariencia, pues además de ser algo común a todos, es un arte y un arma de comunicación mucho más complejo; aunque se tiene acceso a ella, no se conoce su lenguaje, su semiótica. Para entender mejor el lenguaje fotográfico,

¹³⁰ Antonio Ansón, *Novelas como álbumes, fotografía y literatura*, España, Ed. Mestizo, 2000, p. 9.

¹³¹ *Idem.*

empezaré por definir *fotografía* (del griego φῶς, φωτός, “luz”, y γράφω, “grabar”; es decir, “grabar con luz” o “escritura de luz”). El DRAE dice: “Arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura”.¹³² Otra acepción señala: “La fotografía se puede definir como la fabricación de una imagen sin la intervención directa del hombre”.¹³³

Como se sabe, la fotografía se basa en el principio de la “cámara oscura” donde “la fotografía se obtiene usando una caja cerrada con un solo orificio, en cuyo interior se forma una imagen que se impresiona en una superficie sensible a los rayos luminosos y en la que se queda fijada”.¹³⁴ Esta técnica fue utilizada por muchos artistas del Renacimiento (el mayor impulsor fue Leonardo da Vinci), pero ya desde el siglo V a.C. se menciona en algunos textos chinos, en el siglo IV hay una referencia de Aristóteles (384-322), y en el siglo X los árabes también ya la conocían, pero es hasta el siglo XVIII donde se desarrolla su manejo óptimo y sin necesidad del dibujo humano; y en 1816 Joseph Nicéphore Niepce es el primero en conseguir una imagen en papel impregnado de cloruro de plata y ácido nítrico (un negativo). Como se puede observar, el proceso técnico fotográfico llevó muchos siglos para consolidarse como se conoce hoy en día, donde la fotografía tiene un papel fundamental en la sociedad:

En la actualidad resulta evidente que la fotografía no es una producción de imágenes inocente, casual o mecánica: no es, tal y como muchos pensaban antes, una simple reproducción de la “naturaleza”, del mundo que nos rodea, sino más bien un lenguaje relativamente estructurado en sus formas y significados, y “elaborado” por una historia que se fue enriqueciendo poco a poco. Ya se trate de la fotografía como obra de arte o como documento de actualidad, la noción de autor, en el sentido que se le da en el ámbito de la literatura o en el del periodismo, terminó imponiéndose.¹³⁵

¹³² “Fotografía” en *Diccionario de la Real Academia Española* [en línea], disponible en <<http://www.rae.es/rae>>.

¹³³ Francisco Calvo, “El arte y los nuevos medios de expresión de la época contemporánea”, en *El arte contemporáneo*, Madrid, Taurus, 2001, p. 334.

¹³⁴ *Ibid*, p.337.

¹³⁵ Gabriel Bauret, *De la fotografía*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2010, pp. 12-13.

Estas definiciones explican la esencia fundamental de la fotografía, desde su etimología hasta la concepción *artístico-abstracta* que va más allá de la función mecánica del aparato fotográfico, así como de su uso ordinario y comúnmente asociado al “registro de la realidad”. Desde sus comienzos, la fotografía transformó la realidad del hombre y el arte, este aparato se incorporó rápidamente a la vida y formó parte de ese mundo moderno que se gestó durante la segunda mitad del siglo XIX. Primero, influyó en la pintura y a los pintores, e incluso llegó a ser un peligro y una competencia para ellos, pues podía captar tal cual lo que los ojos veían, parecía una “copia exacta” de lo real, mientras que la pintura sólo imitaba el mundo. El efecto fotográfico fue tan fuerte e imponente que muchos pintores dejaron el pincel para convertirse en fotógrafos, otros más combinaron ambas artes, como el pintor impresionista Edgar Degas:

No sólo utilizó la fotografía como soporte para sus pinturas (...) Degas aprovechó como modelo las insólitas perspectivas que proporcionaba ese ojo mecánico, que permitía captar aspectos vedados a las leyes físicas del cuerpo humano. Este uso de la fotografía tenía que ver directamente con la teoría de la mirada a través de la cerradura, que es la mirada furtiva del espía o del mirón, con las consecuencias visuales que conlleva este tipo de visión forzada.¹³⁶

Fue así como los pintores impresionistas simulaban en sus cuadros la representación de la realidad que les proyectaba la cámara. Por otro lado, la fotografía también impactó en el arte literario, especialmente en la corriente del realismo, creado por Zola:

Para Zola la novela es un terreno para la experimentación en donde el investigador, el novelista, trabaja con datos y mediciones intentando reproducir y probar en el laboratorio de la literatura sus teorías acerca de la vida y de los hombres. En su capacidad para reproducir la vida con exactitud y rigor, Zola compara la novela con la fotografía, emparentando ambas con la precisión y la objetividad del trabajo científico, y define al creador como “fotógrafo de fenómenos.”¹³⁷

¹³⁶ Francisco Calvo, “El arte y los nuevos medios de expresión de la época contemporánea” en *op. cit.*, p. 350.

¹³⁷ Antonio Ansón, “Poesía y foto” en *Cómo leer un poema: estudios interdisciplinarios: poesía, prosa, pintura, foto, cine, música, talleres y web*, Zaragoza, España: Prensas universitarias de Zaragoza, 2006, p. 132.

Como se aprecia, el primer acercamiento entre literatura y fotografía se da a partir de la comparación, se da un símil que hay entre el escritor realista y el fotógrafo, según el cual ambos capturan la realidad tal como es, uno con la pluma y otro con la cámara. Sin embargo, con el paso de los años, la fotografía se posiciona cada vez como arte y referente cultural, hasta influenciar directamente a la literatura:

La huella fetichista de la imagen fotográfica, los contenidos afectivos que encierra, la condensación del tiempo que escapa de forma inexorable, suspendido en el retrato, perdido para siempre, son aspectos de origen fotográfico que van a marcar de manera importante obras monumentales como *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. El álbum fotográfico, desde un punto de vista formal, con su organización de espacio, secuencias y fragmentos que van sucediéndose en desorden, por impulsos, ejercerá igualmente una importante influencia en la concepción de ciertas novelas estructuradas a modo de rompecabezas que engarzan sus piezas en una sucesión aparentemente lineal, aunque discontinua por su valor temporal, como es el caso de *El amante* de Marguerite Duras.¹³⁸

Asimismo, la fotografía está muy ligada a la prosa poética, género literario que se gestó a mitad del siglo XIX y que en su momento fue todo un acontecimiento; el género del retrato fotográfico y el álbum familiar están muy ligados a este nuevo:

El poema en prosa y el álbum de familia pertenecen a un mismo registro estético. La fotografía pone en circulación, mediante el retrato, la privacidad de la vida de sus protagonistas. El poema en prosa cuenta la existencia morosa e irrelevante de personajes que se pierden entre los desconocidos de la urbe, hacen balance de un día infernal de vuelta a casa a la una de la mañana.¹³⁹

Además de esta relación que Antonio Ansón explica, propone otras tres que surgen entre literatura y fotografía: 1) escritores fotógrafos, 2) fotógrafos escritores y 3) poetas y temas fotográficos. El primero se refiere a los escritores que ilustran sus poemas con fotografías que ellos mismos toman, como el caso de la escritora española Pilar Rubio Montaner y su libro *Imágenes contra la guerra. Poema fotografiado* (2003); otros más hacen fotomontajes o *collages* fotográficos, como el escritor Carlos Edmundo

¹³⁸ *Ibid.*, p. 133.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 136.

de Ory; también entran en este punto aquellos escritores que practican o practicaron la fotografía, como Claude Simon, Juan Rulfo o Lewis Carroll. El segundo grupo hace referencia a los fotógrafos que escriben, especialmente ensayo, como Nadar (*Cuando yo era un fotógrafo*), Cartier-Bresson (*El instante decisivo*), Wim Wenders (*Once*), o el fotógrafo ciego Evgen Bavčar (*Le voyeur absolu*). El último punto tiene que ver con la influencia de la fotografía en la poesía, como en “Fotograma”, de Ernesto Giménez Caballero: “El huevo gira en la cámara oscura. Un rayo oblicuo y violeta se lanza a traspasar la elipse”¹⁴⁰, o en una greguería de Ramón Gómez de la Serna: “Instantánea: dos senos con jersey”¹⁴¹, o en el libro de poemas *Fotografías dobladas*, de Darío Facal (2001):

La fotografía olvida:
la liquidez sonora de la plaza invernal,
el temblor de las palomas,
el coche entrometido de los barrios,
el concreto colegial de media tarde.

Y detiene (en blanco y negro):
el sol vertical de las ventanas,
la sombra acurrucada en el rincón de nieve,
el balanceo de maletas
la suela ansiosa de pisar charcos.

Olvida:
el olor enroscado de las panaderías y el frío,
la violeta fugaz de un perfume,
el aroma secular de los moños.

Detiene:
la brazada del vendedor de piruletas,
en la mejilla... la lágrima temprana de una niña,
el parpadeo necesario de una puerta.

Y sin embargo el reloj tuerce minutos
con más velocidad que de costumbre.¹⁴²

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 156.

¹⁴¹ Antonio Ansón, *Novelas como álbumes, Fotografía y literatura*, España, Mestizo, 2000, p. 41.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 157-158.

Se encuentran también evocaciones a la fotografía en otros géneros literarios como el cuento y la novela, por ejemplo, “Las babas del diablo” de Julio Cortázar, “La aventura de un fotógrafo” de Italo Calvino, *Farabeuf* de Salvador Elizondo, *El tambor de hojalata* de Günter Grass y, por supuesto, *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Dichas evocaciones van desde el vocabulario propio de la fotografía hasta la elaboración de ficciones sobre algún fotógrafo reconocido. Antonio Ansón señala dos características fotográficas que particularmente aparecen en la literatura: a) *el álbum* y b) *el retrato*. Es a partir de estos dos puntos que analizaré la fotografía en *Margarita de niebla*.

3.1.1.- Instantáneas

Mientras en el capítulo anterior la mirada de Carlos fue a partir del color (de la pintura y escultura), en este capítulo se verá su punto vista de las cosas en blanco y negro, estáticas y en movimiento (fotografía y cine), partiendo de que la fotografía que aparece en *Margarita de niebla* es en estos colores. En los siguientes fragmentos que analizaré, las escenas no contienen más color que el blanco y negro, el personaje de Carlos ve el mundo así, porque en ese entonces (los años veinte) la fotografía y el cine utilizaban estas películas. Con esto, Torres Bodet logra crear efectos de color en su novela, intercalándolos, pasa de un arte a otro, pasa de los colores brillantes del impresionismo al claroscuro de la fotografía y el cinematógrafo, de las acuarelas a las instantáneas:

Besamos la misma boca, recorremos la misma calle y creemos que el placer de esa boca besada, de esa calle recorrida es igual al que nos proporcionaron la primera vez. Mentira. Bajo la apariencia amable de una repetición, el descubrimiento ha ido congelándose en memoria. Éramos los pintores de cada emoción nueva. No nos resignamos a ser los fotógrafos de nuestra pintura. [p. 95]

Esta reflexión muestra la contradicción de los pensamientos del joven maestro, el conflicto del tiempo, la contraposición y semejanzas de los colores y las artes. La

pintura y la fotografía atrapan o congelan las imágenes, sin embargo, para Carlos éstas siempre son diferentes, cambian; para él (en esta cita) la repetición no existe, constantemente todo se renueva y no se resigna a esa aparente perpetuidad de las cosas y emociones que ofrece el arte fotográfico. La fotografía aparece precisamente aquí para resaltar ese aspecto muy característico de ella, la captura de un instante: “La imagen fija tiene su origen en el deseo del hombre de retener, de perpetuar a través del tiempo un aspecto visual del mundo exterior. La imagen sólo es inteligible cuando el sujeto receptor, el hombre, puede identificar unos objetos”.¹⁴³

De esta forma, Carlos evoca el arte pictórico y fotográfico como una forma de reafirmar sus ideas, para él no existe el ser constante de las cosas, por eso no acepta la idea de capturar las emociones en la pintura ni mucho menos que a partir de ésta se haga una fotografía, la captura de un arte sobre otra captura artística. Es pues ésta una metáfora entre ambas artes para reflexionar sobre el tiempo y las emociones, cómo estas últimas se transforman a lo largo del tiempo, aunque se camine por las mismas calles o se bese la misma boca. Ahora véase cómo aparecen los géneros del álbum y el retrato fotográfico en la novela.

a) El álbum fotográfico

El álbum fotográfico es un género que se consolidó en el siglo XIX, y rápidamente se colocó dentro de las familias como si fuera una reliquia; desde ese entonces hasta el día de hoy las personas guardan y coleccionan sus retratos en él, sus rostros, sus acontecimientos sociales y hasta la muerte, con la llamada fotografía *post-mortem*. Para las familias, cada fotografía en el álbum representa una captura inolvidable que será recordada para toda la vida y en cualquier momento y lugar. Las personas se

¹⁴³ *Ibid.*, p. 32.

fotografían, o mejor dicho, nos fotografiamos para tener registro de nuestros eventos, y es en el álbum fotográfico donde se guarda ese registro, como una evidencia de continuidad en el espacio y el tiempo: “Las imágenes, entre otras cosas, quieren ser huella y testimonio de algo que ocurrió o de aquello que sucede y dejará de estar”.¹⁴⁴

Ahora bien, el álbum fotográfico aparece en la literatura como un objetopreciado dentro del ámbito familiar que acompaña a los personajes; muchas veces funciona como una carta de presentación; los escritores acuden a él para evocar instantáneas de los protagonistas, ambientar sus escritos y definir sus personajes, todo a través de la imagen. Cada narrador lo hace a su manera, algunos se auxilian de la fotografía para plasmar en la literatura una imagen de la vida más precisa, detallista, real, como Zola; para otros, como Proust, la fotografía es un arte que representa la duda y la incertidumbre, a pesar de que “captura fielmente la realidad”: “Para Zola es un utensilio de investigación, una prueba irrefutable de la existencia de las cosas, un medio de análisis, en Proust la fotografía induce a todo lo contrario, a la duda, al fraude y a la sospecha”.¹⁴⁵

Ya sea que los escritores coincidan o no en la veracidad de la fotografía, el hecho irrefutable es que a través de ella comprenden el mundo y otras artes; la fotografía y la literatura crean un puente para complementarse y expandirse, al final, son dos expresiones artísticas que comparten las mismas inquietudes.

En *Margarita de niebla*, el álbum fotográfico aparece como una carta de presentación de la familia Millers. A través de las fotografías, Carlos conoce parte de su historia, de sus viajes:

“¿No quieres, mamá, que enseñemos al señor Borja la colección de tarjetas postales?”

La señora Millers asume una sonriente indiferencia ante el Universo que los viajes de su esposo han ido almacenando en el álbum de su hija. Cosa rara, es

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 59.

alemana y no tiene sentido de la lejanía. ¿Se habrá equivocado Spengler? En tanto que los dedos de Margarita deshojan ciudades y juegan con las fronteras de todos los países, la noche del salón se ha poblado oscuramente de lámparas. [p. 40]

En este fragmento, el álbum fotográfico es un elemento primordial para adentrarse en el pasado de los Millers, las tarjetas postales, otro formato de la fotografía, presentan los viajes del papá de Margarita. El álbum es un objeto que junta a las familias, a los invitados; en esta escena los tres personajes se reúnen a su alrededor, Carlos, Margarita y la señora Millers contemplan a través de las imágenes los lugares que el señor Millers visitó, es un momento íntimo en el que la familia Millers comparte al invitado un fragmento de su vida; a través de la imagen, la madre de Margarita presenta a su esposo, es así como los tres tienen una convivencia y una comunicación visual. Véase otro ejemplo:

Quando salimos de Alemania, Federico tuvo un momento de verdadera desesperación. El mundo es difícil en todas partes para los inmigrantes. Los primeros meses creí enloquecer. En Nueva York, Federico obtuvo un empleo de violinista.

—“Vea usted —interrumpe Margarita— precisamente esta tarjeta de Nueva York. Mamá la conserva desde entonces.” A colores, la estatua de la Libertad alza su antorcha sobre un mar de cobalto. Se distinguen algunos *ferries* y el verde convencional con que el fotógrafo quiso significar la perspectiva de *Battery Place*. Un domingo de hace veinte años, lleno de bicicletas. En el fondo, los primeros rascacielos y, en un hueco más alto del aire, el presentimiento —o la ausencia— del *woolworth*. [p. 42]

Aquí, se puede apreciar cómo a partir del álbum fotográfico la señora Millers relata su vida al lado de su esposo, el viaje que hicieron desde Alemania a Nueva York; la fotografía es el detonante de todo esto, gracias a ella los tres personajes viajan al pasado. Cada vez que Margarita da vuelta la página hay algo nuevo que contar, se establece un diálogo entre los personajes.

En el segundo párrafo de esta cita, un imperativo va dirigido al sentido de la vista, tanto a la de Carlos como la del lector, se visualiza la postal de Nueva York, el

mar de cobalto, las bicicletas, los rascacielos. Es así como Torres Bodet presenta la mirada de un fotógrafo. “Mamá la conserva desde entonces” son palabras de Margarita que evocan el recuerdo, el pasado que por un instante es traído al presente; a partir del álbum, Margarita comparte a Carlos las tradiciones de su familia, le comparte sus imágenes, y Carlos las observa detenidamente, las cuestiona:

¿Dónde estará la imagen del México que vieron los ojos de la señora Millers? La buscaría en vano en el álbum de Margarita y más en vano aún en la mirada opaca con que su madre la contemplaba ahora, dentro de sí. La edad, el interés desaparecido la han ido borrando de su memoria. En los lugares en que se vive, el recuerdo dura poco. La casa construida en el terreno baldío, la calle que se ensanchó devorando la casa construida hacen y deshacen la figura de la ciudad de suerte que, al cabo, lo que de ella recuerda el vecino más antiguo es —con escasas diferencias— lo mismo que conoce el turista: un conjunto de habitaciones, una pausa de árboles, un paseo. [p. 42]

Aquí, la fotografía representa por un lado, una verdad, el álbum es un documento confiable, una realidad nítida que está ahí, sin dudas ni esbozos que la memoria y el recuerdo poseen; a diferencia de Proust, para Torres Bodet la fotografía forma parte de la memoria y del recuerdo, de la personalidad de los personajes. Por otro lado, Carlos tiene la sensación de que, además de esa fotografía de la Ciudad de México, existe otra en la mirada perdida de la señora Millers, otra que a primera vista no aparece en el álbum; por un instante, todo lo que había visto la señora Millers se convirtió en recuerdos vagos que a través del tiempo se volvieron confusos o se perdieron, por eso Carlos desearía adentrarse más en el álbum de Margarita, para corroborar con sus propios ojos esa imagen de la ciudad.

Como se sabe, en los inicios de la fotografía casi nadie cuestionaba su veracidad, y esto es una característica muy importante en el momento en que se escribe *Margarita de niebla*, pues para el personaje principal, la fotografía es un reflejo de su realidad, es una de las formas en que percibe el mundo. En la siguiente postal, Carlos mira como el fotógrafo, percibe lo que él ve, la mirada que capturó ese hombre en un tiempo atrás

ahora se le revela a él, ahí, en la sala de los Millers: “Shangai: Es una calle estrecha, algunos hombres pequeños, con sombreros en forma de pagodas, parecen ya alineados para un acto de equilibrio (...). Desde un ángulo de la tarjeta postal —1917— la tradición me sonrío en los ojos de una mujer del pueblo que se detuvo a mirar al fotógrafo”. [p. 40]

Ahora, los ojos de aquella mujer lo miran a él, y los lectores también participamos en ello.

Además de acercarse y conocer la historia de los Millers a través del álbum, Carlos cuestiona y vive a su manera esas imágenes. Antonio Ansón y Ferdinando Scianna hablan de un aspecto muy importante que sucede a la hora de mostrar un álbum: “El álbum familiar resulta imposible de compartir, porque su percepción es intransferible. Sería necesario, por lo tanto, hablar de experiencias fotográficas más que de imágenes fotográficas”.¹⁴⁶ Es esto, lo que le sucede al protagonista cuando ve el álbum de Margarita, tiene diferentes experiencias con cada una de las imágenes que observa, a veces se pregunta, otras sólo lo contempla y se coloca desde la perspectiva del fotógrafo.

Otro acto que se desarrolla durante el ritual de mostrar el álbum familiar es la detonación del recuerdo, la añoranza y la recuperación de historias: “El álbum y el diario sólo cobran su dimensión genuina en la anécdota”.¹⁴⁷ Esto que menciona Antonio Ansón es algo que se encuentra en *Margarita de niebla*; con cada tarjeta postal o fotografía en el álbum, la señora Miller va relatando algunos detalles de los viajes de su esposo y de sus estancias en otros países. Como ya lo había anotado, el álbum aparece como un elemento de presentación, por el cual se acerca a la vida íntima de los personajes, el álbum fotográfico equivale al diario íntimo de las personas, el primero a

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 96.

través de imágenes, y el segundo por medio de palabras: “Los álbumes de fotos se asemejan tanto a los diarios íntimos, arrancan ambos de un común impulso que incide directamente sobre la identidad más descarada, a la vez que supuesta y hasta imaginaria”.¹⁴⁸

Otra instantánea que aparece en la novela es la siguiente:

A la pregunta indiscreta que no me atrevo a insinuar se anticipa, maliciosamente, la cortesía de Margarita. —“No, esta tarjeta no es de mis padres. Ellos hicieron su viaje de bodas a Holanda. Cuando nació vinieron a América...” Este regreso a la realidad convence a la señora Millers. Por eso lo aprovecha para explicarme las condiciones en que conoció a su esposo, cuando no lo era aún. [p. 41]

En estas líneas, se observa cómo cada imagen trae consigo un recuerdo, una historia; la señora Millers se adentra en su memoria, Carlos y Margarita la oyen, se trasladan junto con ella en el tiempo y espacio, pero también se adentran en ellos mismos, en sus propias experiencias, en lo que quieren decir y también en aquello que ocultan: “Pudorosa, Margarita descorre sobre la intimidad que la conversación de su madre devela, el telón de una nueva página de su álbum. Ahora estoy en Suiza, aprisionado por un deshielo tardío. Paisaje cubierto de *sweaters*”. [p. 41]

Margarita da vuelta a la página de su álbum como muestra de pena, quiere que su madre cambie de conversación, para eso una nueva imagen hace su aparición y los tres personajes se sitúan en otro lugar; Margarita se alivia, la señora Millers se concentra en sus recuerdos y Carlos ve una nueva fotografía, todo esto ocurre alrededor del álbum familiar.

Con este elemento fotográfico, Torres Bodet coloca al lector junto a los personajes, por un momento pareciera que está a su lado, alrededor del álbum, mirando esas fotografías que no le pertenecen, pero a las que se acerca a través de la anécdota. Así, la fotografía aparece en *Margarita de niebla* como otro recurso literario para

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 89.

describir y construir a los personajes, por medio de ella el lector percibe la visualidad de la historia y adquiere una perspectiva nueva, la fotográfica: “El escritor se sitúa ante un fenómeno de la memoria y del tiempo: una placa que convoca en un instante detenido, y a primera vista, todas las asociaciones que ha procurado la literatura: el paso de los años, la identidad personal, el desvanecimiento de la infancia, la convivencia con hombres y mujeres de otro siglo”.¹⁴⁹

b) El retrato fotográfico

El retrato en la fotografía fue otro de los géneros que se desarrolló rápidamente en el siglo XIX, y los escritores fueron de los más interesados en ser retratados, como el caso de Baudelaire quien, aunque la fotografía no le parecía un arte, no pudo resistirse a su propia vanidad por verse reflejado en el nitrato de plata. Como sucedió con la pintura, en un inicio tener un retrato en casa representaba un estatus, poseía un significado. En la pintura, reflejaba un estatus social, por el tiempo y el dinero invertido, ya que el pintor podía pasarse meses en el trabajo de un retrato de algún Rey. Y aunque en un principio también el modelo que posaba para la fotografía lo hacía bastantes horas, esto no duró por mucho tiempo, pues cada día el aparato tenía grandes avances, lo que provocó que el retrato se extendiera rápidamente a todas las clases sociales. Tener un retrato en casa o en la cartera significaba más que poder y dinero, era el reflejo de la realidad, la verdad de ese rostro fotografiado, un reconocimiento del propio yo. A principios del siglo XX cualquiera tenía un retrato suyo en una estancia de la casa, en el cuarto, en la sala, en la pared; además, ese retrato podía viajar, ya fuera en un camafeo o en alguna cartera que acompañara a los amantes, a los padres, a la familia, a todos.

¹⁴⁹ Ferdinando Scianna y Antonio Ansón, “Memoria de la fotografía y memoria de la literatura”, en “La novela familiar en la época de la fotografía” en *Las palabras y las fotos: literatura y fotografía*, p. 44.

Este género fotográfico no tardó en aparecer dentro de la literatura, se convirtió desde finales del siglo XX en un elemento más que acompañó la caracterización de los personajes; con el retrato, Torres Bodet hace que Carlos evoque a la señorita Millers, la compara y se compara con los demás enamorados que encierran las fotografías se sus amadas en marcos:

Las calles que me acercan al *Buen Retiro* tienen nombres en que empiezan a sonreír me una complicidad favorable (...) Nombre de personas o de costumbres desaparecidas que presentan un encanto peculiar a la esperanza de la señorita Millers y en cuyo prestigio la sumerjo con esa complacencia con que los enamorados encierran las fotografías, demasiado modernas, de sus novias, en el marco de maderas antiguas que aprisionó en otra época la miniatura preciosa de la abuela o el daguerrotipo del tío olvidado. [p. 32]

En estas líneas, mientras Carlos camina por las calles de la Ciudad de México observando sus nombres, piensa en la señorita Millers, pero la piensa de una forma particular, a partir de un aspecto visual, en este caso, a partir de la fotografía, del retrato; y hace todo un recorrido por las personas mediante este género (la novia, la abuela, el tío, cada uno en su papel familiar), coloca al lector frente a imágenes que se enfrentan, se contraponen, pero al mismo tiempo se fusionan: lo viejo y la juventud, el pasado y el presente, lo antiguo y lo moderno. Torres Bodet hace percibir la historia a través de descripciones fotográficas.

El retrato es un género que capta lo esencial de la personalidad, aquel que toma la fotografía debe saber mirar y descifrar el misterio del fotografiado, recuérdese que lo que se va a capturar quedará perpetuo, inamovible, pero que cada que se observe ese instante deberá decir algo nuevo: “Cada vez que posamos para un retrato lo hacemos para siempre y miramos con los ojos de la eternidad”.¹⁵⁰ Ya sea que ese retrato esté en el buró, en la cartera o colgado en la pared de la casa:

La señora Millers me conduce al salón, lleno de baratijas sentimentales (...) Del muro, cuelgan algunos retratos (...) Al lado de la señora Millers me sonríe el

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

semblante de Margarita, revelado por el fotógrafo en una hora feliz. Lleva un vestido claro, de líneas muy simples. Está sin sombrero y todo expresa en su actitud, el júbilo inteligente de vivir. Se nota, en el fondo, el primer plano muy preciso de un jardín real y no de ese jardín de escenografía que utilizan los fotógrafos para amenizar la perspectiva de sus retratos. [pp. 38-39]

Dentro del salón, lleno de baratijas sentimentales, los retratos son los que más llaman la atención al personaje, son objetos de colección que contienen historias y sentimientos. Tal como si fuera un fotógrafo, Carlos observa detenidamente el retrato de Margarita, lo descifra, se conmueve por cada detalle: la luz, el plano, la escenografía, la técnica.

La siguiente escena es la última instantánea donde Torres Bodet utiliza el retrato para contrarrestar el pasado y el presente, el sufrimiento y la felicidad:

El reflejo de las inquietudes que los Millers atravesaron en estos días de angustia se advierte en el aspecto “movido” del salón. Parece que, en lugar suyo, tuviéramos ante los ojos su fotografía mal enfocada (...) Sólo quedan los recuerdos que una intimidad más antigua avalora: el jarrón de porcelana con dragones de tamarindo, la pistola renacentista recamada de amorcillos ventrudos y, en la pared, las fotografías de la señora Millers y de Margarita, asomándose al marco de las horas felices en que fueron obtenidas, para asistir al espectáculo de su presente infelicidad. [p. 83]

Aquí, hay una comparación hecha a partir de la fotografía “parece que, en lugar suyo, tuviéramos ante los ojos su fotografía mal enfocada”, el desorden de su casa y la angustia de sus rostros proyectan una foto sucia, desordenada, “fuera de foco”, todo está fuera de lugar. No obstante, los recuerdos siguen ahí, permanentes con la presencia del jarrón y los retratos colgados de la pared de las dos mujeres que proyectan un pasado mejor dentro de la misma instantánea que observa Carlos; esos rostros felices ahora se contraponen con la seriedad de Margarita y su madre. La fotografía desempeña un papel importante dentro de esta narración; por un lado, Torres Bodet la utiliza para describir el aspecto físico y mental de Carlos, a partir de una perspectiva fotográfica general, el cuarto aparece con todas los accesorios desordenados, después, Carlos hace un “zoom”

a los retratos colgados en la pared de las dos mujeres y las compara con las que están sentadas en ese momento en el salón. Por un instante, el lugar contiene el presente y el pasado, la felicidad y la tristeza.

c) Otras instantáneas

Además de los géneros del álbum y el retrato, Torres Bodet hace otro tipo de referencias fotográficas. Éstas no poseen una característica específica o pertenecen a un género en particular, pero sin lugar a dudas hacen referencia a la fotografía a través del lenguaje técnico y la manera de mirar del personaje principal, quien de vez en cuando parece poseer el ojo de un fotógrafo al examinar su entorno. Los siguientes fragmentos dan cuenta de ello: “Cuando la película acaba y la luz que resucita vuelve a instalar en el salón el clima eléctrico de sus grandes fotos de nitrato, nuestros ojos, que el desfile de una visión semejante no logra ya reunir en el mismo punto de la aventura, nos separan. Los suyos viajan por un paisaje hecho de realidades abruptas”. [p. 46]

En esta escena, Carlos y Margarita se encuentran en el cine, cuando se enciende la luz dentro de la sala, el primero observa a las demás personas desde un ángulo fotográfico, como si de pronto sus ojos funcionaran como una cámara y captaran (a través de la luz, del clima eléctrico) las diferentes instantáneas de lo que ocurre a su alrededor, que por momentos pareciera un grupo de personas unidas, sin embargo, la realidad es que están alejados unos de los otros porque, a pesar de que el cine es un lugar público y aglomerado, cada persona ahí dentro es un mundo, cada quien tiene una intimidad o ritual con el cine y la película, y cada par de ojos ven cosas distintas.

Una instantánea es aquello que ocurre en algún momento y que jamás se podrá repetir, no obstante, la lente de la cámara fotográfica puede capturar ese instante y hacerlo eterno, algo milagroso para ver y recordar: “La instantánea irrumpe en el modo

de representar y representarnos en nuestras vidas particulares”.¹⁵¹ Los ojos de Carlos van captando cada instantánea a su paso y, aunque todas esas imágenes son guardadas en su memoria, de vez en cuando las trae a su presente. La instantánea es una forma en la que Carlos observa el mundo y lo representa mentalmente: “Propongo un paseo en barca por el lago. Dichosas de una perspectiva de actividad dentro de la alegría del domingo inútil, las muchachas aplauden el proyecto. Fotógrafo infortunado, el sol dora apenas, bajo los sauces, las instantáneas de mis amigas”. [p. 54]

En 1925, cuando Torres Bodet escribe *Margarita de niebla*, los avances de la fotografía eran muy evidentes (los soportes, los procesos químicos, el propio laboratorio, etcétera), así como sus géneros (el álbum fotográfico, el retrato, el reportaje y demás), era un arte respetado y también poseía el color. No obstante, en mi lectura, las instantáneas que presenta Torres Bodet las visualizo en blanco y negro, esto tal vez se deba a la distancia y tiempo de aquel 1925 en que se escribe la novela, además de que lo más común eran las fotografías en blanco y negro: “Entre los viajeros que pueblan a estas horas de la tarde el portal del *Diligencias*, los padres de Margarita se unen el uno al otro con una homogeneidad tan fotográfica que adquieren en seguida, para el ojo, la consistencia de lo que el mal gusto ha decidido calificar *un grupo*”. [p. 95]

En esta instantánea Torres Bodet nuevamente trae a colación la fotografía, el personaje compara lo que ve desde una perspectiva fotográfica, no dice bajo qué parámetros, pero lo visual se hace presente como en la siguiente escena:

La cuesta que ahora atraviesa el automóvil encierra el cielo en una caja, de la que el bosque va sacando después, como de una alcancía, las monedas del sol ahorrado. En un trecho del desfiladero el eco de nuestro claxon nos precede, asustándonos. El paisaje que la planicie diluía en una vaguedad de amplificación fotográfica, recobra entonces —junto con el marco de sus montañas— su límite y su proporción justa, en tanto que la línea de los volcanes sube y baja en relación con el nivel del camino, mecida por el columpio de las nubes. [p. 68]

¹⁵¹ Anson, Antonio, *Novelas como álbumes: fotografía y literatura*, op. cit., p. 11.

En estas líneas, dos aparatos tecnológicos propios del siglo XX se hacen presentes, por un lado, la fotografía, y por otro, el automóvil. Con estos dos elementos, Torres Bodet presenta una imagen que da al mismo tiempo dos estados y sensaciones diferentes, aparece una imagen estática y otra en movimiento. Por un lado, se ven las montañas y nubes moverse, como si el lector viajara en el automóvil, y por otro lado, hay una imagen estática de ese mismo paisaje en el momento en que Carlos lo compara con una ampliación fotográfica, todos esos elementos descritos a lo largo del viaje de pronto se reúnen en una composición que proyectan una imagen total y eterna: una fotografía. El ojo de Carlos simula la lente del fotógrafo y capta cada elemento para convertirla en una panorámica.

Estos fragmentos que he analizado muestran que Torres Bodet utiliza la fotografía en *Margarita de niebla* para resaltar un efecto visual en la novela, a partir del retrato y el álbum fotográfico describe a sus personajes y sus escenarios. Con esto, logra un collage de imágenes fotográficas desde varias perspectivas.

No es que le falte el sonido
es que tiene el silencio.
Fina García Marruz

3.2.- Cine

La pintura, la escultura y la fotografía ofrecen al espectador imágenes permanentes, aparentemente, porque como ya se vio una de las características de las artes plásticas y la fotografía es también plasmar el movimiento. Sin embargo, el cine es el que representa el movimiento por excelencia, es más parecido a la vida del hombre, tanto en el espacio como en el tiempo: “La imagen móvil se caracteriza por representar un fragmento del desarrollo de la historia visual de unos fenómenos o de unos acontecimientos. A las nociones de espacio y forma que integran el concepto de imagen fija se incorporan, en la móvil, las de movimiento y tiempo”.¹⁵²

Desde siempre, la pintura, la escultura y la fotografía han intentado simular el movimiento, pero es el cine el que finalmente lo logra y, con esto, se gana una nueva forma de observar, alterar y enriquecer la percepción del mundo, el arte y la tecnología.

Torres Bodet estaba muy atento a esto y no pierde oportunidad para estudiar este arte y de llevarlo a su literatura, en particular a sus siete novelas que escribió; en cada una el tema cinematográfico se presenta de manera muy particular, y en *Margarita de niebla* no es la excepción. No obstante, antes de analizar estos elementos cinematográficos haré primero una pequeña semblanza acerca del trabajo y los estudios que realizó el autor en el campo del cine, esto ayudará a entender mucho mejor por qué apreciaba tanto este arte y cómo pudo hacer de él una técnica narrativa que le dio una nueva experiencia a la hora de escribir y conjugar la literatura con otras artes, una de las cosas que a él más le interesaba.

¹⁵² *Idem.*, p. 32.

3.2.1.- La importancia del cine para Torres Bodet

Como ya lo he mencionado, a Torres Bodet le interesaban todas las imágenes, entre ellas, la imagen en movimiento, en otras palabras, el cine, que es una de sus referencias más constantes dentro de su primera novela, pero es importante destacar que se trata del cine mudo¹⁵³, pues cuando escribe su primera novela, las películas todavía no poseen sonido. Cuando el séptimo arte emerge, Torres Bodet aún no ha nacido, pues el aparato que deriva directamente de la linterna mágica hace su primera aparición en público formalmente el 28 de diciembre de 1895, en un café de París. Los inventores de este gran avance tecnológico fueron los hermanos Lumière, quienes proyectaron las primeras películas, entre las que estaban *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* y *La llegada de un tren*.

Estos rodajes inmediatamente producen gran asombro en el público; entre las primeras sensaciones que causan está la de sentir como en la realidad, es decir, el público percibe las imágenes como en la vida, tanto en el tiempo como en el espacio. Por ejemplo, en la proyección de *La llegada de un tren* tienen la impresión de que éste los alcanza y se abalanza sobre ellos, sienten lo que ahora se “percibe” con el formato de película 3D o la llamada tercera dimensión que con los nuevos avances tecnológicos de hoy ofrece el cine. Para la gente de entonces, esto es una emoción maravillosa, viven

¹⁵³ Es importante aclarar que menciono *cine mudo* en esta tesis porque me interesa destacar esta etapa de dicho arte en particular, pues a lo largo del análisis me apoyo siempre en la idea de que el contexto histórico permea toda obra artística y, en este caso, es el cine mudo lo que conocía Torres Bodet cuando escribe *Margarita de niebla* (1925). En otras palabras, me ocupo solamente del cine propio de esa época (1895-1927), el cual no poseía la palabra hablada, verbal (es decir, los actores no pronunciaban parlamentos ni la música iba integrada), pero sí contenía la palabra escrita en los ya clásicos intertítulos. En este sentido, especificar de qué tipo de cine se trata ayuda a ubicar el contexto artístico de la novela. Cabe aclarar también que prefiero el uso del término *mudo* a *silente* porque, en realidad, el cine jamás careció de sonido, pues casi de inmediato, desde su aparición, estuvo acompañado de música y, a veces, otros elementos: “La palabra hablada estuvo también ocasionalmente presente, pero no era indispensable, y se trataba en la mayoría de los casos de narradores o voceadores, además de las esporádicas compañías teatrales que filmaban sus propias películas y al proyectarlas emitían sus parlamentos desde atrás de la pantalla. Y se sabe de algunos casos de dobladores de ruidos en vivo, quienes daban así realismo a los cortos documentales que proyectaban.” Samuel Larson Guerra, “Ojocentrismo”, en *Icónica*, número 5, 2013, p. 24.

las películas intensamente, aunque poco a poco se acostumbran a ellas y pierden esa capacidad de asombro. Sin embargo, siempre consideran al cine más cercano a la realidad que otras manifestaciones artísticas.

Por otro lado, el cine pasa rápidamente del aspecto documental al de ficción. Uno de los grandes precursores de este género es Georges Méliès, quien siendo actor y director de teatro en un inicio, así como mago, lleva todos los trucos de estos espectáculos a la pantalla grande. Películas como *Viaje a la luna* (1902) y *El viaje imposible* (1904) son ejemplos de esta nueva función del cinematógrafo.

Torres Bodet incursiona como uno de los pioneros en la crítica cinematográfica en México, él y toda su generación, como bien anota Gustavo García: “Es una generación (los Contemporáneos) que entiende la vida de otro modo, dejando los arcaísmos de la cotidianidad porfiriana con las audacias y desmesuras de un primer cine de aventuras, amoroso cómico, espectacular o fantástico. El cine consigue sus primeras obras maestras cuando esa generación anterior, que despreciará al cine como un apéndice del teatro o lo entenderá con demasiada distancia”.¹⁵⁴ Así pues, la generación de Torres Bodet está influenciada de imágenes de todo tipo, particularmente las de movimiento, acerca de esto Aurelio de los Reyes señala:

Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Enrique González Rojo, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza se aproximaron o participaron en la experiencia cinematográfica de diversas maneras: a través de la crítica de películas, a través de ensayos de prosa dinámica, con la organización de un cine club, con argumentos cinematográficos o, incluso, con la manufactura de alguna película. Su manera de aproximarse se relaciona estrechamente con el desarrollo técnico del cine: mudo o sonoro, y con la presencia en México del cineasta soviético Sergei Eisenstein. Por su manera de participar se puede decir, sin temor a equivocarse, que su relación más estrecha es con el cine silente y con la presencia de Eisenstein en México. Tan importantes son ambos acontecimientos para los citados.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Gustavo García, “Que los que aman sufran de modo tan poco jurídico: Los Contemporáneos y el cine” en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, op. cit., p. 173.

¹⁵⁵ Aurelio de los Reyes, “Aproximación de los contemporáneos al cine” en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, op. cit., p. 150.

Es en este contexto que Torres Bodet escribe varias crónicas cinematográficas para la *Revista de Revistas*, con el seudónimo de “Celuloide” en la columna titulada “La Cinta de Plata”. En la recopilación que hace Luis Mario Schneider (1986), se encuentran las crónicas o críticas de cine en las que analiza varios aspectos de éste; uno de los temas más interesantes que aborda es la relación entre el cine y otras disciplinas: “La historia y la literatura cinematográfica...”, “Un ensayo sobre la risa (abordando la medicina y la comedia, desde Molière hasta Jules Romains)”, “El teatro y el cinematógrafo...”, entre otros. Además de esto escribe varios análisis cinematográficos de películas como *Los nibelungos* de Fritz Lang, *Fiebre de oro* de Charles Chaplin, *La casa de la Troya* (película española) y otras más; habla también de actores mexicanos y extranjeros: María Jacobini, Dolores del Río, Mary Pickford, Chaplin, etcétera.

A partir de estas crónicas cinematográficas se puede entender el interés que Torres Bodet tiene por el cine, sus textos revisan el papel fundamental de este arte en la sociedad, la importancia de conocer su lenguaje, el papel que juega como medio de comunicación; a través de sus análisis destaca aspectos sociales, históricos, y por supuesto literarios. Es un crítico que relaciona el cine con el teatro, la literatura, la historia, la medicina, sus críticas muchas veces son duras y propositivas. Su interés cinematográfico no es individual, todo lo contrario, lo difunde, quiere comunicarlo con los demás, quiere hacerlo popular, colectivo. Esto no sólo se refleja en sus críticas y ensayos, sino además en sus acciones, ya que promueve la fundación de una filmoteca para México en el año de 1926, lo que lo convierte en el primer impulsor de esta idea:

El cinematógrafo ha evolucionado enormemente desde 1912. Es ya una actividad organizada —si no un arte perfecto. Tiene historia a diferencia de las naciones felices y de las mujeres que no lo son ¿por qué, entonces, no instalar algún salón dedicado exclusivamente a poner esta historia al alcance de los aficionados que desconfían de la buena calidad de su memoria? ¿Por qué no

hacer de este salón posible la indispensable biblioteca que el cinematógrafo merece y que reclama?¹⁵⁶

En este pequeño fragmento Torres Bodet aprecia el arte del cinematógrafo y lo llama *perfecto*, se aventura anunciar la creación de una filmoteca, adelantándose a muchos de sus contemporáneos en confirmar la importancia de este nuevo arte para el desarrollo de las sociedades. Coloca al cine como un medio de consolación y distracción, pero también como un testigo y una fuente de memoria, en definitiva, lo propone como una herramienta de estudio, como un arte imprescindible para el desarrollo humano.

Otra de las razones fundamentales por las que Torres Bodet está interesado en el séptimo arte es por todo lo que éste le ofrece, en gran medida, la profusa cantidad de imágenes que emanan en cada película. Para él, las imágenes cinematográficas contienen un lenguaje especial, son representaciones que expanden la realidad, le brindan una manera distinta de observar, pensar y escribir literatura, tanta es su afición por el cine que en 1926 escribe: “La novela ha caído en desuso porque no era una forma literaria pura y porque, no siéndolo, no pudo competir con el cinematógrafo”.¹⁵⁷ Esto por supuesto en un acto de exageración porque como ya lo he mencionado Torres Bodet es un gran admirador del género novelístico.

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 10.

¹⁵⁷ Duffey, Patrick, J., *De la pantalla al texto, (la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte)*, México, UNAM, 1996, p. 36.

3.2.2.- Escenas cinematográficas

Desde que el séptimo arte apareció entre las líneas de la literatura, su estudio ha sido un largo camino, posee diferentes enfoques y perspectivas, por ejemplo, el crítico estadounidense J. Patrick Duffey revisa cinco grandes estudios generales que hay para analizar la relación que se da entre literatura y cine, sobre todo en México y toda Hispanoamérica: a) *Estudios de otras literaturas* (sobre todo, estadounidenses), b) *Estudios sobre el empleo de técnicas cinematográficas por parte de autores hispanoamericanos (Borges y el cine)*, c) *Adaptaciones* (se refiere a las adaptaciones cinematográficas a partir de obras literarias, d) *Précinéma* (identificar elementos “cinematográficos” en la literatura que anticipan las técnicas del cine, antes del cine) y e) *Tema cinematográfico* (temas trasladados del cine a la literatura).¹⁵⁸

Estas vertientes que destaca Patrick Duffey muestran el abanico desde el cual se puede abordar la vinculación entre literatura y cine. Como se puede observar el tema del cine en la literatura se puede analizar desde varias perspectivas, incluso alguno de ellos se pueden ver como “exagerado”, si se me permite el término, como por ejemplo la teoría *Précinéma*, que estudia aspectos cinematográficos en la literatura antes de la existencia del cine. No obstante, cualquier enfoque que se elija para investigar el asunto no se debe olvidar que la literatura fue quien primero influyó al cine y no éste primero: “En cierta medida, las películas producidas en esa época conservaban la famosa regla de las tres unidades —de lugar, tiempo y acción— que antaño había conocido el teatro clásico”.¹⁵⁹ El cine tomó como base a la literatura y llevó así la ficción a la pantalla, aparecieron entonces adaptaciones como *Don Juan Tenorio*, *Fantomas*, *El conde de Montecristo*, entre otras.

¹⁵⁸ *Ibid.* pp. 8-9.

¹⁵⁹ André Gaudreault, Francois Jost, *El relato cinematográfico, cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995, p.32.

Ahora bien, en la literatura mexicana se puede encontrar una gran influencia de técnicas cinematográficas a partir de la llamada *novela de la revolución* y después en la narrativa vanguardista de los Contemporáneos; más tarde, en la obra de José Revueltas, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Luis Zapata, entre otros. Desde su invento, el cine influyó en muchos de los escritores mexicanos que han experimentado y plasmado en su literatura esta manera visual del séptimo arte, dando como resultado una *literatura cinematográfica*:

Literatura escrita con la intención consciente de imitar las técnicas propias del cine o de presentar temas cinematográficos. Las técnicas se clasificarán ya sea como espaciales (primer plano, plano de conjunto, montaje, proyección de fondo) o temporales (cámara lenta y cámara rápida, *flashback*, *flashforward*). Los temas cinematográficos se definen como alusiones a filmes, actores, actrices o escenarios fílmicos específicos, o empleo de arquetipos cinematográficos con el fin de describir personajes o lugares.¹⁶⁰

Partiendo de esta definición de Patrick Duffey, analizaré las escenas cinematográficas en *Margarita de niebla* con la siguiente clasificación: a) técnicas cinematográficas: de movimiento, ángulos y espaciales, b) técnicas cinematográficas temporales y c) temas cinematográficos.

a) Técnicas cinematográficas: de movimiento, ángulos y espaciales

Muchas de las técnicas cinematográficas de movimiento, ángulos o espaciales han sido llevadas a la literatura para describir las escenas, los rasgos físicos y psicológicos de los personajes, tal como lo hace Torres Bodet en el siguiente fragmento de *Margarita de niebla*:

Margarita se esforzaba por traducir al español los versos del original en una prosodia llena de redundancias. A mi izquierda, construidas con el fragmento curvo de un vaso, las gafas del viejo sinodal del *Buen retiro* se estriaban de cólera ante la ligereza con que Margarita subrayaba los errores de la traducción. La hubieran pulverizado de no intervenir a tiempo la directora que descendió

¹⁶⁰*Ibid.*, pp. 7-8.

hasta mí por una escalera microscópica y me sonrió en *close-up* con una sonrisa que inmediatamente empezó a ser la de mi madre. [p. 51]

En esta escena destacan tres técnicas cinematográficas, el primero de ellos es “el movimiento”. El movimiento en el cine es esencial, éste se divide en dos: “el movimiento dentro del encuadre y el movimiento de la cámara. Ambos han de combinarse para integrar una unidad de movimiento más estética y natural”.¹⁶¹ Así, en esta escena Torres Bodet parte de un movimiento de cámara, “Cuando la cámara es la que se desplaza variando el encuadre de las figuras”.¹⁶² A su vez, este movimiento de cámara es un *panning* o “paneo”: “Cuando la cámara no puede trasladarse porque su soporte está fijo, pero sí puede volverse. El *panning* puede ser horizontal, vertical o de balanceo. Los usos del *panning* pueden ser descriptivo, dramático y subjetivo”.¹⁶³ El autor utiliza este recurso para mostrarnos los personajes y los objetos que mira Carlos sin necesidad de que éste se mueva de su lugar, pues está parado dentro del salón, quieto, por lo tanto está en posición de un “*panning* horizontal”: “Cuando la cámara realiza un movimiento similar al de la cabeza de un hombre, que se mueve de derecha a izquierda o viceversa”.¹⁶⁴ La cabeza y los ojos de Carlos son los que muestran la escena, se dirige hacia todos los objetos y personas que lo rodean, primero se acerca a Margarita, después al vaso curvo donde se reflejan las gafas del sinodal, la directora que desciende, la escalera microscópica, la sonrisa de la directora. Este *panning* es descriptivo, pues Carlos a través de sus ojos que simulan una cámara de cine va observando y narrando pacientemente los detalles de los objetos “el fragmento curvo de un vaso”, “escalera microscópica” y los gestos de los personajes “me sonrió”.

¹⁶¹ Posada, Velázquez, Pablo Humberto, *Apreciación de cine*, México: Alhambra, 1997, p.53.

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ *Ibid.*, p.54.

¹⁶⁴ *Idem.*

La segunda técnica que aquí utiliza Torres Bodet está relacionado con el “ángulo”: “Cuando el eje óptico de la cámara no coincide con la línea de horizonte, decimos que la cámara está en ángulo”.¹⁶⁵ En este caso hay un “gran angular”, es decir, una distancia focal mucho menor a la que habría normalmente entre el que observa y lo observado que da como resultado un ángulo de mayor visión al del ojo humano. Esta perspectiva cinematográfica del “gran angular” es utilizada por Torres Bodet para resaltar visualmente (a través de las gafas del director), el enojo de éste ante los ejercicios de corrección que realiza Margarita; se observa a mayor escala (los lentes y el enojo son enormes) y distorsionada esa imagen de los lentes del director: “se estriaban de cólera”, es decir, casi se rompían por el enojo. Lo que hace el “gran angular” es enfatizar el rostro y cólera del director, dándole a la escena más drama e intensidad. El “gran angular” está representado por “el fragmento curvo de un vaso” que poseen los lentes del director.

La tercera técnica cinematográfica que aparece en este fragmento pertenece a las espaciales. Como apunta Patrick Duffey, las técnicas cinematográficas espaciales se refieren a las diferentes categorías de plano del cine (plano general, plano medio lejano, plano medio, gran primer plano, *close-up*, *big close-up*, entre otros), para entender mejor estos términos visuales hay que ver los siguientes esquemas:

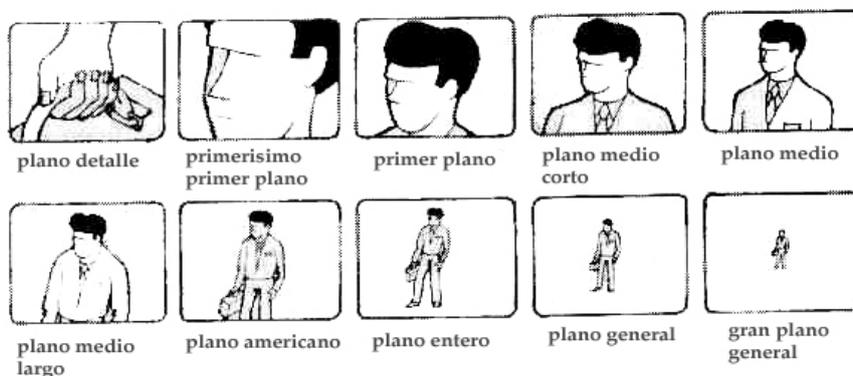


Figura 1

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.58.

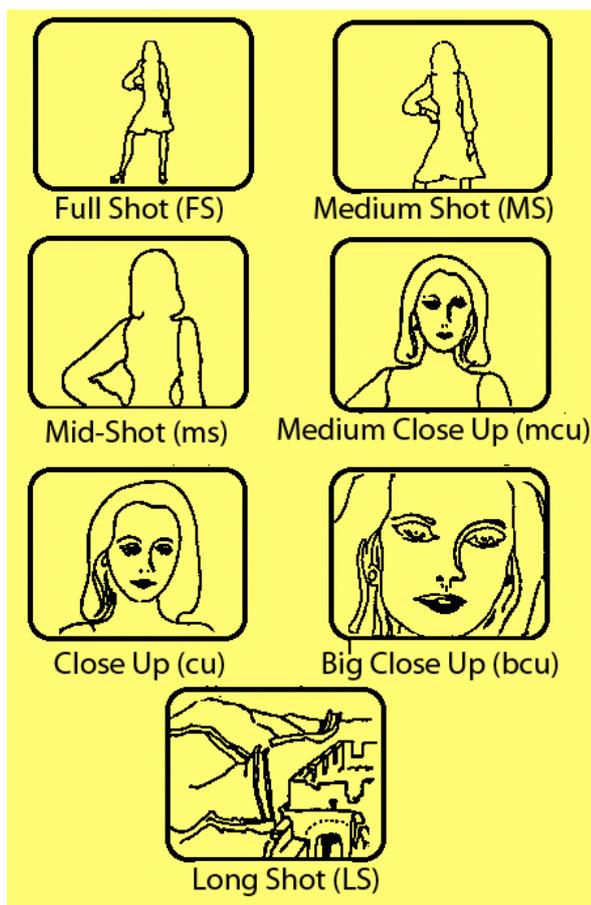


Figura 2

El plano que aparece en el fragmento que analizo es un *close up* (véase figura 2): “escala que presenta sólo el rostro y parte de los hombros”.¹⁶⁶ En el *panning* de Carlos, primero se asoma Margarita, después las gafas del director, de inmediato la directora bajando las escaleras y para cerrar la escena aparece la sonrisa de ésta, pero se ve desde un plano especial, desde un *close up*, es decir, se notan sus hombros, rostro y sonrisa. Los lectores ven lo que Carlos muestra a través de sus pensamientos, en primera instancia desde un enfoque lejano, general, para finalmente terminar en un ángulo cercano, específico. Carlos parte de un *panning* general para llegar a uno particular.

Estas tres técnicas que destaco aquí se adaptan a la narrativa para describir a los personajes y a los objetos, desde una perspectiva mental, psicológica del protagonista,

¹⁶⁶ *Idem.*

que en este caso es una perspectiva visual cinematográfica, los ojos de Carlos se comportan como si fuera una cámara de cine, la simulan.

Ahora bien, el plano cinematográfico al que más alude Torres Bodet en *Margarita de niebla* es el *close-up*, desde el comienzo de la novela sorprende con la perspectiva cinematográfica, pues ya desde el segundo párrafo se destacan las referencias al séptimo arte: “Habían desfilado antes de aquél tantos rostros morenos, inexactos, que su blancura y su precisión enfriaron la tarde como la aparición de un paisaje de invierno en el calor artificial de un cinematógrafo”. [p. 25]

El desfile de rostros que posan sin saberlo para Carlos se presenta como en una pantalla, pareciera como si el autor nos colocara dentro de una sala cinematográfica para ver todos los semblantes de las jóvenes en un *close-up*. Esta técnica la utiliza Torres Bodet para centrar la atención del lector en el aspecto físico de las mujeres, resaltarlos y hacer un contraste con el de Margarita, pues mientras todos los rostros que aparecen son morenos, el de Margarita es blanco, es niebla.

Más adelante en la lectura se encuentra el siguiente fragmento: “Si no fuera por el ángulo de cielo anaranjado que flota en el cristal de sus ojos líquidos quisiera despedirme” [p. 34]. Aquí, Torres Bodet utiliza el “plano de detalle” (véase figura 1), escala que presenta: “una parte del rostro. Tratándose de otro objeto, cualquier parte del todo”.¹⁶⁷ Esta escala sirve primero para resaltar la imagen del cielo anaranjado reflejado en los ojos de ella, los ojos de Margarita son un pretexto para que él siga viendo el color del firmamento, ese “plano detalle” como su nombre lo indica, es para resaltar el color del cielo, el anaranjado; los ojos de Margarita son el líquido donde se posa ese reflejo que Carlos observa detalladamente y si no estuviera ahí él no dudaría en despedirse. El “plano detalle” también indica que Carlos sólo está concentrado en el

¹⁶⁷ *Idem.*

reflejo que proyectan los ojos de Margarita, anulándola a ella por completo, a pesar de que entre los dos personajes existe una aproximación resaltada por el “plano detalle”, éste muestra un aspecto mental del personaje, así como visual.

Carlos, aficionado al cine desde niño y al aspecto visual de éste, ve a través de planos cinematográficos lo que le rodea, así como lo que recuerda en sus momentos de soliloquio: “La recuerdo en varios planos como si su imagen se reflejara en una fila de espejos paralelos. Es, primero su imagen inmediata la que atisbo: grande, precisa, un poco dura a fuerza de realidad, despegada apenas del reflejo que la aprisiona”. [p. 29]

En estas líneas, Carlos no especifica el tipo de planos con los cuales recuerda a Margarita, no obstante, la imagen se multiplica en los espejos, el lector puede imaginárselas en diferentes tamaños cinematográficos, lo que detona esto es el plural “varios planos”, esta frase asalta la mente y es inevitable no pensar en los diferentes planos cinematográficos ya que en la novela se hace referencia a ellos; y como lectores del siglo XXI, acostumbrados al lenguaje cinematográfico, no podemos evitar pensar esas imágenes en los planos más comunes que conocemos del cine, para lograr una posible secuencia fílmica como la siguiente: plano general, plano medio, plano medio lejano, y por último, podría ser un clásico *close-up* o un *plano de detalle*.

En el siguiente fragmento, Torres Bodet tampoco dice desde qué plano ver la imagen, pero el lector puede deducir que se trata de una escena cinematográfica a partir de la palabra “disolvencia”:

La acompaño al gabinete dentro del cual las maderas del pullman, enceradas por la luz eléctrica, la multiplican cuatro veces por cuatro. De una maleta herida extraigo, uno a uno, los objetos que me pide mientras, frente al espejo, madura en su rostro la cosecha del año. Avergonzado de la fragilidad demasiado íntima de las cosas que rescaté para ella del encierro del equipaje, me despido de Margarita con un beso de hermano en la frente y me disuelvo en la niebla del fumador.

Al regresar, la hallé dormida. Mejor. La sola idea de tener que acariciarla me hería dolorosamente con las puntas de muchas cosas que no había advertido hasta hoy. [p. 89]

Esta escena tiene tres momentos visuales, la primera es el reflejo de Margarita en la madera, la segunda es la imagen de ella frente al espejo, y la tercera, propongo, es una imagen cinematográfica que se puede observar en tres planos: la despedida, *plano entero*; el beso en la frente, *plano de detalle* y finalmente la disolvencia de Carlos en un *plano general* (aquel que llena toda la pantalla), para los tres planos (véase la figura 1) o bien, se puede ver en un *plano general*.

Por otro lado, la *disolvencia*, que en el cine es cuando una escena se desvanece gradualmente o viceversa, indica la transición de un cuadro a otro, de un plano a otro, de un personaje a otro o del mismo personaje, pero en otra situación. En este caso Torres Bodet lo utiliza para hacer una transición visual, una transición rápida y esto se puede notar porque el protagonista se siente abrumado, avergonzado cuando se despide de Margarita; la *disolvencia* aparece aquí como un corte directo, vertiginoso, para dar lugar a otra escena diferente en donde Carlos regresa a la habitación de Margarita, después de un tiempo transcurrido, pero en otra situación. Esta *disolvencia* indica el cambio de la transición de una escena a otra, es parte del montaje visual que sugiere un movimiento de cámara rápida, en donde el estado de ánimo del personaje también cambia.

b) Técnicas cinematográficas temporales

El tiempo en el cine no es el mismo que el de la vida cotidiana o la realidad que percibimos:

El tiempo físico, que es el de la realidad, tiene un solo sentido (lineal), una sola dirección (hacia delante) y una sola marcha (uniforme). No se puede acelerar, retardar, invertir o retroceder. En el cine, el tiempo es distinto. Es variable y flexible. Teniendo esto en cuenta, podemos hablar de diferentes tiempos fílmicos. Los principales son los siguientes: tiempo en adecuación, tiempo en condensación, tiempo en distención, tiempo en continuidad, tiempo en simultaneidad, tiempo en flashback y tiempo psicológico.¹⁶⁸

El tiempo, o mejor dicho, la percepción del tiempo que se tiene se puede manipular en el cine, ya sea adelantándolo, atrasándolo, deteniéndolo o saltando entre cada escena. Estos tiempos, por supuesto, también están en la literatura desde siempre, pues no se debe olvidar que es el cine que los toma de la literatura, es decir, el cine se basa en la ficción literaria para realizar sus historias, pero cuando surge el cine también la literatura toma de éstas técnicas cinematográficas como el *Flashback*: “Cuando la acción comienza en medio o en el desenlace de la historia que se narra. Por el recuerdo o la referencia se retrocede a épocas y situaciones anteriores.”¹⁶⁹ Este elemento o definición nace en el arte cinematográfico que en la literatura equivale a la retrospectiva.

Ahora bien, en *Margarita de niebla* se puede notar esta evocación al pasado mediante los recuerdos del personaje, a la manera de Proust, pues no se debe olvidar que para Torres Bodet este autor es una gran influencia en su primera novela: “Torres Bodet sostenía que la proyección de recuerdos recurrentes de Proust hacían que las recreaciones de sucesos pasados resultasen más vívidas. Al igual que Proust, Torres

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶⁹ *Idem.*

Bodet concedía un gran valor a los recuerdos, pues consideraba que el presente dista de tener la riqueza de significado que encierra el pasado recordado”.¹⁷⁰

Esta forma de concebir el tiempo en la literatura se ve claramente en *Margarita de niebla*:

Habían desfilado antes de aquél tantos rostros morenos, inexactos, que su blancura y su precisión enfriaron la tarde como la aparición de un paisaje de invierno en el calor artificial de un cinematógrafo.

Largos rostros de muchachas estudiosas, aceitunados por la vigilia. Rostros duros de muchachas sensuales, perforados en cada ojo por una ráfaga de música.

A las doce, eclipse de los sinodales para almorzar de pie (...). Después, en plena digestión, la tarea vespertina. [pp. 25-26].

Aquí, el protagonista se esfuma del presente para recordar lo que ha visto, Carlos se encuentra manejando en su auto, y va rememorando todo lo sucedido, salta de la tarde a la mañana, se visualiza todos los rostros que menciona; en términos literarios lo que hay aquí es una escena retrospectiva, una analepsis, esto equivale en términos cinematográficos al *flashback*.

Ahora bien, en primera instancia está la analepsis, pero pienso que la técnica que utiliza aquí Torres Bodet es el *flashback* y no la analepsis, es decir, esa es su intención. Lo que me hace pensar esto es el contexto visual de toda la novela, las distintas referencias y evocaciones a las artes plásticas y visuales. En este caso al arte cinematográfico. Esto es importante destacarlo porque no es lo mismo pensar una escena literaria desde la analepsis que desde un *flashback*, este último necesariamente es visual mientras que la analepsis no necesariamente lo es, esta retrospectiva que evoca el protagonista tiene que ver más con una visualidad cinematográfica: “Tal y como sucede con la mayor parte de la narrativa vanguardista, el valor y propósito de *Margarita de niebla* radica más en su estilo que en su argumento. Y el estilo de esta novela es fundamentalmente visual, cinematográfico. Torres Bodet da insinuaciones de esto a lo

¹⁷⁰ Patrick Duffey, *op.cit.*, p.37.

largo de todo el desarrollo. Menciona la palabra *cinematógrafo* nueve veces, *fotógrafo* cinco veces, *pantalla* tres veces y *película* tres”.¹⁷¹

Viendo esta retrospectiva del tiempo en *Margarita de niebla* desde esta perspectiva visual cinematográfica, el *flashback* es el tiempo cinematográfico que más utiliza Torres Bodet para describir sus recuerdos y sus observaciones, esto se nota desde el inicio de la novela, tal como si el lector estuviera frente a una película:

Uno de esos meses de otoño en que el cielo maduro se abre, en gajos de sol, sobre la altiplanicie. Las cinco habían sonado hacía más de una hora en el reloj de la escuela y, sin embargo, faltaba mucho aún para que llegara, con sus seis pisadas isócronas, el tiempo de la salida.

Desde la mañana habíamos permanecido sentados, en una inmovilidad de escribas, examinando (...).

A las doce, eclipse de los sinodales para almorzar de pie, en el refectorio del colegio (...).

La señorita Millers no era sin embargo lo que se llama, en sociedad, una mujer hermosa y aun hubiera dudado, en la calle (...).

Su presencia acentuaba el deseo de libertad que el cansancio había engendrado en mí. Por eso, cuando terminó el examen y volvieron a reinar en el salón (...).

El volante obedece ahora a la presión más suave de mis manos (...).

¿A dónde ir que no persigan los ojos verdes, la juventud elástica, la voz repentina de la señorita Millers? [pp. 25-28]

Como se puede percibir, la narración comienza ya desde el primer capítulo con un *flashback*, el personaje de Carlos recuerda todo lo que sucedió en el día cuando por primera vez conoce a Margarita en el colegio. Presenta varios momentos del día, la mañana, el mediodía y la tarde, para finalmente situarse en el presente, él conduciendo su auto recordando todas esas imágenes y sobre todo el rostro de Margarita que lo ha impresionado. Como ya lo mencioné, lo que me hace pensar esto es la serie de evocaciones al cinematógrafo que hace Torres Bodet en toda la novela, y en el primer capítulo dos en particular: “calor artificial de un cinematógrafo”, y “la recuerdo en varios planos”, este ambiente visual es lo que detona en el lector el tiempo del *flashback*

¹⁷¹ *Ibid.*, p.36.

en la historia. Para reforzar esta idea me apoyo en la siguiente afirmación que hace Patrick Duffey a propósito de la *disolvenca* y el *flashback* en *Margarita de niebla*:

Torres Bodet utiliza el movimiento de una sección a la siguiente como transición hacia el *flashback* (...). Incluye *flashbacks* que detallan los sucesos acaecidos durante esos encuentros de dos veces por semana (se refiere a los encuentros de Carlos con Margarita). Considerar estos *flashbacks* cinematográficos tan sólo como peculiaridades interesantes, tal como lo hace Forster, es no captar un elemento esencial del arte narrativo de Torres Bodet.

Miller toca un punto importante al referir que en el uso de que Torres Bodet hace del *flashback* se aprecia la influencia de Proust (...). Torres Bodet le da un giro cinematográfico a las ideas de Proust.¹⁷²

Acerca de esto último que comenta Duffey, Miller señala: “El autor mexicano crea su propia y original versión de la proyección de recuerdos recurrentes; se convierte ésta entonces en un *flashback* cinematográfico que corre paralelo a la acción en tiempo presente de la novela”.¹⁷³

El tiempo más seductor para Carlos es el pretérito, parece vivir más ahí que en el presente. Torres Bodet se vale del *flashback* para crear un personaje que todo el tiempo está reflexionando acerca de lo que vive, es un personaje que siempre está analizando, en todo momento está haciendo digresiones: “Cuento los días con los dedos de la mano, a partir de hoy, el pulgar de mi semana. Por un raro acierto de coincidencias, señalo el jueves. De niño, ese era el día en que iba al cinematógrafo. El recuerdo de la costumbre olvidada barniza con un nuevo brillo la idea de todos los jueves vividos desde entonces”. [p. 35]

Para tomar una decisión del presente, Carlos tiene que volver al pasado y reencontrarse con las cosas que más le gustan: el cinematógrafo. Su problema a resolver en el presente consiste en escoger un día de la semana para visitar a los padres de Margarita y presentarse; elige precisamente el jueves, y no por casualidad, sino porque

¹⁷² Patrick Duffey, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷³ *Idem.*, p. 37.

ese día es importante para él, tiene que ver con su pasado, sus recuerdos. El *flashback* rememora su niñez y de pronto se visualiza de niño entrando al cine.

Otro tiempo cinematográfico que existe en *Margarita de niebla* es el *tiempo en condensación*, el cual se logra “por el montaje y la elipsis (supresión de elementos narrativos y descriptivos de una historia, de tal manera que se conserven los datos suficientes de tal manera [sic] que podamos entender los supuestos)”.¹⁷⁴ Este tiempo también pertenece al tiempo narrativo literario, pero nuevamente en este análisis lo estoy viendo desde la perspectiva cinematográfica: “Toda la noche, a través de las ventanillas, desfila junto a mí un paisaje de dudas, acelerado por la velocidad opuesta del ferrocarril”. [p. 92]

Cuando se leen estas líneas es inevitable no evocar el cinematógrafo; el personaje va a toda velocidad en el tren y junto a él lo acompañan sus dudas que se conjugan con el paisaje y la velocidad del tren, aunque opuesta, pues sus dudas son más veloces. Todo esto se da a partir de un *tiempo en condensación* el cual resalta la acción del tren y la acción psicológica del personaje “paisajes de dudas” que se conjuga con un paisaje de las ventanillas que no se describe pero que ahí están, y esto se logra por la elipsis, es decir, Torres Bodet con sólo mencionar “ventanilla” y “paisaje” señala una escena visual que recuerda al arte cinematográfico y el lector lo puede deducir por los elementos que describe el autor. Además de la belleza visual, en este fragmento Torres Bodet conjuga dos elementos muy importantes de la época; la tecnología y la comunicación, representados al mismo tiempo por el tren y el cinematógrafo.

Otro *tiempo de condensación* cinematográfico que aparece en la novela es el siguiente: “Mientras desfila ahora, a cada lado del automóvil, un paisaje que parece el

¹⁷⁴ Pablo Humberto Posada., *op. cit.*, p. 52.

escenario de cartón enrollado con el cinematógrafo, al girar, simula el movimiento de los viajes, el silencio de Paloma me sitúa ante un enigma nuevo”. [p. 67]

Torres Bodet describe nuevamente una bella imagen, hace de su escena literaria un fotograma en movimiento de la misma forma que el cine lo hacía en los años veinte. Esto lo logra gracias a este *tiempo en condensación*, tan sólo con mencionar algunos elementos “desfila”, “automóvil”, “paisaje”, “cinematógrafo” y “movimiento”. La imagen que presenta adquiere movimiento como en el cinematógrafo, el lector se traslada entonces de la literatura al cine. El *tiempo en condensación* se aprecia aquí con los cambios de imágenes que aparecen alrededor o, mejor dicho, por las ventanillas del carro, el tiempo transcurre a la velocidad con que el automóvil traslada a los personajes por la ciudad: “Torres Bodet compara el paso vertiginoso de las imágenes del campo a través de la ventanilla del automóvil con los rollos de papel que los cinematografistas de la época utilizaban para simular la imagen de un auto en movimiento”.¹⁷⁵

El *tiempo en condensación* es corto en donde transcurre mucha acción: el desfile de imágenes a toda velocidad por las ventanillas, el pensamiento del protagonista, el silencio de Paloma. Carlos, siempre atento a su alrededor, no deja de admirar el aspecto visual que lo rodea, pero sin hacer de lado su objetivo, en esta ocasión Paloma, que permanece inmóvil entre todo este movimiento. Al igual que Margarita, Paloma es quien detona en Carlos las comparaciones y las reflexiones. Una vez más aparece la tecnología, la vanguardia y lo moderno de la época en la novela, representado en esta ocasión por el automóvil y por supuesto por el cinematógrafo.

¹⁷⁵ Patrick Duffey, *op. cit.*, p. 35.

c) Temas cinematográficos

En este último punto de mi tesis, analizo pequeños fragmentos que también *evocan* el arte cinematográfico, lo que quiere decir, que no necesariamente hay en ellos una técnica definida que pertenezca al séptimo arte, como en los dos puntos anteriores. Más bien se trata de escenas en donde el cine aparece como escenario o complemento de los personajes, pues éstos están sumergidos en ese ambiente y es inevitable no mencionarlo aquí:

Nos aquieta la penumbra del cinematógrafo en que nos ahogamos. Así nos sumergiríamos, si fuésemos ya esposos —o amantes— en la tregua del sueño compartido. De los rostros de las “estrellas” emana la atracción de un reconocimiento. Sentimos, sin decírnoslo, hasta qué punto es igual en nosotros la impresión de cada una de las aventuras de la película. La certeza de que estimamos, en ella, las mismas cualidades o reprobamos los mismos defectos nos lisonjea como la comprobación de haber coincidido la apreciación de un arte o de un oficio cualquiera con el criterio inteligente del especialista. [p. 45]

Carlos y Margarita van al cine, él habla por ella o, mejor dicho, percibe lo que ella; los dos parecen inquietarse en la obscuridad del cine, un espacio en el que Carlos disfruta mucho y no puede compartir con Margarita. Este hecho lo traslada a su posible futuro con ella, lo compara con su matrimonio; el cuarto en medio de la oscuridad ahora aparece como en su presente, como en esa sala cinematográfica. Esto es muy importante porque el cine para él es un espacio imprescindible, cómodo, así como lo debería ser su futura recámara con la mujer que aparentemente ama.

Otro aspecto interesante que quiero destacar en esta escena es el *flashforward*, éste elemento cinematográfico consiste en trasladar una acción al futuro, todo lo contrario al *flashback*. Y aunque para fines estrictamente de clasificación de esta tesis el *flashforward* debería ir en las técnicas cinematográficas temporales, decidí destacarlo aquí para aprovechar la mezcla de técnicas cinematográficas que posee este fragmento de la novela. Hasta ahora sólo había señalado las evocaciones del personaje hacia el

pasado, ya sea con el uso del pretérito, la fotografía o el *flashback*, el hecho es que Carlos (la mayor parte del tiempo) vive en el pasado, y son muy pocas las ocasiones en que reflexiona sobre el futuro; en esta escena lo hace, y lo hace mediante una comparación con el cine. Esto es de destacar porque una de las características cinematográficas esenciales es que los hechos que ahí ocurren siempre están orientados hacia el futuro, no importa si se comienza con un *flashback* o con el final de la historia, esto se nota ya desde la elaboración del guión, siempre narrado en presente: “El cine, por otra parte, apunta siempre hacia el futuro. Se trata de una narración que cuenta permanentemente lo que va a ser. En el cine todo está siempre por ocurrir, se trata de la progresión hacia delante de la narración. La fotografía remite a lo que ha dejado de estar”.¹⁷⁶

Después de su reflexión sobre el futuro, Carlos se compara ahora con los actores de la película, con las llamadas *estrellas*, así como con las aventuras que viven en la pantalla. Compara todo lo que vive con el arte, en esta ocasión lo hace con el cine, primero con la parte externa del cinematógrafo y después con lo interno, es decir, lleva al lector a dos espacios y momentos, el primero está representado por la sala, los asientos y la penumbra del lugar, el segundo por la pantalla y sus estrellas.

Esta relación que se da entre los personajes literarios y las “estrellas” de cine es en *Margarita de niebla* y particularmente en *Estrella de día* (cuarta novela de Torres Bodet) la influencia de la figura mítica cinematográfica en las novelas de Torres Bodet, acerca de esto Patrick Duffey señala: “El uso que Torres Bodet hace del mito cinematográfico también revela la honda influencia que tuvo el cine en los públicos de esa época. Para algunos de los asiduos, la línea divisoria entre la fantasía y la realidad se había esfumado”.¹⁷⁷ Esta comparación y afición por el cine del protagonista de

¹⁷⁶ Antonio Ansón, *op. cit.*, p. 81.

¹⁷⁷ Patrick Duffey., *op. cit.*, p. 43.

Margarita de niebla hace que en todo momento esté comparando sus vivencias con el séptimo arte:

Las opiniones de los demás, expresadas en voz alta junto a nosotros, el comentario de la señora anciana a quien desagradan las películas en que los actores se besan continuamente, el juicio del señor adornado con gafas que no se explica el argumento crea uno —mucho más agradable que el real— con la sombra de sus errores, todas las frases que rayan el disco de la noche que respiramos y que, después de muchos minutos, morderá todavía la aguja reproductora del recuerdo, nos invitan a sentirnos más distantes de la humanidad inferior que las pronuncia. [p.46]

En esta ocasión, Carlos pone atención a lo que está ocurriendo a su alrededor, es decir, a las personas que se encuentran también en la sala. Hace una descripción de los diferentes personajes que acuden a ver la película, todos distintos, y que lo molestan con sus comentarios. Como ya lo había señalado, la sala de cine es un lugar en el que se convive, pero también es un lugar íntimo a pesar de lo aglomerado, pues cada uno de los espectadores va al cine con una intención específica. Carlos aprecia el cine desde una perspectiva artística, cosa que al parecer no comparte el señor de las gafas ni la señora que se molesta por los besos de los actores en la pantalla grande.

Como antaño, para Carlos los jueves son el día favorito para ir al cine, es un ritual al que lleva Margarita, pero ella no parece compartirlo: “De tal suerte, el ambiente del cinematógrafo hace para nosotros las veces de la atmósfera en que la noche municipal acostumbra cobijarnos los jueves. Si nos atreviéramos a romper el silencio, no sería para iniciar una conversación nueva sino para continuar la que dejamos interrumpida entonces”. [p. 45]

Otra de las evocaciones que hace Torres Bodet con respecto al cine, es la comparación de sus personajes con protagonistas de películas, como en las siguientes líneas: “He reído siempre de las películas en que un joven depilado, absurdamente esbelto, interroga a una muchacha en traje de golf: — ¿Cree usted en el amor a primera

vista? Sin embargo...” [p. 28]. En esta cita se observa cómo Carlos reflexiona sobre el amor y el acercamiento entre un hombre y una mujer, echa mano de su bagaje visual cinematográfico y evoca una escena de la cual se burla.

El siguiente fragmento es el último en el que Torres Bodet relaciona los personajes con el cinematógrafo:

Ahora, Margarita no es ya la estatua de niebla que vi descender hace una hora del tranvía de San Ángel, en el Zócalo. El contacto de otras parejas la dibuja dentro de una influencia maligna. La siento construida del perfume que aspiro, de la música que escucho como si, en vez de ser la muchacha que invité esta tarde al cinematógrafo, fuese ya una de las siluetas que admiro en la pantalla y que están hechas, para nuestra imaginación de los colores del tiempo en que las contemplamos. Comprendo a qué peligros la expone esta facilidad de adquirir la consistencia de los demás, aun la fluida ingravidez de un personaje cinematógrafo. [p. 47]

De pronto, Margarita adquiere movimiento, vida ante los ojos de Carlos, es una imagen sensorial en donde se fusionan tres sentidos: olfato, oído y vista. Cada uno de ellos la posee, Margarita se convierte en perfume a través del olfato, en música para el oído y, por último, se hace presente en el sentido de la vista por medio de un personaje cinematográfico. Carlos compara a Margarita con una estrella de cine, de los que está acostumbrado a ver en la pantalla y que tanto admira.

Una vez más, Torres Bodet traza un puente entre el arte literario y el arte cinematográfico, se conjugan y esto enriquece mucho a la novela.

Estos análisis que he realizado hasta aquí muestran la gran influencia de las técnicas cinematográficas en *Margarita de niebla*. Los diferentes planos espaciales, el *flash-back*, los temas cinematográficos presentes en la novela evocan en el lector el séptimo arte. No sólo porque mencione palabras como “película”, “rollos”, “cinematógrafo”, sino porque a partir de estas palabras Torres Bodet dice de qué forma se debe visualizar los distintos pasajes de su historia, en este caso a partir del cine.

Conclusiones

En la actualidad es muy frecuente leer en la literatura mexicana, y otras, toda clase de enlaces o referencias a otras artes, es decir, existe una literatura interdisciplinaria (en la cual se encuentran evocaciones a la pintura, escultura, música, arquitectura, fotografía, cine, teatro, danza), pero a principios del siglo XX esto no era así, sobre todo porque en la narrativa de México abundaban los temas relacionados con la reciente revolución. Y aunque muchas de las novelas de entonces, como *Los de abajo* (redactada en 1915), de Mariano Azuela, o *El águila y la serpiente* (1928), de Martín Luis Guzmán, aparece el tema cinematográfico, no será hasta la narrativa de los Contemporáneos cuando habrá una apertura al cine y todas las manifestaciones artísticas posibles. Una de las pioneras en este sentido es *Margarita de niebla*, novela escrita en un contexto histórico muy importante y de la que podemos anotar las siguientes conclusiones.

1.- Es una obra que se sustenta a partir de su contexto histórico y artístico

En primer lugar, los avances científicos y tecnológicos que ya se venían dando desde el siglo XIX permitieron la invención del ferrocarril, el automóvil, las cámaras fotográficas y el cinematógrafo; esto propició un avance cultural y artístico, así como comunicativo que se ve reflejado en las obras de occidente, y en México, especialmente en los Contemporáneos. En *Margarita de niebla* se observan estos avances tecnológicos y artísticos (el ferrocarril, el automóvil, la fotografía y el cinematógrafo). En segundo lugar, el desarrollo de los llamados *ismos* o *vanguardias*, que parten casi siempre de la pintura, se ven reflejados en la novela (específicamente el surrealismo y el cubismo). Este contexto cultural y artístico de los años veinte no pasó desapercibido para Torres Bodet, sino todo lo contrario, él leyó a los autores más importantes de su tiempo, tanto los de su lengua natal como a los extranjeros, entre los que están Benjamín Jarnés,

Marcel Proust, James Joyce, Jorge Ayala, entre otros. Todos ellos dejaron huella en su pluma y lo inspiraron a encontrar nuevas herramientas literarias.

Por otro lado, no hay que olvidar que en los años veinte en México se gesta de nuevo una búsqueda de identidad y nacionalismo. Después de la Revolución, los políticos, intelectuales y artistas buscan y quieren expresar la mexicanidad, representantes de esto son los murales mexicanos y la novela de la Revolución, en los que se refleja una nación rural, indígena y devastada por la guerra. No obstante, en los años veinte (como lo es hoy en día) en México convergen otras realidades en las que está presente lo moderno, contemporáneo y vanguardista. Es ahí donde se encuentran los Contemporáneos, pues se entiende que al finalizar una revolución la nueva generación de artistas mexicanos (preocupados también por una identidad) necesitaban expresar sus propias ideas y plasmar en su obra los acontecimientos y experiencias que estaban viviendo. Como ya lo mencioné, la vanguardia, lo moderno, la tecnología y la constante renovación en el arte era su estandarte. Para ello, los Contemporáneos necesitaban expandirse, tanto en sus ideas, como en su trabajo literario. No se contentaron sólo con escribir, querían además experimentar con todo el arte, muchos de ellos eran pintores, como el caso de Xavier Villaurrutia o Jorge Cuesta, quien además era químico. En el caso de Torres Bodet, éste se dedicó al análisis y a valorar todo el arte de su tiempo para después redescubrirlo en sus críticas, ensayos y obra literaria.

Es así como Torres Bodet con *Margarita de niebla*, Gilberto Owen con *Novela como nube*, y Xavier Villaurrutia con *Dama de corazones*, proponen desde lo moderno una identidad mexicana, una nueva identidad narrativa, y complementan el panorama literario de México de aquellos años; reflejan una literatura contemporánea e internacional en la que se nota: movimiento, y simultaneidad, características que

plasman al hombre moderno que vive con nuevas formas de comunicación y tecnologías a su alrededor.

2.- De las técnicas narrativas en la novela

La vida durante el siglo XIX transcurre lentamente, todo es contemplado por largas horas y esto lo retrata detalladamente el arte. Como representantes de esto, en la pintura está el impresionismo, y el más dedicado a reflejar el paso del tiempo de un solo objeto es Claude Monet, como lo confirman sus más de doscientos cuadros de nenúfares; en lo que concierne a la literatura, el realismo y el naturalismo son los grandes representantes.

Esto viene a cuenta porque a comienzos del siglo XX cambiará radicalmente esta visión del arte. Las vanguardias y la nueva narrativa son todo lo contrario al siglo anterior, ahora los pintores no pasan largas jornadas observando la naturaleza o los objetos, sino todo lo contrario. La literatura, hace lo mismo, ahora la vida de los personajes no ocurre en años o décadas, sino que podemos leer lo que hacen en un día, y esto el cine lo retrata muy bien. Todo lo anterior se debe a los cambios tecnológicos y artísticos.

No pasan más de tres años antes de que una nueva vanguardia aparezca en el panorama, a cada instante se renuevan las ideas sobre el arte, y esto se refleja muy bien en la literatura de los Contemporáneos, es por eso que insertarán en su narrativa temas como la pintura cubista, la fotografía y el cine, nuevos recursos de los cuales los escritores se valen para contar sus historias y mostrar una nueva estética literaria, cultural y de comunicación.

Margarita de niebla propone una nueva teoría de la novela que consiste en darle prioridad al lenguaje, es decir, a la forma o diseño con la que se cuenta la historia. Todo

ello hace que la novela de Torres Bodet sea reveladora y vanguardista en su momento histórico, y también en el actual.

El cubismo es el movimiento pictórico que más influirá en los Contemporáneos, y en *Margarita de niebla* Torres Bodet lo toma como referencia y lo lleva a su narrativa para crear una nueva perspectiva visual dentro de las letras mexicanas. Por otro lado, inserta el impresionismo cuya influencia perduró hasta su muerte (1926), aunque fue un movimiento pictórico de finales del XIX.

La fotografía y el cine son las nuevas artes que nacen en el siglo XX y que se incorporan rápidamente a la literatura para darle otras posibilidades, Torres Bodet se da cuenta de ello y logra tender ese puente. De estas artes toma el retrato, el álbum fotográfico, el *flashback* y distintos planos, haciéndolos parte de sus nuevas técnicas narrativas.

No se debe olvidar que aunque Torres Bodes tiene como prioridad crear una novela con las nuevas formas de arte de vanguardia de su momento, también es un escritor educado clásicamente, es decir, en su bagaje tiene muy presente el arte clásico griego, y esto se nota en las referencias y formas constantes que hace a través de la escultura y la pintura (principalmente del Renacimiento).

Resumiendo, las técnicas narrativas que utiliza Torres Bodet son las artes plásticas (pintura y escultura) y visuales (fotografía y cine). Cada una de ellas las utiliza para describir a los personajes de su novela, estas descripciones son físicas y también psicológicas.

3.- Del tema y de la construcción del personaje:

El protagonista de *Margarita de niebla* representa al hombre moderno y vanguardista del siglo XX, vive intensamente, a cada momento está renovando sus ideas, es un hombre solitario, hablando consigo mismo todo el tiempo, de ahí que Torres Bodet

utilice una de las formas literarias más renovadoras durante ese siglo: el monólogo interior. Este proceso literario se ve en toda la novela, en el soliloquio del personaje, en sus recuerdos, en las proyecciones hacia el pasado y futuro, en la carta que le escribe a Paloma. Y aunque es un personaje que constantemente está pensando en el pasado no quiere decir que no analice su presente, todo lo contrario, pues parte de él para pensarse y evaluar a los demás personajes; es un gran observador de su presente, pues lo guarda en su memoria para después evocarlo.

Por otro lado, Carlos está rodeado de un mundo tecnológico y de nuevas redes de comunicación, es un personaje que refleja al hombre que se mueve a partir de la ciencia y la tecnología. Los nuevos aparatos forman parte de su proceso de conocimiento y comunicación con el mundo. Carlos posee el ojo del pintor, del escultor, del fotógrafo y del cineasta, con esto me refiero a que a través de estas artes en que percibe el mundo, hace asociaciones y se relaciona con lo que lo rodea.

Aunque en toda la novela el sentido que impera es el de la vista, es importante señalar que también aparecen otros como el oído (representado por la música) y el tacto (representado por la escultura); todos estos elementos hacen de la novela, además de una composición visual, una composición sensorial.

Finalmente, estos tres puntos que señalo aquí se entrelazan, uno no puede ser sin el otro. Con este análisis espero ampliar el campo de estudio de *Margarita de niebla*, así como el análisis interdisciplinario entre la literatura y otras artes.

Bibliografía

Bibliografía directa

Torres Bodet, Jaime, *La cinta de plata. Crónica cinematográfica*, recopilación y estudio de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1986.

_____, “Margarita de niebla” en *Narrativa completa*, Vol.1, México, Offset, 1996.

_____, *Margarita de niebla*, introducción de Juan Coronado, México, UNAM, 2005.

_____, *Obras escogidas*, 2^{da}ed., México, FCE, 1983.

_____, “Perennidad del arte” en *Discursos en la UNESCO*, México, SEP, 1987.

_____, *Tiempo de arena*, México, FCE, 1955.

Bibliografía indirecta

Ackerman, Diane, *Una historia natural de los sentidos*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Ansón, Antonio, *Novelas como álbumes: fotografía y literatura*, Murcia, Mestizo, 2000.

_____, “Poesía y foto” en *Cómo leer un poema: estudios interdisciplinarios: poesía, prosa, pintura, foto, cine, música, talleres, web*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.

Bauret, Gabriel, *De la fotografía*, Argentina, La Marca Editora, 2010.

Bayón, Damián, *Construcción de lo visual*, Venezuela, Ed. Monte Ávila, 1975.

Calvo, Francisco, “El arte y los nuevos medios de expresión de la época contemporánea”, en *El arte contemporáneo*, Madrid, Taurus, 2001.

Capistrán, Miguel, *Los Contemporáneos por sí mismos*, México, Conaculta, 1994.

Carballo, Emmanuel, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1965.

_____, *Jaime Torres Bodet y su obra*, México, Empresas Editoriales, 1968.

_____, *Un mexicano y su obra, Jaime Torres Bodet*, México, Empresas Editoriales, 1968.

Duffey, J.Patrick, *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, México, UNAM, 1996.

Francois Jost, André Gaudreault, *El relato cinematográfico, cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.

García, Gustavo, “Que los que se aman sufran de modo tan poco jurídico: los Contemporáneos y el cine” en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, edición de Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, México, El Colegio de México, 1994.

Gombrich, E.H., *La historia del arte*, Nueva York, Phaidón, 2011.

González Casanova, Manuel, *Los escritores mexicanos y los inicios del cine: 1896-1907*, México, UNAM-Colegio de Sinaloa, 1995.

Larson Guerra, Samuel, “Ojocentrismo” en *Icónica*, número 5, 2013, pp. 23-25.

LaSala, Anthony, *Grandes fotógrafos del mundo. Las historias tras sus mejores imágenes. Desnudo*, Electa, Barcelona, 2007.

Mitchell Williams, J. Thomas, *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

_____, *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal/Estudios Visuales, 2009.

Monegal, Antonio, *Literatura y pintura. Introducción, compilación de textos y bibliografía*, Madrid, Arco, 2000.

Monsiváis, Carlos, “La narrativa de la revolución” en *Historia mínima: la cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010.

Owen, Gilberto, *Novela como nube*, introducción de Vicente Quirarte, México, UNAM, 2004.

Pacheco, José Emilio, *et al.*, *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*, compilación de Beth Miller, México, UNAM, 1976.

Paris, Jean, *El espacio y la mirada*, España, Taurus, 1967.

Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.

Piñeiro, Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco Libros, 2003.

Posada Velázquez, Pablo Humberto, *Apreciación de cine*, México, Alhambra, 1997.

Potts, Vanessa, *Monet*, Londres, Parragón, 2000.

Praz, Mario, *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979.

Quirarte, Vicente, “El corazón en los ojos: pintura sonora de los Contemporáneos” en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, edición de Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, México, El Colegio de México, 1994.

Ramírez Leyva, Edelmira, “Negativos de fotografía. Una aproximación a la descripción en la narrativa de Jaime Torres Bodet” en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Edición de Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, México, El Colegio de México, 1994.

Reyes, Aurelio de los, “Aproximación de los contemporáneos al cine” en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, edición de Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, México, El Colegio de México, 1994.

_____, *Con Villa en México: testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*, México, UNAM, 1985.

_____, *Filmografía del cine mudo, 1920-1924*, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1994.

_____, “Fotografía cristera” en *Boletín 54: Los álbumes fotográficos del Fideicomiso Archivos Calles-Torre Blanca: comentarios*, dedicado al estudio de los álbumes fotográficos de dichos archivos, México, FAPECFT, 2007.

_____, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, FCE-SEP, 1983.

Ruiz García, Mercedes, *La obra novelística de Jaime Torres Bodet*, México, SHCP, 1971.

Schneider, Luis Mario, “Jaime Torres Bodet: narrativa relegada” en *“El juglar y la domadora” y otros relatos desconocidos de Jaime Torres Bodet*, México, El Colegio de México, 1992.

_____, “Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida” en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (editores), México, El Colegio de México, 1994.

Scianna, Ferdinando, y Antonio Ansón (editores), *Las palabras y las fotos: literatura y fotografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009.

Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985.

Souto, Arturo, *Relación de la literatura con las otras artes*, México, Latinoamericana, 1972.

Tabucci, Antonio, *Réquiem*, Barcelona, Anagrama, 1994.

Tomás Ferre, Facundo, *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Madrid, Machadolibros, 2005.

Toussaint, Auguste, *Resumen gráfico de la historia del arte en México*, México, Ediciones G. Gili, 1986.

Villaurrutia, Xavier, *Dama de corazones*, México, UNAM, 2004.

Wellek, René, y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 2002.

Zavala, Juan, *et al.*, *El cine contado con sencillez*, Madrid, Maeva, 2005.

Zepeda, Eraclio, “El caballito” en *Dos siglos de cuento mexicano: XIX y XX*, introducción, selección y notas de Jaime Erasto Cortés, México, Promexa, 1979.

Referencias electrónicas

Gabrieloni, Ana Lía, “*Ut poesis pictura*” en *Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del renacimiento a la modernidad*, disponible en <<http://www.saltana.org/1/docar/0011.html#1>>.

Glantz, Margo, “La novela de la Revolución Mexicana y La sombra del caudillo [*sic*]” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LV, Núm. 148-149, Julio-Diciembre, 1989, disponible en <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu>>.

Henríquez Hernández, Gabriel, y Guadalupe Martínez Gil, estudio de la novela *El joven* de Salvador Novo, en *La Novela Corta. Una Biblioteca Virtual*, disponible en <<http://www.lanovelacorta.com>>.

Miralles, Remei, “*Alejandro Ortiz Bullé Goyri, teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*” en *RevistaStichomythia*, núm. 4, 2006, disponible en <<http://parnaseo.uv.es/ars/esticomitia/numero4/sticho4/RESENYAS/TeatroMexico.pdf>>

Morán, Antonio, y Paola Bianco, “*Ékphrasis*” en *Prisma: análisis crítico de textos en español*, 2008, disponible en <<http://www.pandapublications.info/newreleases.html>>.

Olea Franco, Rafael, “Jaime Torres Bodet: recuento de una obra literaria”, en *Literatura Mexicana*, vol. VI, núm. 1, México, UNAM, 1995, disponible en <http://www.revistas.unam.mx>.

Pimentel, Luz Aurora, “Ecfrasis y lecturas iconotextuales” en *Poligrafías IV. Revista de Literatura Comparada* [en línea], disponible en <http://www.revistas.unam.mx/>.

_____, “En busca del tiempo perdido: una galería de cuadros de la imaginación” en *Marcel Proust y la estética impresionista* [en línea], disponible en <http://www.lpimentel.filos.unam.mx>.

Real Academia Española [en línea], disponible en <http://www.rae.es>.