

01073
24

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



Carlos Noriega Hope
y su novela cinematográfica



TESINA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA
MARÍA ESTELA GARCÍA CONCHILÉON

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

México, D. F.
2003





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

TESIS CON FALLA
DE
ORIGEN

Índice

Presentación

1

Introducción

3

CAPÍTULO UNO

1. Carlos Noriega Hope: su vida y su obra

7

2. *El Universal Ilustrado*, revista semanal

13

3. La novela Semanal de *El Universal Ilustrado*,

23

CAPÍTULO DOS

Cronistas de espectáculos y críticos cinematográficos.
Carlos Noriega Hope, iniciador de la crítica de cine en México

31

CAPÍTULO TRES

1. Breve estudio histórico sobre la modernización
en América Latina

44

2. "Cbe" Ferrati, inventor, la novela de los "studios" cinematográficos

50

Conclusiones

64

Bibliohemerografía

67

Apéndice fotográfico

70

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Carlos Noriega Hope

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Presentación

Esta tesina es un intento de dar a conocer la vida y obra de Carlos Noriega Hope, su trabajo periodístico como director de *El Universal Ilustrado*, y su labor literaria con el análisis de su novela corta "Che" Ferrati, inventor. *La novela de los "studios" cinematográficos*, con el fin de ofrecer a un posible lector las herramientas necesarias para aventurarse a conocer a este personaje.

¿Por qué Carlos Noriega Hope? Hace algunos años, cuando decidí hacer una tesis, un profesor muy querido de la facultad me dijo: "existen unas novelitas que se publicaban cada semana en *El Universal Ilustrado*; el INBA hizo una recopilación de éstas por ahí de los sesenta y parece que son muy interesantes. Por qué no les hechas un ojo".

Cuando me prestó el ejemplar y me dediqué a ojearlo y hojearlo, me di cuenta que había autores que atraían mi atención como Arqueles Vela, Gilberto Owen, Eduardo Luquín o Antonio Helú. Me di a la tarea de investigar qué eran estas novelitas, cómo se publicaban, quién las publicaba, con qué fin, etcétera y, por consiguiente, a buscar las novelas en su formato original.

Tenía que recordar aquellas palabras del profesor que decían: "Recuerda, tienes que hacer un trabajo sobre *El Universal Ilustrado* o sobre algo relacionado con él (lo que tú quieras). Empieza a investigar quién era Carlos Noriega Hope; esto te ayudará mucho".

Cuando me dediqué a rastrear a Noriega Hope me di cuenta que su trabajo como director de *El Universal Ilustrado* había sido interesante, pues fue un promotor del periodismo cultural en México a través de esta revista. Sin embargo, la búsqueda de las novelitas en diferentes

bibliotecas y hemerotecas no fue exitosa, pues parece no quedar huella de ellas, en su formato original, por ningún lado.

Por azares del destino en algún par de años hice muchas otras cosas menos continuar con la investigación o la realización de una tesis, pero las constantes palabras de GE: "ya titúlate", me acercaron nuevamente a la facultad y al Programa de Apoyo a la Titulación, convocado por la División de Educación Continua de la Facultad de Filosofía y Letras.

El coordinador del curso me sugirió hacer una tesina sobre la novela de Carlos Noriega Hope "*Cbe*" Ferrati, inventor, la novela de los "studios" cinematográficos, pues justificaba el trabajo la labor de este personaje como director de una de las revistas de mayor circulación en la década de los veinte y su novela que se publicó en el suplemento La Novela Semanal y que, afortunadamente, es una de las novelas que aún se conserva en su formato original.

Queda pues agradecer infinitamente el recibimiento que me dio Eduardo Serrato en este curso, y mil gracias por dirigir mis ideas y mi entendimiento. El estudio de las 18 mejores novelas publicadas en La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado* quedará para un estudio posterior.

Introducción

Se reconoce generalmente que la prensa moderna en México nació con el establecimiento de *El Imparcial*, de Rafael Reyes Spíndola, en 1896. Algunas de sus principales características, como el predominio de las noticias sobre los editoriales y la reducción del precio de los diarios para alcanzar un mayor público, fueron inspiradas por el periodismo norteamericano.

Entre 1911 y 1914 desaparecieron los diarios capitalinos de mayor tiraje, así como la mayoría de las revistas de espectáculos y culturales, desde los populares semanarios *El Mundo Ilustrado* y *La Semana Ilustrada*, hasta publicaciones dirigidas a un público más escogido como *Revista Moderna* y *Arte y Letras*. *Revista de Revistas* fue una excepción: surgió a fines de 1910 y se sostuvo a lo largo del movimiento armado de la revolución. El hecho importante de *Revista de Revistas* es su formato de magazine que luego siguieron otras publicaciones; no obstante que sus aportaciones literarias a la fecha no han sido estudiadas.

La prensa porfiriana fue remplazada temporalmente por periódicos de combate como *Nueva Era*, *La Convención*, *El Radical* y *Gladiador*, surgidos al calor de los enfrentamientos políticos y militares entre grupos revolucionarios. Cuando terminó la etapa más violenta de la guerra se redujo la necesidad de la prensa partidista y estas publicaciones declinaron rápidamente, así como los semanarios humorísticos (como *El Ahuizoté*) o de variedades (como la *Ilustración Semanal*), surgidos en la misma época.

A partir de 1916, la consolidación del constitucionalismo posibilitó la paz, el restablecimiento de una vida cotidiana menos precaria y que se

emprendieran iniciativas culturales de mayor aliento; así pudo impulsarse una prensa independiente dirigida a un público más amplio, representada sobre todo por dos cotidianos que llegan hasta nuestros días: *El Universal* y *Excelsior*.

El Universal, "Diario político de la mañana", comenzó a circular el 1 de octubre de 1916, bajo la dirección de Félix Fulgencio Palavicini, quien fuera ministro de Instrucción Pública de Bellas Artes en el gobierno de Venustiano Carranza.¹ Desde el primer número de *El Universal* fue manifiesta la postura crítica del diario. La calidad de sus colaboradores, la diversidad de sus secciones y la contratación de columnistas de fama internacional contribuyeron a hacer de *El Universal* un diario comparable con la mejor prensa extranjera.

Algunas de las compañías que publicaban los nuevos periódicos también lanzaron semanarios de información, variedades y espectáculos, como *El Universal Ilustrado* o *Revista de Revistas* (que Rafael Alducín, director del periódico *Excelsior*, adquirió en 1913, antes de emprender la publicación de su periódico). Al mismo tiempo, varios grupos de intelectuales avocados en la capital publicaron *Gladios*, *La Nave*, *San-En-Ark*, *Argos*, *Pegaso* y otras efímeras revistas de arte y política, que contribuyeron a revivir el clima cultural afectado por la revolución.

En este trabajo realizo un estudio general sobre *El Universal Ilustrado* y sobre Carlos Noriega Hope, director de esta revista que dirigió a partir del número 148, del 4 de marzo de 1920.

En el primer capítulo, dividido en tres partes, estudio someramente la vida y obra de Carlos Noriega Hope. En la segunda parte analizo su trabajo periodístico a partir de 1919, cuando se empezaron a publicar sus primeras crónicas sobre cine. Posteriormente, cuando la compañía editora de la revista *El Universal Ilustrado* quiso darle una nueva orientación

¹ Al respecto véase el libro de Palavicini, *Mi vida revolucionaria*, Ediciones Botas, México, 1937, especialmente el cap. XXIII "Fundación de *El Universal*", y cap. XXIV "Los incidentes trágicos de *El Universal*".

nombró como director a Noriega Hope, quien se consagró en cuerpo y alma a esta revista, y fue su animador durante cerca de tres lustros.

El tercer apartado lo dedico a la aparición del suplemento La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado*, que se publicó de 1922 a 1925. Noriega Hope fue su animador y entendía que era necesario reanudar la tradición interrumpida de los narradores mexicanos, tanto en la capital como en la provincia, y pensó que lanzar un suplemento para dar a conocer a nuevos creadores era bueno. Así, *El Universal Ilustrado*, la mejor revista de aquel momento en México, podía llegar a ser la animadora que suscitara la aparición de nuevos cuentistas.

En el segundo capítulo estudio a Carlos Noriega Hope como iniciador de la crítica cinematográfica en México.

Los escritores sobre cine, hasta entonces poco experimentados en México, proliferaron en estos diarios y revistas a veces desde sus primeros números. Esto respondía a varias razones. En primer lugar estaba la evolución de la prensa independiente que, destinada a vivir de las ventas directas y de los anuncios pagados, se enfrentaba a la necesidad de atraer un vasto público; para lograr esto uno de los mejores caminos era diversificar sus secciones que ofrecieron a los lectores potenciales distintos tipos de noticias y colaboraciones de calidad: entre otras, las columnas de cine.

Los primeros cronistas como Luis G. Urbina, José Juan Tablada o Amado Nervo, quienes se formaron durante el porfiriato, especulaban sobre el impacto cultural que el espectáculo podría llegar a tener sobre los diferentes públicos, o bien, se perdían en divagaciones líricas acerca de lo que les sugerían las fantasiosas historias cinematográficas. Ellos no pensaban que el espectáculo cinematográfico pudiera llegar a convertirse en un arte con leyes propias.

Después de la revolución, la crítica elaborada por periodistas que abordaron al cine de una manera distinta inauguraron el género que ahora conocemos como crítica cinematográfica, de la cual Noriega Hope fue iniciador.

En el último capítulo realizo un estudio de la novela corta de Carlos Noriega Hope "*Cbe*" Ferrati, inventor, la novela de los "studios" cinematográficos. Con esta novela, Noriega Hope crea una historia cuyos temas y personajes provienen del cine, de la vida cotidiana, acorde con la modernidad, el bullicio y cambio de la nueva sociedad de las grandes metrópolis, pero el referente de Noriega Hope no fue la ciudad de México, sino la ciudad de Los Ángeles y, más específicamente, Hollywood.

Qué era *El Universal Ilustrado* y quién fue Carlos Noriega Hope son algunas de las preguntas que intento responder en este trabajo, no sin antes advertir que el enfoque que se le ha dado a esta tesina está en relación con la aportación histórico-cultural que ha dejado, pues si pensamos que las revistas o los suplementos culturales constituyen un puente entre generaciones, *El Universal Ilustrado* nos deja mucha riqueza entre sus páginas. Por otro lado, creo conveniente aclarar que el estudio que he hecho sobre la novela de Noriega Hope también está realizado desde el punto de vista de su aporte a la cultura, pues es una novela rica para un estudio de la época.

CAPÍTULO UNO

1. *Carlos Noriega Hope: su vida y su obra*

Carlos Noriega Hope nació el 6 de noviembre de 1896 en Tacubaya, D.F., y murió el 15 de noviembre de 1934 en la misma ciudad, a los 38 años de edad.

Desde muy joven lo atrajo el periodismo, razón por la cual, quizá, no concluyó sus estudios: apenas fue más allá de los estudios de bachillerato. La posesión de la lengua propia y el temprano dominio del inglés le permitió ampliar sus estudios. Sus constantes lecturas, con las cuales su insatisfecha curiosidad ampliaba la zona a donde iba a moverse, le proporcionaron un sólido conocimiento de la lengua. Asimismo, los viajes por la república y sus estancias y recorridos por el vecino país del norte lo relacionaron con gente y costumbres de México y de los Estados Unidos, hasta que llegó a conocer a fondo ambos países.

Se desempeñó como ayudante técnico de antropología al lado de Manuel Gamio, indigenista que se encontraba al frente de la Dirección de Antropología de la Secretaría de Agricultura y Fomento en 1918, año en que dicha dirección estaba dedicada al estudio exhaustivo del valle de Teotihuacan. Carlos Noriega colaboró con el capítulo "Apuntes etnográficos" en la obra *La población del valle de Teotihuacan*, publicada en 1921.

Carlos Noriega Hope tenía, sin embargo, otras preocupaciones y otros proyectos relacionados con el periodismo y con el cinematógrafo. Desde febrero de 1919 publicó colaboraciones cinematográficas en *El Universal Ilustrado*, entonces dirigido por Xavier Sorondo, y desde marzo en *El Universal*.

A mediados de 1919 Hipólito Seijas (seudónimo de Rafael Pérez Taylor y responsable de la columna de cine "Por Las Pantallas" de *El Universal*) dejó su columna en manos de Noriega Hope en la que casi siempre comentaba los estrenos del cine en la capital.

El entusiasmo que mostró Noriega Hope por las cintas norteamericanas durante 1919 como cronista en *El Universal* tuvo su recompensa: el 28 de diciembre de ese año salió en tren rumbo a Los Ángeles, comisionado por *El Universal* para que conociera por dentro "la capital del cine".¹

Noriega Hope fue introducido en el ambiente cinematográfico por Manuel R. Ojeda, un mexicano que llevaba algún tiempo trabajando como extra y actor secundario en el cine de Hollywood. A partir de 1913, Ojeda participó en casi 300 películas hollywoodenses, haciendo casi siempre el papel de villano; también fue director de algunas producciones estadounidenses y, en México, de *Almas tropicales* (1923), *El cristo de oro* (1926), *Conspiración* (1927) y *El coloso de mármol* (1928). Además, colaboró en diversas producciones sonoras y fue corresponsal cinematográfico de *El Universal*, en Los Ángeles.

Noriega Hope visitó los estudios de Hollywood al lado de Ojeda, entrevistó a las estrellas y a los astros de la pantalla, y escribió una docena de artículos a los que llamó "la capital del cine", con el subtítulo de "Apuntes de viaje de un repórter curioso". Éstos fueron reunidos después conjuntamente con otros trabajos en *El mundo de las sombras. El cine por dentro y por fuera*, editado por Botas en 1920.

La parte más sustanciosa de *El mundo de las sombras* la conforman los capítulos en los que Noriega Hope describe Hollywood. Su propósito principal era visitar todos los estudios de Los Ángeles y adquirir los

¹ La nota de despedida a Noriega Hope confiaba en que las enseñanzas del viaje le serviría en el futuro "para tornarse en un maestro de la crítica cinematográfica". Esto muestra que *El Universal* buscaba en esos tiempos impulsar la profesionalización del nuevo oficio. Citado en Ángel Miquel Rendón, *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995, p. 83.

secretos de la técnica y entrevistar a las estrellas cinematográficas. Así, Noriega Hope entrevistó a personajes famosos, como Mabel Normand, Douglas Fairbanks, Max Linder y Mary Pickford, entre otros, y vio a algunos de ellos desempeñarse ante las cámaras.

Algunas revistas, incluyendo *El Universal Ilustrado*, lanzaban concursos para saber quién era la actriz del cinematógrafo que se consideraba en México como “La reina del cine”. Hacia 1919, los artistas que estaban en el gusto de la gente eran Mary Pickford, Margarita Clark, Mac Murray y Francesca Bertini. Para 1920 los resultados demostraban que Francesca Bertini, Mabel Normand, Pearl White, Pina Menichelli y Mary Pickford eran las preferidas.²

Sin embargo, buena parte de la celebridad de estos hombres y mujeres se debía —como escribió Noriega Hope— a las argucias publicitarias de los “emborrón-cuartillas adscritos a cada estudio” que narraban “con elocuencia la vida, aventuras y disgustos conyugales de las estrellas”, y entre esos periodistas no podían faltar los mexicanos.³

Simultáneamente, Noriega Hope pudo “adquirir los secretos de la técnica” en cuanto a fotografía y maquillaje, lo que le sirvió para conocer los nuevos términos con que se designaban ciertas actividades propias del cine; así, *El mundo de las sombras* es el primer libro mexicano en cuyas páginas aparecen los términos *studio*, *sets*, *make-up*, *casting*, *camera-man*, extras (que por cinco dólares diarios hacían “atmósfera en cualquier película”) y *close-up* (“busto o fotografía del rostro y el tórax únicamente”).⁴

² Helena Almoína, *Natas para la historia del cine en México*, Filmoteca UNAM, México, 1980, t. II, pp. 16 y 148. Ángel Miquel escribió que en 1916 se importaron a México películas estadounidenses por una cantidad diez veces mayor que en 1915. El público metropolitano se aficionó cada vez más a las cintas estadounidenses que proponían un cine de distinto tipo que popularizaron a actrices de belleza no latina, como Pearl White y Mary Pickford; simultáneamente se descubrió a Chaplin, quien rivalizaría en popularidad con el viejo favorito Max Linder (cómic francés). Á. Miquel, *Por las pantallas...*, p. 45.

³ Ángel Miquel, *Por las pantallas...*, p. 102.

⁴ *Ibid.*, pp. 83-85.

De regreso a México, en la primavera de 1920, siguió escribiendo crónicas sobre el cine mundial y sobre la actividad cinematográfica que nacía en los mexicanos.

La ágil manera de narrar las impresiones que había recibido en la tierra del cine, la novedad de enfoque en la visión de aquel ambiente exótico puesto de moda por las películas, todavía silenciosas, en la época en que los triunfos de Charles Chaplin iban ocupando el prestigio de Max Linder, dieron a Noriega Hope el rápido éxito que esperaba.

Algunos de los artículos que escribió, como la entrevista al púgil Jack Dempsey, campeón de boxeo, estaban destinados a aumentar la circulación de la revista creada años antes, al amparo de *El Universal*.

Su interés por el cine lo llevó también a estimular a actores y directores de películas: fue animador entusiasta de la primera versión cinematográfica de la novela *Santa*, de Federico Gamboa, en 1918.

Por otra parte, durante siete años, por lo menos, estuvo en contacto con la escena mexicana para la que escribió varias obras. En *El Universal Ilustrado* sólo dio a conocer dos actos de *La señorita voluntad* (1925), y una escena del segundo acto de "*Cbe*" *Ferrati* (1926), misma que apareció en 1923 en La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado* como novela corta con el título *Cbe Ferrati inventor; la novela de los estudios cinematográficos*.

Las demás obras que vio estrenar con favorable acogida del público fueron *Una flapper*, comedia en tres actos, en el teatro Virginia Fábregas el 20 de noviembre de 1925; *El honor del ridículo*, drama en un acto, también en el Fábregas, el 22 de septiembre de 1926, y *Margarita de Arizona*, comedia en tres actos, en el teatro Ideal, el 5 de octubre de 1929.

Como cronista de cine empleó el seudónimo "Silvestre Bonard". Asimismo, fue argumentista y director de la película *La gran noticia* (1923). Perteneció al Grupo de los Siete Autores Dramáticos, formado por Francisco Monterde, Ricardo Parada León, José Joaquín Gamboa, Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos y Lázaro García, de quienes saldría, en 1929, La Comedia Mexicana.

Entre sus cuentos y novelas cortas destacan *La grande ilusión* (1922); *La inútil curiosidad* (1923), que incluye un colofón lírico de Francisco Monterde; "*Cbe*" *Ferrati inventor*, *La novela de los "studios" cinematográficos* (1923), *El honor del ridículo* (1924), con prólogo de Salvador Novo, y *El Chivo encantado* (1927).

Simultáneamente al periodismo escribió cuentos y novelas cortas (de 1922 a 1927), de las cuales algunas de ellas son malas, incluso él mismo llega a afirmar en las advertencias de dos de sus libros lo siguiente: "El autor de estos apuntes conoce, perfectamente, su muy relativo valor. Carecen de literatura y son fruto de la labor diaria abrumadora y vertiginosa del periodismo",⁵ y esta otra historia que escribió como palabras preliminares a su cuento "Las experiencias de miss Patsy":

Dos palabras:

Un joven melencólico, lamentablemente vestido, llegó a la redacción.

—¿Está el señor Arqueles Vela?

—No está —contesté.

Y el joven melencólico, frente a mí, permaneció largos minutos en silencio.

Me miraba. Yo, por mi parte, no dejaba de verlo.

—Señor Noriega Hope —dijo—, usted que escribe cuentos yanquis, aun cuando es de este país, y desconoce lo que es la literatura, puede ayudarme... ¡Necesito un peso!

(El joven estaba ligeramente borracho y, por ende, decía la verdad.)

Le di el peso.

—Gracias, señor —me contestó—. Usted, que es un periodista sin literatura y que escribe cuentos "gringos", sabe lo que, en la vida, significa un peso para vencer una noche indemente...

Y se fue.

Pienso que este caballero desconocido y borracho dijo una gran verdad: que yo estoy lejos de la literatura y que escribo cuentos gringos...⁶

⁵ Carlos Noriega Hope, *El mundo de las sombras, el cine por dentro y por fuera*, Andrés Botos e Hijos, México, 1920.

⁶ Carlos Noriega Hope, *El honor del ridículo*, Talleres Gráficos de *El Universal Ilustrado*, México, 1924, p. 55.

Noriega Hope utilizó algunas de sus narraciones para adaptarlas al cine y al teatro mexicano —tal es el caso de "*Che*" Ferrati, inventor, novela corta que escribió en 1923 y la adaptó para el teatro en 1926, entre otras— y que, según J. M. González de Mendoza, Noriega Hope vio estrenar con favorable acogida del público. Al estudiar su obra, se puede encontrar una anécdota simple en apariencia, pero que contiene mucha información histórica que la enriquece para la puesta en escena. Los cuentos permiten inferir el conflicto propuesto, la psicología de los personajes y el manejo de diálogos y monólogos, algunos de los cuales pasan tal como están, del cuento al teatro.

Una personas que ha estudiado a Carlos Noriega Hope como integrante del grupo de los Siete Autores Dramáticos es Laura Navarrete Maya en su artículo "El grupo de los siete autores: Víctor Manuel Díez Barroso y Carlos Noriega Hope". Su estudio se enfoca a Carlos Noriega Hope y a Víctor Manuel Díez Barroso por ser los que más se involucraron con la propuesta pirandelliana y porque al morir ellos se apagó el movimiento. Laura Navarrete afirma que

El grupo luchó por ganar espacios, participó en la creación de la Unión de Autores Dramáticos (1923), en la temporada Pro Arte Nacional (1925) y en la de la Comedia Mexicana (1929). Quizá como señaló Celestino Gorostiza, su verdadero propósito era crear un teatro mexicano, con fisonomía y espíritu propios, inscrito en el cambiante mundo de los veinte. Su interés era mejorar la calidad del teatro y relacionarlo con propuestas diversas, a partir de la traducción de obras e imitación de propuestas teatrales, ante la imposibilidad de traer a las compañías extranjeras de vanguardia. El movimiento de los pirandellos ganó espacios en las publicaciones e influyó en el proceso teatral de la época.⁷

⁷ Laura Navarrete Maya, "El grupo de los siete autores: Víctor Manuel Díez Barroso y Carlos Noriega Hope", *Tramoya, Cuadernos de Teatro*, nueva época, núm. 66, enero-marzo de 2001, Universidad Veracruzana/Rutgers University-Camden, México, pp. 89-101.

Según Laura Navarrete, las características del teatro y de la novelística de Pirandello es

todo lo que tiene que ver con la crisis moderna de la personalidad y la identidad; es decir, el desdoblamiento y la suplantación de personalidad, la pérdida y la búsqueda de la identidad, la presencia de la máscara como mecanismo de creación, el teatro dentro del teatro y la experimentación tanto en la propuesta escénica como en la construcción de personajes.*

Esta propuesta es interesante, pues nos servirá para el estudio de la novela que analizaremos en el capítulo tres.

2. *El Universal Ilustrado*, revista semanal

En tanto, el primer número de *El Universal Ilustrado* apareció el 18 de mayo de 1917. Había surgido en aquellos años que siguieron a la afirmación del impulso revolucionario, en los cuales, al desaparecer las publicaciones precedentes, casi no tenía competidores. El semanario se publicaba bajo la dirección sucesiva de Carlos González Peña y Xavier Sorondo (periodistas) y María Luisa Ross, periodista y colaboradora en *El Mundo Ilustrado*, *Revista de Revistas* y *El Universal*.

Cuando María Luisa Ross estuvo al frente de *El Universal Ilustrado*, quiso hacer de ésta una publicación hogareña e insertó en sus páginas retratos de damas y de niños; estableció secciones de recetas útiles, consejos a las mamás, lecciones de bordado, publicó artículos sobre la hora del té, etc. La intención era buena, pero la publicación no lograba tomar una línea que interesara a todo el público.

Para dar nuevo aliento a *El Universal Ilustrado*, la compañía editora nombró director del semanario a Carlos Noriega Hope, recién llegado

* *Ibid.*, p. 93.

de su provechoso viaje a Los Ángeles. Justificaban ese nombramiento, además de sus artículos, las crónicas cinematográficas, los reportajes y algún premio obtenido, como narrador, en un certamen.

Noriega Hope llegó a dirigir la revista a partir del número 148, fechado el 4 de marzo de 1920. La juventud del director se reflejó en el semanario. La transformación fue incesante. Cada dos o tres números Noriega Hope suprimía secciones, inauguraba otras, cambiaba la presentación, introducía modificaciones que renovaban, en cierto modo, la revista.

Mientras Noriega Hope se desempeñaba como director de *El Universal Ilustrado*, otro periodista mexicano, Pedro Malabehar, preparaba la aparición de un semanario, el cual salió un mes más tarde con el laconico título de *Zig-Zag*, que viviría dos años. Esta revista fue rival digno de *El Universal Ilustrado* y sirvió de estímulo para que Noriega Hope se superara en cada número de su revista.

Cuando el semanario *Zig-Zag* sucumbió, en junio de 1922, a causa de una huelga que acabó con la imprenta donde se editaba, Noriega Hope brindó generosamente las páginas de *El Universal Ilustrado* a quienes colaboraban en la extinta revista. Así, *El Universal Ilustrado* asumió el primer puesto en el periodismo más relevante de la época. El espíritu juvenil del director, abierto a todas las tendencias nacionales e internacionales —tanto artísticas como políticas—, aunado a un grupo activo de redactores y corresponsales, permitió que *El Universal Ilustrado* sirviese para la propagación del nuevo ambiente cultural.⁹

Carlos Noriega Hope fue uno de los promotores del periodismo cultural; se dedicó a él desde los 23 hasta los 38, edad en la que falleció. Se consagró en cuerpo y alma al semanario *El Universal Ilustrado* y durante cerca de tres lustros fue su animador.

⁹ Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Conaculta, México, 1997, p. 59. A partir de este momento utilizo la investigación hemerográfica, bien documentada, de Schneider en lo que toca a *El Universal Ilustrado*.

En el número del 10 de mayo de 1923 narró lo que representaba su victoriosa batalla cada semana.

Si en alguna actividad humana se requiere intuición, esa actividad es el periodismo. Por más que la práctica logre dar los postulados exactos, hay un margen inmenso, nunca previsto, siempre aguardado con paciencia, que no vacilo en llamar intuitivo. Y es que, a la manera de un observador dramático, el periodista sólo ve al tiempo con largas miradas interminables, al tiempo, que está siempre preñado de noticias.¹⁰

Noriega Hope define esa intuición como “el sexto sentido que nos indica *lo que es periodístico*”, y explica: “*El Universal Ilustrado* se hace solo. Es decir, va sedimentándose cada ocho días gracias al proceso de la intuición, hasta plasmar cada número. Como todas las obras del periodismo moderno, es una obra común.” Más adelante dice: “Los periódicos tienen que renovarse y mientras ese afán de renovación sea más perfectible, el periódico será mejor [...] La tarea es bastante pesada. Lo más fácil, realmente, en un periódico ilustrado es guardar una proporción juiciosa, una ponderada arquitectura, en cada número”.¹¹

Escribía esto a los tres años de dirigir la revista fundada por un activo hombre de empresa, el ingeniero Félix Fulgencio Palavicini, director del diario *El Universal*.

Cabe mencionar la opinión de Manuel Horta, periodista de la época y director de *El Heraldillo Ilustrado*:

Yo que conozco los mil obstáculos del oficio, las dificultades sin cuento, las ingratas viglias, las carreras locas tras la nota oportuna y el reportazgo ameno, admito muy sinceramente la obra realizada por *El Universal Ilustrado*. Carlitos Noriega Hope, infatigable y talentoso, transformó por

¹⁰ “El moderno periodismo. Cómo se hace *El Universal Ilustrado*”, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 313, 10 de mayo de 1923, pp. 16-17.

¹¹ *Ibid.*

completo esta importante publicación hasta colocarla en el primer sitio de la república.¹²

En unos comentarios publicados en el número del 29 de septiembre de 1921, Carlos Noriega Hope hizo lo que se podría llamar su profesión de fe: "El ideal de esta revista es un ideal frívolo y moderno, donde las cosas trascendentales se ocultan bajo una agradable superficialidad. Porque es indudable que todos los periódicos tienen su fisonomía y su espíritu, exactamente como los hombres."¹³

Indica algunas de esas modalidades y agrega: "Los hay frívolos y aparentemente vacíos, pero que guardan, en el fondo, ideas originales y una humana percepción de la vida. Quizá este semanario, dentro de su espíritu frívolo, guarda el perfume de una idea."¹⁴

Carlitos —como solían llamarlo sus amigos cercanos del periódico— había acertado en rodearse de un activo grupo de gente joven. José María González de Mendoza los describe así:

Marco Aurelio Galindo sabía de cine. "Óscar Leblanc" trataba todos los temas con igual facilidad. A Arqueles Vela lo reservaba a la alta literatura y en la revista escribía artículos atractivos para todos los lectores. "Jacobo Dalevueta" estaba atento a dar a conocer cosas y hechos curiosos; para él lo excepcional era lo ordinario [...] En las páginas de *El Universal Ilustrado* se adiestraron muchos jóvenes cuya ulterior producción literaria habría de ganarles merecida notoriedad. Allí vieron la luz los primeros escritos del malaventurado original poeta y novelista Gilberto Owen; Alejandro Gómez Maganda, Celestino Gorostiza... Leonor Llach, Antonio Acevedo Escobedo[...] Celestino Herrera Frimont.¹⁵

¹² ¿Cómo se hizo usted periodista?, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 300, 8 de febrero de 1923, p. 29.

¹³ Comentarios del director [Carlos Noriega Hope], *El Universal Ilustrado*, 29 de septiembre de 1921, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ J. M. González de Mendoza, *Carlos Noriega Hope 1896-1934*, INBA, México, 1959, pp. 35-36.

Los artículos de Noriega Hope sobre Hollywood produjeron un aumento en la circulación del semanario. Uno de los rasgos característicos del *Ilustrado* —como algunos a veces solían llamarlo y terminó llamándose— fue su atención al cine. Desde que Noriega Hope se ocupó del semanario impuso la costumbre de reproducir fotos de actrices de Hollywood en la portada y en muchas páginas interiores; estimuló también a “cineastas”, actores y directores de películas, como crítico y comentarista de “ese pequeño arte que tanto amamos”, según palabras de Marco Aurelio Galindo, que Noriega Hope citaba humorísticamente.¹⁶

Marco Aurelio Galindo retomó la crítica cinematográfica objetiva en las páginas de *El Universal Ilustrado*, *El Universal* y *El Mundo* (vesperertino dirigido por Martín Luis Guzmán de 1922-1923), además en el semanario *Zig-Zag*.

Galindo fue un tenaz crítico cinematográfico a veces oculto bajo seudónimos como “Gallinito”, “Mike Arthur Goodfoot” o “El cronista más pequeño que pudieran ustedes encontrar”.

En el peregrinaje de estos jóvenes dedicados a escribir sobre el cine se unen los cuentos de Juan Bustillo Oro,¹⁷ los cuales pusieron en boga el relato de ambiente cinematográfico.

Aparte del grupo de jóvenes cronistas de cine que tuvieron cabida en las páginas de *El Universal Ilustrado*, se incorporan también los estridentistas, grupo que nace e irrumpe en los últimos días del mes de diciembre de 1921, con la aparición de la hoja volante *Actual N° 1*, redactada y firmada por Manuel Maples Arce. Arqueles Vela, que sería con el tiempo el prosista por excelencia del estridentismo, formaba parte de la redacción de *El Universal Ilustrado* desde comienzos de 1922.

Arqueles Vela publicaba artículos y crónicas con un tono moderno manifestado por una ruptura con el léxico periodístico tradicional, a

¹⁶ Ángel Miquel, *Par las pantallas...*, p. 83.

¹⁷ Publicados en *18 novelas de El Universal Ilustrado 1922-1925*, INBA, México, 1969.

la vez que por una sensibilidad particularísima en el enfoque del objeto tratado y además por una amplia información sobre la literatura nacional y europea, en especial la francesa. Luis Mario Schneider afirma que después de muchos años puede sacarse en conclusión que el estridentismo no hubiera logrado la difusión que tuvo si no hubiese estado Noriega Hope al frente de *El Universal Ilustrado*.¹⁸

Una de las características que daban agilidad a este semanario era la serie de encuestas breves con escritores y los temas polémicos y de actualidad. El 30 de noviembre de 1922, el semanario consulta a un grupo de escritores acerca del estado actual de la poesía en México. Entre los entrevistados se encuentran Maples Arce, el Doctor Atl, Gregorio López y Fuentes y Enrique Fernández Ledesma. Otra encuesta, realizada siete días después por Febronio Ortega, el más hábil de los reporteros de *El Universal Ilustrado*, reúne la opinión de una serie de escritores de distintas generaciones bajo el tema "¿Cuál es el escritor más malo de México?"¹⁹

La polémica acerca de la poesía y la narrativa comenzaba a manifestarse en las páginas de *El Universal Ilustrado*.

¹⁸ Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, p. 59. Luis Mario Schneider en su libro escribió que, sin excepción, todos los estridentistas cuando recuerdan al semanario de aquellos años lo hacen con agradecimiento por haber sido "la única tribuna del periodismo mexicano que acogió con simpatía sus ideas renovadoras". Según Maples Arce (el poeta del grupo estridentista), no había más que dos grandes grupos en México: "la falange estridentista y la falange de los lamecazuclas literarios", refiriéndose al grupo de Los Contemporáneos, quienes por su larga trascendencia y su mirada puesta en Europa tenían más éxito y eran más leídos. Luis Mario Schneider, "Introducción" a *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, UNAM, México, 1999, pp. X y XI (Biblioteca del Estudiante Universitario, 129). Asimismo, cuando desaparecieron los dos órganos de difusión de los estridentistas *Actual e Irradiador*, los estridentistas se apoyaron en *El Universal Ilustrado* "para dar a conocer no sólo a los poetas extranjeros, desconocidos en el ambiente, sino para publicar sus obras y difundir sus conceptos del nuevo arte. Manuel Maples Arce tuvo una página literaria a su cargo en *El Universal Ilustrado* que tituló "Diorama estridentista". *Ibid.*, p. XVII.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 60-61.

Las continuas y sorpresivas encuestas, reportajes y artículos publicados en *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas* y otros diarios en el año de 1924 permiten contemplar la variedad de debates literarios.

El 20 de noviembre de 1924 apareció publicado en *El Universal Ilustrado* una nota firmada por “José Corral Rigan” —seudónimo que encubría tanto a Carlos Noriega Hope, a Arqueles Vela y a Febronio Ortega— titulada “La influencia de la revolución en nuestra literatura”. El artículo, según palabras de Schneider, esconde cierta violencia al afirmar que “Los escritores de la Revolución no son los que estuvieron en la Revolución”. El artículo, ambiguo, resulta interesante por lo que lo cito *in extenso*:

Los escritores de vanguardia no han tenido tiempo de nada. Apenas han tenido tiempo de surgir de ese caos de toda renovación. De esa renovación de la que no hay más que un precursor que es López Velarde... De esa renovación que acentuó Maples Arce y que han continuado otros —no me refiero a los del movimiento estridentista— bifurcándose por personales senderos estéticos por la inercia misma de la Revolución.

Tablada, Salvador Novo, Kyn Taniya, Xavier Villaurrutia, son un producto literario subconsciente del movimiento revolucionario.

La revolución tiene un gran pintor: Diego Rivera. Un gran poeta: Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escriba la novela de la revolución.

[...] Y estas cuartillas no tienen otra sentencia y otro *leit-motiv* que el de esclarecer ese error en que se aferran ciertas afirmaciones considerando el movimiento renovador en nuestra literatura como una dosis prohibida, y como una adaptación de otros movimientos que surgieron en Europa, sin este coraje con que tiene que orientarse el nuestro...²⁰

Justo un mes más tarde en que Noriega Hope publicara su artículo, Julio Jiménez Rueda da a conocer su artículo “El afeminamiento de la literatura mexicana” en las páginas de *El Universal*, y con él se inicia

²⁰ Luis Mario Schneider, “El vanguardismo”, en *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, FCE, México, 1975, pp. 160-161.

una interesante polémica. Luego de apuntar “que nuestra vida intelectual ha sido siempre artificial y vana”, se pregunta “por qué este México nuevo carece de una expresión que lo testimonie”. Más adelante escribió que se extraña de que en catorce años de lucha transformadora “no haya aparecido la obra poética, narrativa o trágica que sea compendio y cifra de las agitaciones del pueblo en todo este periodo de cruenta guerra civil, apasionada pugna de intereses... el pueblo ha arrastrado su miseria ante nosotros sin merecer tan siquiera un breve instante de contemplación”.²¹

Francisco Monterde dio respuesta a Jiménez Rueda en su artículo afirmativo “Existe una literatura mexicana viril”, publicado en las mismas páginas de *El Universal*. Monterde afirma que “existe en la actualidad una literatura mexicana viril que sólo necesita, para ser conocida por todos, de una difusión afectiva”.

Sin embargo, está de acuerdo con Jiménez Rueda en,

en que falta paralelo de críticas... faltan verdaderos críticos mexicanos, críticos en ejercicio constante, que se encarguen de orientar al público sobre los nuevos valores, no con simples notas bibliográficas hechas con timidez y complacencia; críticos de literatura que analicen y seleccionen las obras, para desechar las inútiles y entregar al lector su juicio sobre las que poseen algún mérito. En una palabra, falta quien elabore las frases que consagran las que el público —la masa— se encarga de repetir creando así la popularidad, ya que no está capacitado para formarse así mismo una opinión sobre las nuevas obras.

Por ello, por falta de críticos, el público de México no lee las obras mexicanas; prefiere comprar las extranjeras que vienen precedidas del prestigio de que las rodean los críticos de otros países.²²

A Monterde lo que le interesaba discutir era la importancia de un novelista apenas conocido, como lo era Mariano Azuela. Monterde

²¹ *Ibid.*, pp. 161-163.

²² *Ibid.*, p. 164.

cuestionaba que fuera el mismo Azuela quien editara sus obras en imprentas económicas para regalarlas. El optimismo de Monterde le hace tener fe en la literatura mexicana, en una "viril literatura mexicana" aunque "no haya críticos que la descubran y comenten".²³

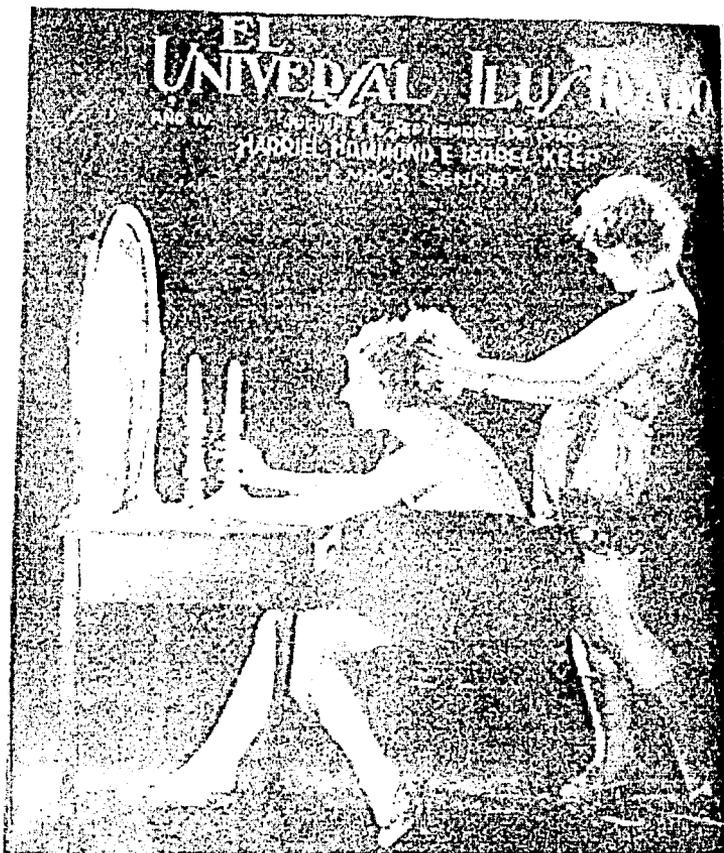
El periodismo no desaprovecha la oportunidad de especular respecto a estos debates que podían rendir óptimos frutos. *El Universal Ilustrado* anunció en sus páginas la publicación de *Los de abajo* (obra publicada por primera vez en El Paso, Texas, en 1916) el 29 de enero de 1924 en el suplemento de La Novela Semanal.

Cabe recordar que *El Universal Ilustrado* descubre a Mariano Azuela, y que este descubrimiento incide en la importancia de la novela de la Revolución.

Carlos Noriega Hope se convertiría así en el nuevo editor de *Los de abajo*, aunque vale la pena resaltar que los estridentistas fueron los primeros en publicarla en forma verdaderamente seria en 1927, cuando Manuel Maples Arce se encontraba colaborando en el gobierno del general Heriberto Jara, en Xalapa.

La intensa actividad periodística que se venía dando desde los primeros años en que Noriega Hope tomó las riendas de *El Universal Ilustrado*, y el fuerte impulso que dio a la revista, motivaron que el día 2 de noviembre de 1922, ésta comenzara a publicar un suplemento titulado "La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado*", el cual aparecía los jueves de cada semana, desde 1922 hasta 1925, año en que se dejó de publicar.

²³ *Ibid.*



Portada de *El Universal Ilustrado* del jueves 5 de diciembre de 1920

22

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3. La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado*

Párrafo aparte merece La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado* regada como suplemento durante varios años y de cuyos ejemplares, por desgracia, no parece quedar huella en ninguna parte.²⁴ Carlos Noriega Hope se propuso, desde 1922, estimular a cuentistas y novelistas. *El Universal Ilustrado* convocó a un concurso que fracasó porque ninguno de los cuentos recibidos mereció el premio, aunque el jurado optó por repartirlo entre los cuatro que juzgó merecedores de tal recompensa.

Posteriormente, Noriega Hope resolvió ofrecer a los lectores de *El Universal Ilustrado* un suplemento literario, narrativo, que se llamaría La Novela Semanal, a semejanza de series análogas que existían en Madrid, como *La Novela Corta*, revista semanal literaria publicada desde 1916 hasta 1925. *La Novela Semanal*, que apareció desde 1921 hasta 1925 y *La Novela de Hoy*, publicada de 1921 a 1932.²⁵

Estas revistas, de pequeño formato, sumaban indistintamente entre 32, 48 o 64 páginas. *La Novela Semanal*, por ejemplo, incluía ilustraciones, excelente papel, todo ello cobijado con una impresión clara en tipos vistosos. En sus inicios lucía en la portada la fotografía del autor de cada texto; posteriormente cambió el diseño para incluir dibujos alusivos al tema de la novela.²⁶

Noriega Hope retomó esas ideas para dar a conocer en México un semanario con características semejantes. Es decir, La Novela Semanal

²⁴ Las únicas novelas que he encontrado en su formato original son la de Carlos Noriega Hope, "*Che Ferrati, inventar, la novela de los 'studios' cinematográficos*", Publicaciones Literarias de El Universal Ilustrado, México, 1923, que se encuentra en la biblioteca del Instituto Mora; José Juan Tablada, *La resurrección de los ídolos*, El Universal Ilustrado, México, 1924, y José María González de Mendoza, *La luna en el agua: novela corta mexicana*, El Universal Ilustrado, México, 1925, que se encuentran estas últimas en el Instituto de Investigaciones Filológicas.

²⁵ En Argentina, durante la década de los veinte, también tuvieron gran impulso las novelas semanales. Agradezco la información a Gustavo Jiménez.

²⁶ Véase Federico Carlos Sainz de Robles, *La promoción de "El Cuento Semanal", 1907-1925*, Espasa-Calpe, México, 1959, pp. 54-93 (Colección Austral).

de *El Universal Ilustrado* estaría conformado por cuentos o novelas cortas que oscilaban entre 32 y 64 páginas, así como la ilustración en portada del autor.

En el cultivo del relato se había producido un corte dentro de la literatura mexicana. Fallecidos Gutiérrez Nájera en 1895 y *Micrós* en 1908; silencioso Gamboa desde 1913 y muerto Rafael Delgado en 1914, casi únicamente escribía novelas José López Portillo y Rojas. En el cuento, esporádicamente aparecía, en algún certamen, J. Rafael Rubio, en Lagos de Moreno, Jalisco, y en México y los Estados Unidos, después, Mariano Azuela, aislado, exploraba las dos formas narrativas.

El matizado agotamiento de la novela justifica la aparición y proliferación de tantas publicaciones dedicadas al relato breve. Según Joaquín de Entrambasaguas,

La novelística de este periodo, pese a las extensas novelas que se publican, tienden a densificar el arte narrativo, a fomentar dos géneros diferenciales que, aparecidos antes con creciente preferencia, toman un impulso cada vez mayor: el cuento y la novela corta, que llegan a tener una misma técnica con diferencias de extensión, en contraposición a lo que sucedía antes, cuando la novela corta no se había definido como un género especial, y el cuento, en los protagonistas del siglo XIX, tenía una modalidad inconfundible.²⁷

Noriega Hope entendía que era necesario reanudar la tradición interrumpida de los narradores mexicanos, tanto en la capital como en la provincia, y pensó que lanzar un suplemento para dar a conocer a los nuevos creadores mexicanos era bueno. Así *El Universal Ilustrado* —la mejor revista de aquel momento en México— podía ser la animadora que suscitara la aparición de nuevos cuentistas.

Hacia 1922, Torres Bodet comenzaba a advertir que

²⁷ Joaquín de Entrambasaguas, *Las mejores novelas contemporáneas*, Planeta, Barcelona, 1959, vol. IV, p. XVIII.

las revistas literarias eran el agente más adecuado para la promoción cultural y que resultaba la opción lógica en un medio en el que los consumidores de literatura librea eran mínimos y en el que las ediciones (que solían ser de 300 ejemplares) abultaban las bodegas de las librerías hasta que el dueño se decidía por un remate. Las revistas, en cambio, funcionaban como sucedáneos eficaces puesto que circulaban más y llegaban más rápidamente a los lectores adecuados gracias al gancho informativo que solían tener respecto a novedades editoriales.²⁸

El 2 de noviembre de 1922, Carlos Noriega lanzó el primer número de *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*, un cuadernito cosido fuera del forro del semanario de 12 x 16 cm, con el que se ayudaba a estimular a los autores de cuentos y novelas cortas, por entonces muy escasos.

Las páginas de *El Universal Ilustrado* —haciendo honor al título— se ilustró con colaboraciones de Carlos Barrera, Carlos Noriega Hope, Francisco Monterde, Gregorio López y Fuentes, Arqueles Vela, Félix F. Palavicini, Manuel Gamio, Manuel Horta, Francisco Zamora, Marco Aurelio Galindo, José López-Portillo y Rojas, Daniel Cosío Villegas, Xavier Icaza, Jr., Antonio Helú, José Juan Tablada, Eduardo Luquín, José María González de Mendoza, Gilberto Owen, Juan Bustillo Oro, entre otros. Asimismo, cada novela aparecía ornamentada con ilustraciones de CAS —Guillermo Castillo, dibujante y humorista, que después empleó el pseudónimo “Júbilo”—, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Bolaños Cacho, Duhart y Audifred, dibujante que se dio a conocer en la revista *Zig-Zag*.

Así, Carlos Noriega Hope logró reunir durante casi tres años a un grupo de jóvenes escritores como Martínez Nolasco —que no tenía trayectoria literaria—, y a otros que ya eran conocidos en otros géneros, como el cuento, ensayo, poesía, crónicas de cine, traducción, guión de cine, novela, etcétera.

²⁸ Citado por Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, FCE, México, 1993, p. 120.

El primer número de La Novela Semanal contenía *La comediata*, novela inédita por Gustavo Martínez Nolasco, con ilustraciones de Au-diffred. Al pie del cuadernito decía: "Publicaciones Literarias de *El Universal Ilustrado*". En la cubierta, impreso con tinta azul acero, el retrato del joven novelista.

Al presentarlo, Noriega Hope afirmaba en el prólogo: "Un verdadero esfuerzo para *El Universal Ilustrado* esta nueva sección. No se escapará a nuestros lectores que el hecho de conseguir cada semana una novela corta de autor mexicano representa, por nuestra parte, un esfuerzo sencillamente colosal, ya que en México muy pocos cultivan con éxito este género literario."

Más adelante agregó: "Martínez Nolasco no tiene, hasta la fecha, historia literaria, pero esto no importa [...] nosotros lo damos a conocer al público con verdadero placer, puesto que la labor de esta revista no es la de incensar a los consagrados, sino la de enaltecer a los humildes, a los desconocidos que principian a recorrer el sendero".²⁹

En las páginas de la revista *El Universal Ilustrado*, Carlos Noriega Hope anunciaba la gran acogida que había tenido La Novela Semanal, y escribió:

No vamos a darnos elogios desmedidos. No tenemos necesidad de recurrir al autobombo [...] Hacemos esta afirmación categórica debido a las siguientes razones: La Novela Semanal, editada en forma semejante a la nuestra, ha existido en España desde hace algunos años, y aun se la quiso implantar en México infructuosamente. Pero esa "Novela Semanal" es una publicación independiente que se vende al público por separado, en tanto que nuestra Novela Semanal, suplemento gratuito de este semanario, es una verdadera innovación en el periodismo, ya que sustituye al folletín y a las novelas por entregas, usuales en las publicaciones de este género.³⁰

²⁹ Francisco Monterde, "Prólogo" en *18 novelas de El Universal Ilustrado...*, p. 10.

³⁰ *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 289, 23 de noviembre de 1922.

De este modo echó a andar Noriega Hope el suplemento de la revista, pero pronto pudo comprobar, como lo había afirmado en el prólogo inicial, que los nuevos novelistas y cuentistas mexicanos escaseaban, porque en el penúltimo cuaderno del mes de noviembre de 1922 ofreció como cuarto número de *La Novela Semanal*, *Los diez sueños y otras cuentos*, traducciones inéditas de Keichi Ito, encargado de Negocios del Japón en México.

En el número siete del suplemento apareció publicada la novela de Arqueles Vela, *La señorita etcétera* y, para presentarla, Noriega Hope escribió otro prólogo, el segundo, en el que expresó su deseo: “no cerrar las puertas del suplemento a todos los que no pensarán o sintieran como nosotros [...] Así, la obra de divulgación emprendida, lejos de ser loable, caería en los círculos concéntricos del partidismo literario”. Y afirmaba finalmente: “Concédase a este ecléctico suplemento de *El Universal Ilustrado* el raro mérito de hallarse abierto para todas las tendencias, contemplando serenamente todos los horizontes”.

Quizá Noriega Hope se refería a que Arqueles Vela pertenecía al grupo de los estridentistas, quienes fueron muy criticados en aquel entonces cuando iniciaron la revisión más drástica y escandalosa de los valores estéticos generales, y que tenía como principal objetivo “difundir entre la juventud mexicana las novísimas ideas y los nombres de los escritores universales vinculados al movimiento de vanguardia, al que México había permanecido indiferente”.³¹

Después del número catorce hubo nuevas pausas en la publicación del suplemento. El número 15 anunciaba *Amado Nervo desconocido*, por Hernán Rosales —anecdotario con fotografías inéditas. El número 16 fue un homenaje a Jacinto Benavente con su *Teatro rápido*, y para el número 17 se publicó *Los irredentos*, de Félix F. Palavicini, director de *El Universal*. En el prólogo a esta novela, Carlos Noriega advertía que no se trataba de una obra inédita, pues se publicó —y agotó— en 1909.

³¹ Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos...*, pp. 126-127.

Tras otra pausa dada en marzo de 1923, según Francisco Monterde por estar cercana la Semana Mayor, se publicó *La muerte de Jesús* del novelista luso Eça de Queiroz, en traducción anónima, que corresponde al número 22 de La Novela Semanal.

Para el 19 de abril da a conocer su novela corta titulada *Che Ferrari inventor. La novela de los "studios" cinematográficos*.

A partir del número que corresponde al 17 de mayo de 1923, La Novela Semanal ofrece, en lugar de una narración, la comedia en un acto *Enciende la luz*, de Marco Aurelio Galindo, quien compartía con Noriega Hope la afición al cine y al teatro.

Posteriormente, el suplemento inicia una serie de antologías poéticas: *La nueva poesía de América*, seleccionada por Rafael Heliodoro Valle, en tanto que el número 23 fue dedicado a las mejores novelas cortas de López-Portillo y Rojas: *Sor Margarita* y *La borma de su zapato*.

Tras otros titubeos, y por no contar con novelas para su publicación, en el mes de octubre el suplemento se titula temporalmente *Las mil y una semanas*, y selecciona los mejores cuentos de la literatura mundial.

Salvador Novo abre otro paréntesis con sus antologías de *La poesía norteamericana moderna* y de *Poetas franceses modernos* traducidos y seleccionados por él, con los cuales rinde homenaje a los Estados Unidos y a la República Francesa, en ocasión de sus respectivas festividades del 4 y el 14 de julio de 1924.

Tras estas pausas, La Novela Semanal recobró su curso narrativo y ofreció ocho novelas inéditas, y anunció en sucesivos cuadernos dos grandes novelas: la "americana" inédita *La resurrección de los ídolos* de José Juan Tablada, y la reedición de la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela. El entusiasmo de Noriega Hope por publicar esta novela vino tras la polémica que en torno a ella sostuvieron Francisco Monterde con Julio Jiménez Rueda, Salado Álvarez y García Naranjo en las páginas de *El Universal*.³²

³² La polémica *in extenso* se puede consultar en los libros de Luis Mario Schneider citados anteriormente.

La Novela Semanal se renueva al inicio del año de 1925 al ofrecer más novelas inéditas, y al mediar ese año principia a ofrecer relatos de "los novelistas modernos del mundo" —Argentina y los Estados Unidos—, antes de publicar la primera novela de un integrante del grupo de Contemporáneos: *La llama fría*, de Gilberto Owen.

Tal fue el esfuerzo que Carlos Noriega Hope realizó de 1922 hasta 1925, al sostener el suplemento literario que destinó a fomentar en México el cultivo del cuento y la novela corta.

Las desviaciones, los paréntesis o pausas que se dieron a lo largo de la publicación de La Novela Samanal muestran el esfuerzo de Noriega Hope por mantener vivo el suplemento, sin embargo, la falta de colaboraciones inéditas le impidió continuar con su ardua labor hasta que un día decidió darla por terminada.

Durante casi tres años Noriega Hope lanzó semana tras semana los escritos inéditos de unos 40 autores mexicanos, en su mayoría jóvenes, aparte de las traducciones y reproducciones de obras de escritores de prestigio mundial, a los que acudió cuando no tenía nuevas novelas.

Si se intentara hacer un balance de la labor que Noriega Hope realizó con este suplemento publicando novelas cortas o cuentos, podría decir que la mayoría de los colaboradores perseveraron en el camino de las letras, aunque varios de ellos pasaron de la narración al ensayo, al artículo o volvieron a la poesía.

Otros, los menos, desertaron antes de que sus nombres brillaran o figuraran al frente de un volumen de narraciones.

Sin embargo, y para finalizar, diré que algunas novelas de los colaboradores de *El Universal Ilustrado* han sido editadas en antologías de los mismos autores. Esto es importante, pues las novelas que en su formato original no se encuentran, se pueden conseguir en las antologías de algunos de ellos como Francisco Monterde, Daniel Cosío Villegas, Xavier Icaza, José López-Portillo y Rojas, Arqueles Vela, Antonio Helú y José María González de Mendoza.



Carlos Noriega Hope
(caricatura por Ramón Alva de la Canal)



Carlos Noriega Hope
(caricatura de Audiffred, 1924)

CAPÍTULO DOS

*Cronistas de espectáculos y críticos cinematográficos.
Carlos Noriega Hope, iniciador de la crítica de cine en México*

La cinematografía en la ciudad de México se inicia en el año de 1896, cuando los representantes de los hermanos Lumière invitan a la primera proyección pública. Llegaron a la capital a principios de agosto y organizaron una primera exhibición el día 14, exclusiva para algunos grupos de la sociedad en el entresuelo de la Droguería Plateros, en la calle del mismo nombre, hoy calle de Madero. Para el jueves 27 de agosto se hizo la segunda proyección para la sociedad en general.¹

La sociedad de la ciudad de México disponía, en aquel entonces, de una buena gama de diarios y revistas para estar al tanto de los acontecimientos universales y de los temas modernos, y fueron estos tipos de diarios los que daban cuenta a su público de los avances de la ciencia y que dedicaban considerable atención a los asuntos culturales, y también las que acogieron con entusiasmo la llegada del cinematógrafo. En el periódico *El Universal*, por ejemplo, unas semanas después de anunciar el espectáculo de moda, escritores de la talla de Luis G. Urbina se lanzaron a narrar sus primeras impresiones:

Por de pronto no hay ojos sino para el cinematógrafo. Hablaré un instante de él, ya que es preciso. Desde luego tiene sobre sus rivales una buena

¹ El hecho de que el primer salón estuviera en la calle de Plateros, que era el centro comercial de la metrópoli, hace pensar que sería un espectáculo exclusivo para los altos círculos de la sociedad mexicana, pero el reducido precio de las funciones normales (cincuenta centavos por ocho películas) dio lugar a que no todo el público tuviera la distinción deseada, por eso se organizó una función exclusiva que costó un peso por doce películas. Véase Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1988, p. 10.

ventaja: no es preciso ponerse en acecho, detrás de un lente, en postura incómoda; para sorprender lo que hay más allá del cristal vivamente iluminado; no hay necesidad de colocarse pupilas postizas para ver el mundo de lo maravilloso. [...]

La fantasía hace el rápido viaje, un viaje lleno de peripecias y aventuras, hacia las Venecias de las ilusiones y las Istambules de los anhelos, como dijo el poeta... Mas por muy traviesa y muy vivaracha que sea la fantasía no alcanza a dar existencia completa a sus visiones, porque a todas ellas les falta el signo característico de la vida: el movimiento. No vuelan las palomas de la plaza de San Marcos, ni bulle el agua en la fuente monumental de Viena; las calles están henchidas de una multitud inmóvil. [...] Todo lo que se mira es verdadero y exacto y hermoso, sólo que está muerto; es un instante retenido y petrificado. [...] A este nuevo aparato, que trata, como sus rivales, de entretenernos con la reproducción de la vida, le falta algo también: le falta el color; quizá con el tiempo adquiriera el sonido. En su mano está adquirirlo. Puede tratar amistad con el fonógrafo y pedirle auxilio.²

En cuanto al espectáculo, la clase alta porfiriana, acostumbrada a una vida reflejada en el gusto parisino, consideró la pantalla cinematográfica como algo poco atractivo o gracioso. El teatro, la ópera y los toros ofrecían mayor regocijo a los sentidos. Sin embargo, este espectáculo se popularizó tanto que cuatro años después “las calles de San Francisco y Plateros se llenan de un gentío pobre, popular, de los bajos fondos”,³ y la ciudad se llenó de “jacalones, carpas y salones de medio pelo en los que las funciones de cine, mezcladas muchas veces con zarzuelas, bailes exóticos o números cómicos, se volvieron accesibles a todos aquellos que pudieran pagar unos cuantos centavos por tanta diversión”.⁴

² Luis G. Urbina, “El cinematógrafo”, en Ángel Miquel, *Las esculturas. Antología de escritores sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica-Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 32-37.

³ Luis G. Urbina, “La vuelta del cinematógrafo”, en *ibid.*, p. 37.

⁴ Ángel Miquel, *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina: primer cronista mexicano de cine*, Universidad Pedagógica Nacional, México, 1991, p. 14.

Para la alta aristocracia el cinematógrafo no era un entretenimiento que les resultara simpático, “y si alguna vez los ricos se metían a un salón a distraer ocios con las primeras manifestaciones del arte mudo, eso se debía a la carencia de otros espectáculos de alguna calidad y, también, a que era más barato desaburrirse allí que en los teatros”.⁵

Pero no sólo Luis G. Urbina abordó directamente el arte silencioso, ya que la crónica de espectáculos era uno de los géneros preferidos de los lectores de diarios y revistas de la época, también José Juan Tablada y Amado Nervo se interesaron por el mundo del espectáculo y escribieron de vez en cuando sobre las proyecciones, los salones cinematográficos y su público.

José Juan Tablada en su crónica “México sugestionado: ¡El espectáculo de moda!”, publicado en 1906, hace referencia de cómo era la capital y la vida de los capitalinos en torno al cinematógrafo:

Mientras la lluvia agita sobre la metrópoli sus flagelos de cristal y allá en sus caminos de hierro deslava terraplenes y origina catástrofes; mientras ofreciendo un deslumbrante asilo a las reclusiones forzadas en el Teatro Arbeau la compañía de ópera, con artistas y decoraciones de pompa inusitada, hace un llamamiento a todos los hastíos y a todos los aburrimientos, el público se va... al cinematógrafo. El prócer y el bohemio, el intelectual y el ingenuo, la dama aristócrata y la modesta modistilla, los patriarcas y los párvulos, todo México tiene en estos momentos un estado de alma unánime, absolutamente armónico e indiscutiblemente igual. Todo mundo se va al cinematógrafo y a ese espectáculo convergen todos los espíritus... El cinematógrafo Lumière señala con su columna de fuego el camino de la tierra de promisión [...] De las 6 P.M. en adelante no le preguntéis a nadie a dónde va; todo el mundo va allí... ¡al cinematógrafo!⁶

Los primeros comentaristas de diarios y revistas fueron los tradicionales cronistas de espectáculos que al principio describían el cine valiéndose de conceptos importados de la crónica teatral o la crítica de

⁵ *Ibid.*

⁶ José Juan Tablada en Ángel Miquel, *Los exaltados...*, pp. 45-46.

arte, y poco a poco fueron determinando las diferencias que existían entre el nuevo entretenimiento y otras esferas de la cultura.

Sin embargo, algunos de estos cronistas y otros (como Carlos González Peña o José Luis Velasco), a pesar de sus colaboraciones con valor literario, constituían apenas los primeros intentos por encontrar una forma adecuada para referirse al cine. Generalmente se enfocaban en las impresiones que las historias cinematográficas les dejaban, pero sin hacer alusión directa a las películas.

Hacia principios del siglo XX, los cronistas se percataban de que el cine podía ser un medio de influencia dañino y de que “no toda la gente debía ver todas las películas, porque algunas de ellas mostraban escenas que les parecían moralmente reprobables (mujeres semidesnudas, besos), o socialmente peligrosas”.⁷

Para ellos, el propósito de sus crónicas era servir a la educación moral del pueblo, y se asumían como agentes educativos y árbitros de la moralidad. Es decir, su empeño literario solía preponderar sobre las denuncias, se dieron cuenta de la necesidad de crear un filtro para las exhibiciones y, por esta razón, no pensaban que el espectáculo del cine llegaría a convertirse en un arte con leyes propias, pues al comparar el cine con otras artes como el teatro les parecía inferior.

Casi todos los cronistas consideraban el cine como un espectáculo de muy poca altura, adecuado sólo para un público de escasa educación. Urbina, por ejemplo, afirmaba que este espectáculo no exigía “ni preparación culta, ni intelectualidad, ni sensibilidad, ni nada”; “es la alegría sana de los ‘bajos fondos’ que noche por noche, como una flor de capitosa y ruda fragancia, sale a la superficie del hastío metropolitano”. Asimismo, también se lamentaba de que los aristócratas mexicanos no fueran a la ópera o a otra diversión artística porque iban al cinematógrafo, pero los burgueses “pagan sus espectáculos que no los divierten, o que los divierten muy poco porque, como saben estética,

⁷ Ángel Miquel, *ibid.*, p. 25.

no encuentran jamás sino alterada y falsificada la realización de la belleza".⁸ El cine era eminentemente popular, lo que no favoreció su aprobación de la alta cultura de fines de la década de los diez.

Durante la Revolución de 1910 desaparecieron los diarios capitalinos de mayor tiraje, así como la mayoría de las revistas de espectáculos y culturales como *El Mundo Ilustrado*, *La Semana Ilustrada* y otras dirigidas a un público escogido como *Revista Moderna de México* o *Arte y Letras*. Asimismo, el movimiento empujó a periodistas como Urbina y Tablada, que habían gustado del espectáculo cinematográfico, a desterrarse en España, Cuba o los Estados Unidos a causa de la violencia, disminuyendo así la lista de posibles comentaristas de películas.⁹

Concluida la etapa más violenta de la Revolución Mexicana, el espectáculo de la pantalla había cobrado una enorme popularidad en la sociedad capitalina, y quienes impulsaban las nuevas publicaciones pronto advirtieron el potencial económico y cultural que podían llegar a tener. Los cronistas del cinematógrafo crearon nuevos estilos de escribir, dejando a un lado las descripciones un tanto cuanto literarias, para ceder su lugar a las elaboradas por los nuevos periodistas que abordaron el cine de una manera diferente y crearon el género que hoy en día se conoce como crítica cinematográfica.¹⁰ Este género fue reconocido a partir del momento en que el espectáculo alcanzó su plena madurez y se pudo diferenciar de las otras artes con las que se lo asociaba.

⁸ Luis G. Urbina, "La vuelta del cinematógrafo", en *ibid.*, p. 38.

⁹ También Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán tuvieron que exiliarse a raíz de la Revolución. Coincidieron en Madrid y allí, alentados por José Ortega y Gasset, publicaron escritos periodísticos sobre cine bajo el seudónimo compartido de "Fósforo". Ellos se centraron en temas concretos de las películas y sobrepasaron la visión general de sus predecesores —Urbina y Tablada—, creando así el perfil moderno del crítico de cine.

¹⁰ Aunque esta generación de intelectuales —Urbina, Nervo, Tablada— fueron quienes incursionaron por primera vez con tino en el campo de la crónica de espectáculos, es a ellos a quienes les corresponde el honor de haber inaugurado las crónicas de cine en México. Podría decirse que Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán representan el paso del cronista de cine al de críticos cinematográficos. Ángel Miquel, *El nacimiento...*, p. 30.

Uno de los primeros periodistas que desarrolló la crítica cinematográfica en México fue Jean Humblot a través del diario capitalino *El Nacional*. Consideraba que el cine era algo más que un entretenimiento que superaba al teatro en “la mayor amplitud de la escena”, “el realismo” y la “acción”. Sin embargo, no sería sino Rafael Pérez Taylor quien a través de su columna “Por las Pantallas”, que se publicaba en *El Universal* inició el género de la crítica cinematográfica con más bríos; posteriormente, en 1919, Carlos Noriega Hope lo reemplazó dándole un nuevo giro al periódico. Otros diarios como *El Universal Gráfico*, *El Heraldo de México* y *Excelsior* brindaron la oportunidad a jóvenes entusiastas para que escribieran sobre otros temas: críticas a actores y actrices, establecieron comparaciones entre películas, criticar los salones de exhibición cinematográfica, los defectos técnicos de las películas, etc. Entre estos críticos se encuentran Francisco Zamora, José María Sánchez García, Rafael Bermúdez Zatarain y José de Frías.¹¹

Así, esta nueva generación de críticos de cine escribió para las revistas de espectáculos que se crearon o desarrollaron, algunas al amparo de los periódicos, en la década de los veinte, y cuando ésta llegaba a su fin, escribir sobre cine era ya un oficio bien diferenciado, digno de ser considerado como un arte.

En la proyección de películas, desde 1913 predominaban en las pantallas de la capital los melodramas históricos y amorosos italianos, los actores cómicos como Max Linder o actrices como Lyda Borelli y Francesca Bertini, quienes eran seguidos con interés por el público mexicano; se puede decir que las cintas italianas inauguraron aquí el reinado de las estrellas de cine. Sin embargo, la cinematografía norteamericana se adueñó desde un principio del mercado latinoamericano, aprovechando la crisis que contrajo la producción cinematográfica de países europeos a causa de la Primera Guerra Mundial.

¹¹ Ángel Miquel incluye en su libro *Los exaltados* algunas críticas cinematográficas de estos nuevos jóvenes.

A partir de 1916, el público de la ciudad de México se aficionó cada vez más a las cintas estadounidenses, que proponían un cine diferente. Impulsaron a actrices como Pear White y Mary Pickford, se descubrió a Chaplin quien rivalizaría en popularidad con el favorito Max Linder. Las colaboraciones de Jean Humblot en *El Nacional* trataron sobre películas italianas y otra sobre Max Linder, dato que muestra la preferencia del cronista por la cinematografía europea y la poca consideración que tenía para las cintas norteamericanas que apenas iniciaban su camino ascendente.

En 1917 el periódico *El Nacional* publicó una nota que dice:

En vista del auge cada vez creciente que está alcanzando en México el arte cinematográfico, aun sobre otros espectáculos, a causa de su gran significación cultural en las ciencias, artes, industrias, etc., este periódico ha acordado nombrar un cronista especial para exhibiciones de películas cinematográficas, a fin de que el público pueda estar al corriente de cuanto se refiera a las interesantes representaciones gráficas que aparecen diariamente en las pantallas destinadas a tal objeto.¹²

El periódico nombró a Rafael Pérez Taylor (nombre encubierto por el seudónimo de "Hipólito Seijas") cronista de la columna "Por las Pantallas", y quien, como ya se dijo antes, dio impulso al género de la crítica cinematográfica.

El bienio 1919-1920 fue para la prensa cinematográfica un periodo de expansión. Se abrieron nuevos espacios, tanto en el diario *El Heraldo de México* como en los semanarios *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*, que conformaron varias opciones para ejercer el periodismo sobre cine y representaban la vanguardia en el periodismo cultural, por lo cosmopolita de sus contenidos y por el atinado manejo de su información gráfica (ya fuera con fotografías, grabados, caricaturas humorísticas o historietas). Cronistas y promotores cinematográficos como

¹² *El Universal*, 15 de marzo de 1917, primera plana.

el mismo Carlos Noriega Hope, Antonio J. Olea y José María Sánchez García tomaron la estafeta que Rafael Pérez Taylor abandonó a fines de la década de los diez.

La presencia de escritores y periodistas mexicanos en el extranjero durante los años álgidos de la Revolución, alimentó la formación de una nueva visión cultural, ya sea porque regresaron a México o bien porque mantenían contacto con nuestra cultura al enviar sus textos a las publicaciones de la época. Por ejemplo, Tablada, que se había quedado de manera permanente en los Estados Unidos, enviaba para *E/ Universal* y *Excelsior* sus colaboraciones en las que tomaba el pulso febril de los "locos años veinte".

Tablada fue uno de los mexicanos que abordó el cine norteamericano "desde dentro"; no era, como Noriega Hope, Bermúdez Zatarain o José María Sánchez García, un convencido de las maravillas del cinematógrafo; nunca consideró que el cine fuera un arte, pero pensaba que era el entretenimiento moderno por excelencia, el medio que permitía olvidar a la gente el lado sombrío y penoso de la vida.¹³

Cuando Carlos Noriega Hope regresó a México de su provechoso viaje a Los Ángeles en 1920, siguió escribiendo crónicas cinematográficas. Su cosmopolitismo destacó por encima del resto de la prensa mexicana y, como cinéfilo entusiasta, en sus simpáticas narraciones prefirió Hollywood a París.

En aquellos años, esta posición constituía una novedad, pues hubo algunos críticos de cine como Rafael Pérez Taylor, entre otros, que mostraron su preferencia por la cinematografía europea, y poco interés por las cintas norteamericanas que apenas iniciaban su camino ascendente. En particular, Pérez Taylor prefería las cintas italianas sobre las norteamericanas porque aquéllas solían tener argumentos realistas y éstas no. Dentro de este concepto, "las buenas películas eran las

¹³ Ángel Miquel, *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodismo del cine mudo*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995, p. 171.

que tenían un argumento realista (casi siempre sin final feliz), y una actuación caracterizada por la pose cinematográfica. Las producciones norteamericanas proponían, en cambio, argumentos irrealistas (con final feliz) y actuaciones naturales, no amaneradas".¹⁴

Por su parte, Carlos Noriega Hope prefirió elogiar las cintas hollywoodenses; su crítica relegaba a un segundo plano el afán de objetividad mostrada por Pérez Taylor, y se solazaba en la recreación de las impresiones que la película había causado al periodista. Fue uno de los primeros en elogiar la cinematografía americana más por sus cualidades visuales que por el argumento. Además, por lo que se refiere al lenguaje especializado, la calificación de películas y las demás herramientas que otros críticos utilizaban para evaluar las películas no tenían cabida en el arsenal de la crítica subjetiva que Noriega Hope dejó ver en algunas de sus crónicas. "Hipólito Seijas, Perodi y Zeta a quienes Noriega Hope conocía bien, habían desarrollado en la práctica ciertos principios para enfrentarse con objetividad a las películas. Noriega Hope renunció en un principio a estas bases sosteniendo que su único deber era expresar opiniones individuales desprovistas de todo valor crítico".¹⁵

Así, se podría decir que Noriega Hope inauguró una corriente del periodismo cinematográfico que se podría llamar "crítica subjetiva", que se alejaba tanto de la vieja crónica de espectáculos como de la crítica con pretensiones de objetividad.

En un artículo de *El Universal Ilustrado* Noriega Hope da un punto de vista importante respecto a las películas:

Somos espectadores de buena fe que transmitimos los pensamientos que ha engendrado un fotodrama, y, a Dios gracias, no se encuentra en nosotros el agrio comentario ni el magistral concepto que falla irrevocablemente sobre una obra de arte. No, la verdad cinematográfica, al revés de lo que pasa en otros órdenes artísticos, no ha sido todavía aprisionada entre una malla de ideas y teorías, sino que es algo cambiante, efímero,

¹⁴ *Ibid.*, pp. 59-60.

¹⁵ *Ibid.*, p. 76.

una opinión personal que refleja un estado del espíritu, dejando siempre un margen de elegante y discreta indulgencia para que otro opine exactamente lo contrario.¹⁶

El cine norteamericano tenía sus voceros: la revista *Cine Mundial*, editada en Nueva York, y *El Universal Ilustrado*, en México. Para sus críticos el cine debía asimilar la experiencia técnica norteamericana y admirar a las “estrellas”. Desde 1919 llegaron a las pantallas del cine capitalino cintas de estrenos muy recientes que mostraban la nueva escuela de Hollywood, y para los años de 1920 a 1924 la penetración del cine norteamericano se consolidó.

Ciertamente, en los Estados Unidos se desarrolló y perfeccionó el lenguaje cinematográfico y resultaba imposible para México crear uno propio. Aun cuando el cine norteamericano sólo hubiera dado a conocer los avances de la sintaxis cinematográfica, hubiera sido novedoso para el público receptor mexicano; no obstante, el comercio del cine también traía la difusión de otro modo de vida, de otro tipo de sociedad. El comercio conllevaba propaganda de una sociedad de consumo: cosméticos, medias transparentes, modas, peinados, etc. Asimismo el cine norteamericano desmitificaba viejos fetiches y difundía la manera de besar:

El valor del beso ha sufrido una baja terrible. No hace más de un lustro nuestras graves señoras murmuraban del cinematógrafo porque allí las actrices se besaban ‘de veras’ con los actores y hasta se permitían ofrecer gráficamente algunas lecciones de la ciencia del beso.[...] el beso ha sufrido una decadencia perceptible. Ahora carece de importancia y se encuentra a la misma altura amorosa que un tímido apretón de manos.¹⁷

De la europeización, México pasaba a la norteamericanización. Aurelio de los Reyes dijo que “Cuando el cine llegó a México, la mujer

¹⁶ Carlos Noriega Hope, “¡Oh!... Las películas americanas. Meditaciones cinematográficas”, *El Universal Ilustrado*, año II, núm. 96, 7 de marzo de 1919, p. 12.

vestía de largo, hacia 1930 vestía corto, calzaba medias transparentes, usaba 'brassiers'; en su afán de asemejarse a las actrices norteamericanas se maquillaban y se cortaban el pelo como ellas. De este cambio de gustos, el cine, con mucho, era culpable".¹⁸

De 1896 a 1930 el cine contribuyó a cambiar radicalmente a México. De curiosidad científica se convirtió en un instrumento de diversión masiva, que incluyó la difusión de otros modos de vida, de otras costumbres, de otra mentalidad. Era un nuevo y poderoso instrumento de aculturación: era, también, como la máquina de vapor, el telégrafo, el automóvil y otros inventos, un producto más de la civilización industrial.

Tablada acusaba al cine hollywoodense de que

al basarse en fríos cálculos económicos estaba construido sobre bases perversas, que impedían de entrada el aprovechamiento de sus posibilidades como difusor de la cultura. Reconocía en él, como en el jazz y el radio, las ciudades multitudinarias y los deportes modernos, un nocivo fragmento del mosaico de la civilización materialista yanqui.¹⁹

Como buen cronista, lo que más interesaba a Tablada del cine era el aspecto más relacionado con la sociedad. Por eso escribió artículos sobre las desgracias de quienes fracasaban en sus aspiraciones de estrella, sobre la influencia de las películas en la moda, sobre el *flapperismo* de las jovencitas y sobre los "don Juanes de banquetas", imitadores de Rodolfo Valentino.

Para concluir, se puede afirmar que a partir del año 1919 —año en que Carlos Noriega Hope visitó los estudios de Hollywood— el periodismo que ejerció Noriega Hope lo ubican entre los críticos de cine de la vanguardia en México.

¹⁸ Silvestre Bonard [Carlos Noriega Hope], "El amor, los besos y el cine". *El Universal Ilustrado*, 19 de agosto de 1920, p. 20.

¹⁹ Aurelio de los Reyes, "El cine en México: 1896-1930", en *1 cien años del cine en México*, IMCINE/Miguel Ángel Porrúa/INAH, México, 1996, p. 49.

²⁰ "Críticas a Hollywood" en Ángel Miquel, *Por las pantallas...*, p. 173.

Me atrevo a afirmar que Noriega Hope fue periodista antes que narrador, dramaturgo, director de cine y argumentista. También porque como periodista desarrolló la crítica cinematográfica y dirigió *El Universal Ilustrado* de 1920 a 1934, año en que falleció, logrando colocar a la revista entre los semanarios de mayor popularidad y circulación en la ciudad de México. Asimismo, porque en el género donde ha sido mayormente documentado es en el campo de la crítica cinematográfica. Se lo puede encontrar en textos sobre los orígenes del cine mexicano o como promotor del periodismo cultural a través de *El Universal Ilustrado*.

Por último, puedo decir que del nuevo periodismo que se consolidaba en México en la década de los veinte, Noriega Hope fue uno de los periodistas que se mantuvo a la vanguardia, que se renovaba constantemente y que tomó de Estados Unidos el ritmo inquieto y la velocidad de las grandes ciudades. Asimismo, trajo el culto por el cine y lo impulsó a través de *El Universal Ilustrado*, donde combinaba fotografías de los grandes actores, traducía crónicas que le llegaban de Los Angeles y escogía entre varios dibujos o fotografías la mejor para una portada llamativa.

Quizá la aportación más importante del cinematógrafo y ya del cine en la década de los veinte del siglo XX, fue el inicio de una nueva proyección de la cultura visual; empezaba a desarrollarse, además, una sensibilidad también visual, que era reforzada por las vanguardias literarias.



43

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Portadilla de la novela "Che" Ferrati, inventor.

CAPÍTULO TRES

1. Breve estudio histórico sobre la modernización en América Latina

Para comprender la novela que tratamos de analizar a continuación es necesario situarla en el momento histórico literario en la que se desarrolla. Arnold Hauser afirma que el siglo XX comienza después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918).¹ En esta perspectiva, el determinar que un hito cronológico como el que fija este movimiento bélico marca el término de una época y el inicio de otra adquiere especial importancia para periodizar los cambios en la producción literaria.

La época moderna que termina para dar paso a la época contemporánea, está marcada por la transformación económica que se conoce como Revolución Industrial, y constituye un periodo histórico cuya plenitud estructural se manifiesta en el siglo XIX, pero no es sino hasta fines de este siglo cuando América Latina se incorpora a la llamada "civilización industrial".

Así, el periodo que va de 1880 a 1910 aproximadamente, corresponde a lo que la historiografía continental llama la etapa de la "modernización", durante la cual América Latina acelera su proceso de incorporación al sistema económico mundial entonces dominante y, en condiciones de dependencia, pasa a formar parte del "mundo moderno".²

¹ Citado por Nelson Osorio T. en su prólogo a *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 1982, p. ix.

² *Ibid.*, p. xi.

Este proceso de “modernización”, que en el fondo no es otra cosa que el ingreso de América Latina en la civilización industrial, constituye el marco continental en el que surge y se desarrolla el movimiento literario que en el ámbito hispanoamericano se conoce como Modernismo.

El marco histórico en que se desenvuelve la etapa más progresiva del Modernismo está signado por una acelerada transformación de las sociedades latinoamericanas, y corresponde precisamente a los últimos decenios del siglo XIX y los primeros del XX, con el crecimiento de las ciudades capitales y el estancamiento de las provincias, el afianzamiento de una nueva burguesía que buscaba controlar tanto el mundo de los negocios como el de la política.

Este movimiento literario, por consiguiente, “puede considerarse como una propuesta estético-ideológica articulada al proceso de incorporación de América Latina al sistema económico de la civilización industrial de Occidente, al capitalismo”.³

Ya Max Henríquez Ureña —el historiador del modernismo hispánico— observaba que es difícil asignarle una fecha exacta al empleo de los términos modernismo, moderno, modernidad, pero afirma que ya en 1888 el vocablo modernismo era empleado por Rubén Darío, en un sentido general, equivalente a modernidad.⁴

La “modernización” del mundo latinoamericano se revela como un nuevo proceso de dependencia, mediatizando con el ángulo metropolitano (Europa primero, luego los Estados Unidos) la relación entre producción y consumo, “el París celeste del ensueño se cotidianiza al alcance de cualquier rastacuero enriquecido, y se hace evidente que el aparente cosmopolitismo no iguala la condición de quienes transitan las mismas calles del mundo”.⁵

³ *Ibid.*, p. XII.

⁴ Ivan A. Schulman, “Hacia una teoría de la modernidad hispanoamericana” en *Las entrañas del vacío: ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, Cuadernos Americanos, México, 1984, p. 20.

⁵ Nelson Osorio, *op. cit.*, p. XV.

En una perspectiva histórico-literaria, el Modernismo hispanoamericano sería el proceso por el cual nuestra literatura se asume como literatura de la edad moderna en la última etapa de consolidación de la sociedad industrial-capitalista a nivel mundial, y la literatura que se produce en este periodo no se articula al inicio de una etapa histórica, sino que viene a cerrar un ciclo más amplio y general: el de la época moderna.

La producción literaria que se da en el segundo decenio del siglo XX se encuentra dentro de la poética global del Modernismo: se considera entre ésta a los escritores que nacen y se forman dentro de su horizonte, y su obra no presenta una ruptura radical, sino más bien es una variable de la misma propuesta.

Para diferenciar a este grupo del modernismo canónico se les ha denominado posmodernistas, generación que como señala Jaime Giordano, "representa una etapa crepuscular de la estética modernista".⁶

En este modernismo crepuscular se encuentran las obras que en los primeros 20 años de este siglo escriben poetas como Baldomero Fernández Moreno, Gabriela Mistral, Andrés Bello Blanco o Juana de Ibarbourou; narradores como Rómulo Gallegos, Antonio Acevedo Hernández, Ricardo Güiraldes, por citar sólo algunos.

Si la producción inicial de estos autores se sitúa cronológicamente en la etapa final del periodo de "modernización" de América Latina, se puede observar que su poética, si bien no corresponde al modernismo canónico, no puede considerarse desprendida del impulso general y principios estéticos esenciales del movimiento modernista, concebido éste como la literatura del periodo de la modernización. Sin embargo, se puede observar que algunos de ellos, en su producción posterior, se alejan cada vez más del modernismo, ajustándose de alguna manera a las nuevas propuestas que se incorporan con los vanguardistas de los años veinte.

⁶ Jaime Giordano citado por Nelson Osorio en *op. cit.*, p. XVIII.

Si consideramos el lapso que va de 1910 a 1920 encontramos que en la vida literaria de ese decenio de crisis, reajuste y cambio se encuentran intrincadas tres promociones poéticas: la de los modernistas consagrados (Darío, Lugones, Tablada, Amado Nervo, etc.), la que corresponde a la última generación modernista (representada por nombres como los arriba mencionados) y la de los que empiezan a balbucear las primeras e incipientes notas de lo que será el vanguardismo (los caligramas y los "primeros manifiestos" de Huidobro, por ejemplo). La situación global que viven es la de una crisis que afecta al conjunto de la vida económica, social, política y cultural, lo que explica que en la literatura surjan diversas propuestas de renovación, y que haya una sensibilidad alerta a toda manifestación en tal sentido.

Así es como nos parece importante situar al vanguardismo en América Latina en relación con los factores básicos de la crisis mundial del decenio 1910-1920, y relacionarlo con el movimiento anterior, el Modernismo, pero entendiéndolo como un movimiento más amplio que sus formas canónicas, y también como expresión de un proceso histórico que hace crisis en esos años.

Son estos factores los que permitirán sustentar la pertinencia y legalidad histórica de un vanguardismo hispanoamericano, no como un derivado de la vanguardia europea, sino como una respuesta legítima a condiciones previas y articulado a otras vanguardias, como variable específica de un fenómeno internacional más amplio.

Por lo mismo, es importante establecer que las condiciones históricas que determinan la crisis de una época (como el agotamiento del Modernismo) y el inicio de otra (como el nacimiento de las tendencias vanguardistas), tienen una dimensión y un alcance internacionales, lo que explica la casi simultaneidad con que surgen las manifestaciones vanguardistas en todo el continente con respecto a Europa y el conjunto del mundo occidental.

Este cambio en la situación histórica global se traduce en la vida literaria con el fin del modernismo para dar paso al surgimiento de una

compleja serie de impulsos renovadores, configurando el conjunto de manifestaciones que hoy se conocen como “vanguardismo” literario.

La vanguardia es el nombre colectivo que se le da a las diversas tendencias artísticas (los llamados ismos) que surgen en Europa en las dos primeras décadas del siglo XX, en la cual proliferan casi simultáneamente varias corrientes revolucionarias: el cubismo pictórico (1907) de Picasso y Braque, el futurismo (1909) de Marinetti, el dadaísmo (1916) de Tristán Tzara y el surrealismo (1919) de André Breton, entre otros.

La nueva sensibilidad que se propagará por el mundo está condicionada por la aceleración sin paralelo de la historia, por el avance tecnológico y por la agitación social.

Este movimiento, que representan la avanzada más agresiva, polémica y experimental, se prolonga como espíritu crítico y cuestionador a lo largo de todo el decenio de los años veinte, y hacia la década siguiente es liquidado institucionalmente en la mayor parte de América Latina.

Las inquietudes renovadoras en este continente se canalizan hacia 1922, año clave de la eclosión vanguardista latinoamericana. En el norte de Hispanoamérica, México ocupa un lugar privilegiado, y la inquietud renovadora invade muy temprano la actividad literaria mexicana: en la poesía de dos modernistas, Ramón López Velarde y José Juan Tablada; y en 1921 el grupo de los estridentistas integrado por Manuel Maples Arce —el poeta del grupo—, Arqueles Vela, narrador, Germán List Arzubide en la crónica y Alva de la Canal en la pintura.

Hacia fines de la década de los veinte surge en México otra promoción de escritores cuya misión es esencialmente literaria; casi coetáneos de los estridentistas, sin el fuerte nexo social y político de éstos, pero con méritos propios más perdurables, se agrupan en torno a la revista *Contemporáneas*, que dará nombre a una generación cuyo aporte al desarrollo intelectual de México ha sido ya ampliamente reconocido.

Este breve repaso sobre la modernidad en América Latina es importante por las siguientes razones: primero, porque Carlos Noriega Hope, personaje de mi tema de tesis, fue amigo muy cercano del grupo

de los estridentistas así como de Salvador Novo de Los Contemporáneos, cuando participaron en la revista *El Universal Ilustrado*. Sabemos que Maples Arce hacía públicas las ideas del grupo en el semanario dirigido por Noriega Hope y, hacia 1924, tenía a su cargo la página literaria "Diorama Estridentista". Arqueles Vela colaboró directamente con Noriega Hope como secretario de redacción en *El Universal Ilustrado*. Respecto a Gilberto Owen no sé qué tanto se conocieron, lo único que puedo afirmar es que Noriega Hope publicó en *La Novela Semanal* su primera novela corta *La llama fría*, lo cual me hace pensar que en algún momento entablaron comunicación. Salvador Novo colaboraba en el semanario y prologó un libro de cuentos de Noriega Hope, donde deja entrever su amistad.

Por otra parte, el acercamiento que Noriega Hope tuvo con los estridentistas y con Salvador Novo, y la diversidad de publicaciones que incluyó en *El Universal Ilustrado* de estos escritores, lo acercó al conocimiento de las vanguardias y a las ideas renovadoras que se estaban gestando en Europa y México y, por último, porque creo que la novela que analizaremos a continuación contiene algunas ideas implícitas sobre la modernidad, éstas se dan, sobre todo, en las ciudades, e influye en la población en el cambio de la vida cotidiana, en el uso del tiempo libre y en las costumbres (la entrada paulatina de un comercio extranjero que traía modas novedosas en el consumo, la incorporación de conceptos nuevos en la organización de la vida), mismas que anunciaban un cambio de la mirada y los gustos, ya no puesta en París, sino en los Estados Unidos.

La vida moderna invitaba a la experimentación, a adecuar la narrativa al proceso de industrialización de la sociedad. Los escritores introducen nuevas formas narrativas que captan el dinámico ritmo de una época cambiante, en consonancia con los avances tecnológicos de una sociedad, por ejemplo, obra abierta: donde la fiebre de la modernidad revela una sensibilidad en el escritor abierta a toda novedad; novela paródica: novelas que distorsionan o ignoran la realidad histórica y mítica;

novela filmica: novelas con posibilidades de ser adaptadas al cine; novela sin ficción: que desplazan la ficción para adaptarlas a la realidad cambiante del momento.

Ese cambio radical en la vida cotidiana de las grandes metrópolis va acompañada, como ya se mencionó, de las innovaciones tecnológicas, como los tranvías eléctricos, el teléfono, los primeros vehículos de transporte con motor a gasolina y, entre todos estos, se inserta el cinematógrafo, que tuvo un carácter emblemático con respecto a la modernización, pues trajo consigo un cambio importante en el uso del tiempo libre. El cine mudo simbolizaba, en esos años, la vida moderna.

2. “Che” Ferrati, inventor. La novela de los “studios” cinematográficos⁷

En el contexto histórico-literario antes mencionado se enmarca el momento en donde Carlos Noriega Hope publica en La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado* su novela “Che” Ferrati, inventor. La novela de los “studios” cinematográficos, misma que apareció con el número 25 del 19 de abril de 1923, e incluía, en su formato original, 63 páginas de 12 x 16 centímetros

¿Qué podía proponer un escritor como Noriega Hope en México cuando sus referentes eran otras ciudades, cuando su mirada estaba puesta en las ciudades modernas como Los Ángeles o Nueva York?

El viaje de Noriega Hope a Los Ángeles en 1919 lo llevó a sumergirse en la cultura norteamericana, tan adorada por él, que cuando regresó de su viaje decidió escribir esta novela corta con la cual cumplía “un lírico deber con Los Ángeles”. Esto escribió en la nota que publicó

⁷ Carlos Noriega Hope, “Che” Ferrati, inventor. La novela de los “studios” cinematográficos, Publicaciones Literarias de *El Universal Ilustrado*, México, 1923. A partir de esta nota cuando me refiera a esta obra citaré únicamente la página entre paréntesis. El ejemplar en su formato original se encuentra en la biblioteca del Instituto Mora.

como director de *El Universal Ilustrado* el día 12 de abril de 1923, una semana antes de dar a conocer su novela:

Perdone usted, amigo irónico, que vuelva a asomarse mi “modestia vanidosa”, si así gusta usted llamarle. Pero es el caso que en el próximo número de La Novela Semanal ofreceré a su indulgente atención mi primera novela cinematográfica, la cual habrá de publicarse después en *Cine Mundial*. No voy a decirle a usted, mi querido amigo, que es muy buena ni que es muy mala. Sospecho que es interesante, nada más.

Al ofrecerla cumpla así un lírico deber con Los Ángeles, la ciudad maravillosa, y vuelvo, aunque calzado con las botas flamantes de un incipiente novelista, a recorrer sus bulevares, a desear sus mujeres, a vivir en sus “estudios” y a hurgar unas cuantas vidas atormentadas que se agitan en la vorágine del film.

Espero, amigo mío, que no obstante mi modestia vanidosa acogerá usted esta novelita *sin aflitar demasiado sus tremendas tijeras*. Muchas gracias.*

“*Che*” Ferrati, *inventor* es una novela dividida en siete capítulos con los títulos: “Los nuevos conquistadores”, “Che’ Ferrati”, “El gran director”, “La oportunidad del señor Ferrati”, “¡Para toda la vida!”, “Los celos del Sr. Le Goffic” y “El conflicto”.

Se desarrolla en unos estudios cinematográficos de Los Ángeles; en ellos se crea un fascinante mundo de sueños e ilusiones no sólo para el espectador, sino también para quienes participan en dicha industria. Narra la historia de Federico Granados, un actor mexicano que llega a Hollywood a querer conquistar el emporio del cine y quien sustituye en una película a un astro francés. El ingenioso señor Ferrati, director artístico de la película, inventa un maquillaje para transformar el rostro de Granados y así suplir a la estrella favorita que ha muerto. Para transformar a Federico —quien se desempeñaba en los estudios como un simple extra—, Ferrati recurre a su técnica de maquillaje recién

* Notas del director [Carlos Noriega López], *El Universal Ilustrado*, año vi, núm. 309, 12 de abril de 1923, p. 15 (cursivas mías).

inventada (la ferratine). Federico triunfa, pero con la personalidad del francés. Granados se da cuenta de que él no puede conquistar el cine con su personalidad. Él ha muerto para el arte. Al principio le pareció algo insoportable, pero se dio cuenta de que sería para toda la vida “un muñeco, un fantoche, un doble que tendrá que llevar siempre acuestas, como una maldición, a Henri Le Goffic”. Amargado regresa a México, después de descubrir que incluso su novia (Hazel Van Buren, una *slapper* ambiciosa y comodina) lo prefiere en la caracterización de Le Goffic.

La novela de Noriega Hope se inicia cuando Federico Granados llega a la ciudad de Los Ángeles, que va “desde las olas mansas de Long Beach hasta los pinos enhiestos de Mount Wilson”,⁹ y su recorrido por estas montañas le hace recordar estos versos de Rubén Darío:

¡Oh, pinos antiguos que agitara el viento
De las epopeyas, amados del sol
¡Oh, líricos pinos del Renacimiento
Y de los jardines del suelo español!¹⁰

La introducción de estos versos al inicio de la novela pueden ser significativos: el Modernismo que se asume como la literatura de un periodo de modernización viene a cerrar un proceso histórico-literario denominado época moderna para dar inicio a una nueva escritura que mira hacia el futuro, hacia lo nuevo, hacia lo actual. En la literatura de Noriega Hope los nuevos conquistadores son los norteamericanos con sus ciudades urbanizadas, atacadas de fregolismo¹¹: “el desierto junto a la fronda, el mar cantando a los flancos de la montaña y la civilización maciza de los ‘sky-scrappers’ protegiendo a las iglesucas de los viejos

⁹ Montaña, en el suroeste de California y al sureste de Pasadena.

¹⁰ Los versos pertenecen al séptimo cuarteto del poema “La canción de los pinos” de *El canto errante*.

¹¹ Palabra derivada del nombre Leopoldo Fregoli (1867-1936) Actor del *music-hall* it. Fue famoso por su especialidad de interpretar diversos personajes en una misma obra caracterizándose con gran rapidez.

misioneros, donde quedara la huella de la conquista, ahora de valor inapreciable para un pueblo de generación espontánea, a caza de las migajas olvidadas por la tradición" (p. 7).

En este párrafo, Noriega Hope deja entrever los nexos de una modernidad que presenta ya una nueva sensibilidad literaria donde compara o confronta lo antiguo con lo moderno (sky-scrapers junto a las iglesias de los viejos misioneros); una nueva actitud crítica ante la vida, y se podría decir, en este contexto, que su idealismo encarnó en nuevas creencias: su fe en la modernidad que llegaba inevitablemente, en el dinamismo, en lo nuevo, en el cosmopolitismo, en la velocidad.

En la novela de Carlos Noriega Hope hay dos puntos a tratar, por un lado, la psicología de los personajes que va muy a tono con la época moderna y, por otro, los elementos que introduce en su literatura que podríamos llamar vanguardistas.

En "*Che*" Ferrati, *inventor*, la historia se inscribe en un mundo cosmopolita donde los personajes principales, Federico Granados y Hazel Van Buren, desarrollan la trama de la novela.

Federico Granados es un mexicano que llega a la ciudad de Los Ángeles con ganas de triunfar en las grandes pantallas de Hollywood; allí conoce a Hazel Van Buren (una muchacha de un pueblo maderero de Wyoming) y que, según nos cuenta la historia, "tenía el alma de las *slappers*... Es decir, una minúscula caja donde suele guardarse, en unión del *rimel* y del *rouge*, el recuerdo de un buen muchacho, capaz de conseguir todos los días los boletos del cinema y de besar concienzudamente en los labios" (p. 9).

Las *slappers* en Estado Unidos aparecen en la década de los veinte, pero tienen su historia en las nacidas en Londres antes de la Guerra. Así la describe José Juan Tablada en una de sus *Crónicas de Nueva York*:

Era la muchacha en vísperas de ser mujer, todavía inmadura para debutar en la sociedad, que asociada aún con sus compañeros de colegio, jugaba basket-ball y acompañaba en el *side-car* a su amigo motociclista. De allí el misterioso nombre de *slapper*, del verbo to flap, una de cuyas acepciones

es "aletear". En el *side-car* y en la carrera de los deportes aleteaban el cabello corto y las faldas cortas de las muchachas, y esos aleteos fueron sus categorías..."¹²

Pero la *flapper* trascendental e inquietante que apareció después de la Guerra en Estados Unidos es, como nos cuenta Tablada:

una floración de posguerra; es la mujer que se asoció a los trabajos marginales y viriles para suplir a los hombres que iban al frente y que, después de probar las dulzuras de la libertad y de igualdad con el hombre, se convirtió en enemigo de las costumbres establecidas y decidió ser árbitro de su propio destino.

Contra la opinión de puritanos y conservadores, la *flapper* en mucho de lo que hace es perfectamente racial. Sobre todo en lo que se refiere a traje y alioño. Y lo demuestra victoriosamente. Por higiene y ahorro de tiempo usa el cabello corto, para poderlo lavar a diario sin depender de la peinadora.¹³

Tablada conoció muy bien a las *flappers* de los Estados Unidos, cuando vivió en este país. En varias de sus crónicas de Nueva York las describe también como mujeres liberales que bailan al compás del jazz.

Para Federico Granados "Hazel era una de aquellas *girls* que se consumen febriles en la más tremenda lucha que imaginarse pueda. No era la suya el alma de todas las *girls*, sino la de otra alucinada, de otra falena que iba a quemarse en la inmensa ciudad de la película" (p. 10).

Hazel Van Buren, como buena *flapper* encausó sus ambiciones con la realidad, haciéndose la vida lo más amable posible: "A cambio de un *Rolls Royce* conformóse con un auto de alquiler, ofrecido discretamente por sus amigos, y los grandes *cabarets* trocáronse en los salones de baile de a centavo, los *penny dance* donde el *shimmy* corre por las tarimas envolviendo a todos los cuerpos con una roja lujuria" (p. 10).

¹² José Juan Tablada, "Nueva York múltiple" en *Crónicas de Nueva York*, julio de 1922, Instituto de Investigaciones Filológicas-USAM/Universidad de Colima, México, 1997, cd ROM.

¹³ *Ibid.*

Cuando Hazel Van Buren llegó a los estudios de Los Ángeles, se convenció de que las estrellas eran mucho más escasas de lo corriente, y al conocer a los miles de actorcillos olvidados por los periódicos, se resignó a vivir "llenando su pequeño cajón espiritual con una que otra aventura intrascendente y pasajera". Así conció a Federico Granados, un "'tipo' copiado de las películas de Rodolfo Valentino,"¹⁴ y sin pensarlo mucho, con mismos de gata consentida, le fue deshilando toda el alma, sencilla y ardiente" (p. 11).

En la década de los veinte, los nuevos escritores fueron, sobre todo, forjadores de nuevas utopías, entre ellas se encontraba la norteamericana: en las heroínas románticas que se transformaron rápidamente en jóvenes atletas, en americanas independientes que viajaban por el mundo apostando la noche por el encuentro fugaz y divertido con un héroe del cine mudo.¹⁵

Con el surgimiento de las vanguardias, una de las preocupaciones más grandes de los escritores fue la eliminación de todo trazo sentimental en la obra. En la novela de Noriega Hope, Hazel Van Buren reproduce este esquema antisentimental y Federico Granados vive con ella una experiencia frustrada, pues ella se dedicó a llenar su pequeño cajón espiritual con una que otra aventura intrascendente y pasajera.

En "*Che*" Ferrati, inventor, están la estrella (Le Goffic), el doble (Federico Granados), los extras (donde se desempeñaban Federico Granados y Hazel Van Buren), el director (Roy Margram),¹⁶ el inventor (Che Ferrati) y el empresario.

¹⁴ Rodolfo Valentino, actor cinematográfico estadounidense de origen italiano. Fue el mito erótico de los años veinte. Su caracterización respondía al tipo de galán apasionado de rasgos andróginos mezcla de aventurero y "hombre fatal".

¹⁵ Manuel Ulacia, "Jacinta la pelirroja de Moreno Villa", *El Semanario*, 4 de septiembre de 1998, pp. 7-8.

¹⁶ Creemos que el nombre de este director es una transformación del nombre Rex Ingram, al cual Noriega Hope dedica su novela en la primera página. La búsqueda de la fotografía de Roy Margram en varios volúmenes de *El Universal Ilustrado* y en libros sobre cine mexicano y

El manejo de los opuestos también es un recurso que utiliza Noriega Hope, pues resalta la debilidad de los personajes centrales frente a los demás y frente a sí mismos. Así, tenemos que la dicotomía amor-interés, amor-celos, apariencia-realidad, los mantiene en crisis permanente y les impide consolidar su personalidad.

La presencia del "otro" es un elemento que Noriega Hope utiliza en su novela, ya que algunos de sus personajes muestran las dos caras de su personalidad. Por ejemplo, Federico debe simular que es Henri Le Goffic durante las horas de trabajo y debe guardar el secreto de su doble identidad. Es decir, mientras desempeña el papel de la estrella principal de una película (Henri Le Goffic), para el resto de los trabajadores del cine es un simple extra, lo mismo sucede cuando convive con Hazel Van Buren, su novia. Federico Granados, al no poder ser él mismo, se siente utilizado: es un actor desechable; defraudado porque su triunfo se basa en el engaño, destruido porque "el otro" se va apoderando de su personalidad, celoso porque, según cree, su novia ama a la estrella, y acorralado por su necesidad de ser y su ambición. Todo se combina para que Federico se sienta cada vez más miserable; un muñeco, un fantoche, un doble para toda la vida. Federico es uno más del engranaje empresarial ya que no termina por aceptarse como Henri Le Goffic. Por ello, decide huir y evadir esa falsa realidad.

Por otro lado, el señor Ferrati disimula ser el gran amigo de Federico Granados, mientras así convenga a sus intereses, en la medida en que su gran invento siga funcionando en el rostro de Federico.

Roy Margram, el director de la película, está del lado de sus intereses. A él lo único que le importa es salvar su gran empresa de la muerte de Le Goffic, aunque en el trayecto tenga que destruir la vida de Federico Granados.

estadounidense me llevaron a la misma conclusión; Carlos Noriega Hope admiraba el trabajo de Rex Ingram (1892-1950), director cinematográfico estadounidense que lanzó al estrellato a Rodolfo Valentino en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (véase en el anexo su foto).

Por último, Hazel Van Buren finje ser la compañera perfecta mientras Federico Granados le sirva para llenar su vacío espiritual.

La crisis moderna de la personalidad y la identidad, es decir, la suplantación de la personalidad, la pérdida y la búsqueda de la identidad, la compleja psicología y la presencia del doble o del otro en los personajes de Noriega Hope se retroalimenta de la propuesta pirandelliana que ya mencioné en el capítulo uno, pues al no poder resolver su situación y su adaptación en la sociedad mantiene a los personajes en una crisis permanente, problemas muy comunes de las ciudades modernas.

El otro punto a tratar en la novela de Noriega Hope es el de los elementos que introduce en su literatura, y que podríamos llamar vanguardistas. En Carlos Noriega Hope la búsqueda de nuevas técnicas narrativas lo encaminan a producir una novela filmica; su intención era escribir una novela visual. Es decir, Noriega Hope maneja el espacio narrativo utilizando las técnicas cinematográficas de la época: close up, paneo, zoom, propios del lenguaje del cine, donde la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Las ideas del narrador se desarrollan como una serie de imágenes que suceden en una pantalla cinematográfica.

En la novela de Carlos Noriega Hope la ciudad adquiere una caracterización: las ciudades modernas, como Broadway, no sólo tienen, para los enamorados, millones de focos eléctricos, incluyen también cinemas suntuosos, verdaderos palacios miliananochescos, cafeterías repletas de una multitud aguardando su turno. Y en medio de todo esto, el cinematógrafo,

donde los enamorados sugestionados por aquel aparato emotivo sentíanse plenamente felices. Hasta llegaban a sustituir inconscientemente a los héroes de la pantalla con sus propios cuerpos. Él, plasmando la figura de Hazel en la silueta de la estrella, con amoroso deseo, y ella sustituyendo con el galán de la pantalla, por lo regular, de una atractiva belleza masculina a su 'Fredy' (p. 13).

También una ciudad moderna como Los Ángeles es un elemento importante en la novela, pues es apreciable el esfuerzo que hace Noriega Hope por presentar imágenes de la palpitante vida urbana con ruidos, anuncios de publicidad, luces, carteles, vehículos, rascacielos, cabarets, etcétera.

El léxico es un elemento más que utiliza Noriega Hope como detonador de una atmósfera moderna. La referencia o la alusión a estas palabras cumplen la función de establecer un “aquí y ahora”, un presente que cumplen también la función de dar un efecto de “contemporaneidad o modernidad”, que aspira a construir o a presentar el texto más que como un objeto de belleza, como un objeto de consumo inmediato. En este sentido tenemos que a lo largo de la novela utiliza palabras del inglés como *sky-scrapers, girls, intermit, flappers, studios, cow-boys, cabarets, penny dance, shimmy, chap, dear, home, set, Art Director, make-ups, american boy, publicity agents, by God, managers, office, gentlemen*.

También introduce frases como “Superb Pictures Corporation, Studio and General Offices”; “Keep Yourself quite”; “Such is life”; “Glad to meet you”; “Wonderful, my darling”. Frases que ahora nos son muy comunes escuchar en los medios de comunicación, leer en periódicos o en novelas, pero que eran en el México de la década de los veinte, si no revolucionarias, por lo menos provocadoras e, incluso, escandalosas. En la década de los veinte, este tipo de experimentación lingüística se inicia en la crónica y la poesía y, posteriormente, en la narrativa. Carlos Noriega Hope las utiliza en su novela para introducir al lector a un lenguaje al cual no está familiarizado. De esta forma invita a aceptar el lenguaje de la cultura norteamericana.

La inclusión de personajes cinematográficos del momento en lugar de personajes relacionados con la “alta literatura” o de la “cultura ilustrada” implica también un rompimiento con el modernismo. En “*Cbe*” Ferrati, inventor nos da a conocer los nombres de los actores más importantes de la pantalla que eran reconocidos en México y Estados Unidos, y de los cuales Noriega Hope publicaba fotografías en *El Universal Ilustrado*.

Por ejemplo, cuando Federico Granados y Hazel Van Buren llegan a la cafetería a comer, ella le cuenta de su agitado día de trabajo: "Nos han tenido cuatro horas en el *set* al aire libre, danzando y chillando como si estuviésemos locas. Es una película de la Revolución Francesa y creo que allí figura un señor con un nombre extravagante, Ribespirre¹⁷ o algo así por el estilo" (p. 14.)

O esta otra: "Federico casi no prestó atención al incidente. Pensaba en las frases de Mc Intyre y, sin saber por qué, vino a su recuerdo la imagen de aquel personaje de Queiroz,¹⁸ que vislumbrara en sus días de satampión literario..." (p. 32).

Para Noriega Hope no es importante traer a su presente personajes como Robespierre o Eça de Queiroz que pertenecen a otro momento histórico; para él, en su presente, era más significativo dar a conocer a actores del film, con gran popularidad como Mabel Normand, Pola Negri, Max Linder, Rodolfo Valentino, Douglas Fairbanks, Charles Chaplin, Gloria Swanson o Antonio Moreno.¹⁹

Otro elemento que emplea Noriega Hope en su novela es darnos a conocer su emoción cubista. Así tenemos que no desaprovecha la oportunidad para hacer mención de la película *El gabinete del doctor Caligari* que en el momento de la proyección en la ciudad de México, en 1919, causó gran expectación, incluso años después se siguió comentando este film y nos narra Noriega Hope en una de sus crónicas que el público no terminó de aceptarla.

Al respecto nos narra:

Una señora gorda y soñolienta, decía:

—La verdad no entendí estas cosas raras. ¡Lástima que no vimos a la Bertinil

¹⁷ Maximilien de Robespierre (1758-1794), político francés.

¹⁸ José María Eça de Queiroz (1845-1900). Novelista portugués. Naturalista al principio (*El crimen del padre Amaro*, 1876), pronto introdujo elementos modernistas, y revalorizado últimamente, solía citarse como el padre de la narrativa portuguesa contemporánea.

¹⁹ Véanse las fotos de estos actores en el anexo.

Un caballero delgado, de lentes y con inconfundible aspecto de comisio-
nista, exclamaba:

—Debían meter al manicomio a los que hicieron este mamarracho cu-
bista. ¡Vaya frescura! [...]

Bajé la cabeza y callé. A mi lado pasaban y repasaban honestas damas y
respetables caballeros, casi indignados por esta “vacilada” que se llama
El gabinete del doctor Caligari.²⁰

Se trata de la película considerada como un manifiesto del
movimiento expresionista alemán que experimentaba ya en 1919 uno
de los géneros de vanguardia puesto en escena.

Para Noriega Hope, el argumento es lo de menos:²¹

Allí debe verse, ante todo, el esfuerzo “expresionista” de los escenógra-
fos, quienes hubieron de interpretar el mundo exterior imaginado por un
loco. Calles sin perspectiva con extrañas casas inclinadas sobre sí mismas.
Campos en los cuales se elevan árboles prietos y de hojas enormes. Lar-
gas extensiones recorridas por un individuo de dos zancadas como si
hubiese fumado “hashis” y demostrara las observaciones de Baudelaire.
Ventanas triangulares y puertas inclinadas, sillas de altísimos respaldos y
paredes que nunca terminan; objetos que lanzan sombras alargadas y
horribles[...]. Y en este mundo diabólico, un doctor Caligari viejo, de lar-
gos cabellos blancos y sucios, rostro sembrado de arrugas, de pústulas y
de granos, ojos saltones y taladrantes cubiertos por enormes cuvedos y
un sonámbulo que parece arrancado de una lámina de Boecklin: largo y
negro, con ojos pavorosamente hundidos, cercados por ojeras violáceas
y profundas[...].

Estos son los personajes y este es el escenario del drama de un
loco. Luego suceden allí cosas raras, asesinatos terribles que se adivinan y
se perciben reflejados en las paredes. El sonámbulo atraviesa esos cam-

²⁰ Carlos Noriega Hope, “La locura en el cinematógrafo. El gabinete del doctor Caligari”
en Ángel Miquel, *Las esultadas: antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de
México, 1896-1929*, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica-Universidad de
Guadalajara, Guadalajara, 1992, pp. 178-183.

²¹ Recordemos que en el capítulo anterior dije que a Noriega Hope no le interesaba tanto
el argumento, sino las impresiones que la película había dejado en el espectador.

pos absurdos y esas calles zigzagueantes hasta llegar junto a sus víctimas. Luego cementerios con cruces oblicuas y paredes decoradas con negros esqueletos y *bandairs* arrancados de una obra de Picasso, donde se muestran jarrones poliédricos con flores triangulares.

Por fin, una camisa de fuerza, un grito y un grave comentario del director del manicomio.

Nada más.²²

La mayoría de los críticos de cine que han estudiado el periodo donde se produjo esta película prefieren referirse al nacimiento del cine fantástico y de terror. *El gabinete del doctor Caligari* es considerada, en este sentido, pionera en este género.

La característica más importante de este filme y dentro de la novela de Noriega Hope son sus decorados y la factura visual que introduce (recordemos que Noriega Hope pretendía con su narrativa escribir una novela visual). Con esta película Noriega Hope transporta a sus lectores a un momento del tiempo y del espacio antes vivido. Es decir, la intención del escritor era que su lector al momento de la lectura se transportara a la pantalla cinematográfica y pudiera volver a apreciar la técnica, los acontecimientos, los personajes, e incluirse como espectador en una sala de proyección.

En la novela de Noriega Hope también tenemos que las imágenes de coches en movimiento, de tranvías “tan veloz y monstruoso como un expreso”, las ciudades que asemejan un hormiguero, llenas de millones de focos eléctricos, anuncios luminosos, la radiotelefonía, el fonógrafo y el cable anunciando al mundo que Henri Le Goffic, el gran actor francés había logrado su primera superproducción de cinco millones de dólares, son elementos claramente futuristas.

Por último, y para terminar con el análisis, puedo decir que el final de la novela contrasta con el inicio. Federico Granados llegó a Hollywood con una gran ilusión: conquistar el emporio del cine con su personalidad

²² Carlos Noriega Hope, “La locura en el cinematógrafo...”, *op. cit.*, pp. 182-183.

y, después, el amor de Hazel Van Buren. Sin embargo, me parece que el regreso de Federico Granados a México significa la desilusión del personaje por el mundo del espectáculo y el desencanto de un mexicano de la vida moderna americana, con sus riquezas, sus mujeres, sus exotismos, sus lujurias, sus miserias y sus vicios.

Lo más importante de la novela de Noriega Hope es dejar testimonio de la vida en el mundo del cine: la recepción y la desilusión de la modernidad y del espectáculo del siglo se ve reflejado en la identidad conflictiva tanto de Federico Granados, como de Hazel Van Buren. Che Ferrati es el autor intelectual de la destrucción personal de Federico Granados, y el creador del rostro monstruoso que gusta a las mujeres como Hazel Van Buren; mujeres que creen en la belleza ficticia de Henri Le Goffic.

En este sentido, Noriega Hope es el autor/inventor de una novela de ficción de vanguardia, recreada de atmósferas estadounidenses, y el regreso de Federico Granados a México no es otra cosa que el regreso de Noriega Hope a su patria, a su identidad, a su vida mexicana.

Con esta novela, Carlos Noriega Hope anuncia ya una actitud muy diferente hacia el hecho literario. Con ésta marca una pauta digna de consideración.

Noriega Hope cree en una literatura menos presuntuosa y solemne, y más en una sencilla y sarcástica; una literatura cuyos temas y personajes provengan de la vida cotidiana, pero mostrados sin afanes pintorescos; una literatura donde no se soslayan los problemas inherentes a las curiosidades culturales de los autores, sin pasar por alto que eso pudiera parecer "pedante" o "elitista" por el simple hecho de provenir de otro país o idioma; una literatura cuyo lenguaje sea fresco y juguetón, tanto como el dominio y habilidad literarias del autor se lo permitan; una literatura que permita las ocurrencias, por disparadas que éstas sean. En fin, una literatura más acorde con la modernidad, el bullicio y cambio de la nueva sociedad que comenzaba a disfrutar del *jazz band*, de las mujeres deportistas, de las grandes ciudades.

Noriega Hope se ocupó de la problemática existencial de hombres y mujeres que enfrentaban los cambios culturales y se adaptaban a una nueva forma de vida, más cosmopolita.

Conclusiones

Se puede decir que desde que nació la prensa moderna en México *El Universal Ilustrado* ocupó un lugar primordial, pues cumplió con la función de ser un órgano informativo y de divulgación que se mantuvo a la vanguardia, tanto en el aspecto cultural y de las nuevas ideas, como en la creación de nuevas columnas informativas que interesaran a un público más amplio.

Por otro lado, las principales publicaciones en las que prosperó el periodismo cinematográfico pertenecieron a una sola empresa, la Compañía Nacional Periodística, editora de *El Universal*, *El Universal Ilustrado*, *El Universal Gráfico* y el *Rotográfico*. Otros diarios no dieron mucha importancia a los comentarios sobre cine, y la falta de estímulo de la mayor parte de la prensa conllevó a que ninguno de los periodistas alcanzara su independencia económica: ni siquiera los más tenaces como Noriega Hope pudieron dejar sus otras ocupaciones para vivir del comentario de películas.

Así, pensando en que las revistas son un puente entre generaciones, *El Universal Ilustrado* cumplió con la función de ser una revista entregada a su presente con miras al futuro y con ánimo de modificar todo. Cuando *El Universal Ilustrado* estuvo dirigido por Noriega Hope siempre estuvo pendiente de otras revistas, pues sólo así dirimen su propia manera de ser. Como tales, las revistas estimulan y compiten: competir con la otra es estimular la propia y viceversa. Al mismo tiempo revisan otras y se revisan a sí mismas.

Como una muestra de esta renovación constante que Noriega Hope introdujo en su revista, en 1922 inauguró el suplemento literario La Novela Semanal, que permitió aglutinar a nuevos creadores en el cuento y novela corta. Durante casi tres años lanzó escritos inéditos de unos 40 autores mexicanos, aparte las traducciones y reproducciones de obras de escritores de prestigio mundial, a los que acudió cuando no tenía nuevas novelas.

En este suplemento apareció publicada con el número 25 la novela corta cinematográfica de Carlos Noriega Hope. Esta novela es importante por dos aspectos: 1) El tema nos permite hacer un estudio de la época, de la importancia que tenía para Noriega Hope el cine y el impulso que le dio a través de la narrativa, el teatro y la revista que él dirigía.

2) "*Che*" Ferrati, *inventor* es una novela que se podría incluir entre los muchos escritos de la época (como las *Crónicas de Nueva York* de Tablada) que nos dan una idea del ambiente cultural y la influencia que en ese entonces tenía para los mexicanos el cine y, en sí, la moda y la cultura que adquirimos de las grandes ciudades de Estados Unidos.

Su estudio es importante porque subraya el proceso de transculturación que se dio entre México y Estados Unidos. Como instrumento nuevo y poderoso de transculturación, el cinematógrafo fue, con mucho, culpable. Los mexicanos, por medio de este aparato, podíamos adquirir hábitos y costumbres de otras naciones con el simple hecho de asistir a una sala de cine.

A partir de la década de los veinte dejamos de adquirir una cultura europeizante para tomar la norteamericana, más libre, más deportiva, y artículos de consumo que incluía, para las mujeres, las medias transparentes, los cosméticos, los peinados que nos hicieran asemejarnos a las actrices norteamericanas, y para los hombres, el estilo y un porte más sensual que los hiciera parecer los Rodolfo Valentino de las pantallas. Sin embargo, pareciera que los mexicanos, en esta época, no pudimos aportar nada a la cultura norteamericana, mas que un cierto número de

migrantes que, ilusionados por el mundo del cine, incursionaron como extras en las pantallas.

Con esta novela, Noriega Hope está introduciendo a sus lectores a un nuevo lenguaje cultural y visual, a un nuevo ambiente artístico, y a las crueldades de una nueva industria. De ahí la necesidad de su "pochismo", de reconocer que la cultura norteamericana se adentra en la mexicana. En este sentido, Carlos Noriega Hope se adelanta muchos años al estudio sobre la modernidad que hizo Carlos Fuentes en su libro *La región más transparente*, o sobre los migrantes a Estados Unidos en *La frontera de cristal*.

Al hacer un balance general sobre Carlos Noriega Hope pareciera que tenemos a dos personas distintas. Por un lado, está un Noriega Hope fascinado por el cine, ilusionado por escribir una crónica sobre el espectáculo, un hombre conocedor de la industria cinematográfica, una persona que está entusiasmado por las últimos estrenos de la pantalla, o un director de revista atento a las novedades que pudieran llegar de Estados Unidos. Por otro lado, nos encontramos con un Noriega Hope narrador fascinado por el cinematógrafo, pero que finalmente nos demuestra su desilusión por el espectáculo del siglo, ya que muestra la falsedad del mundo del cine que no aplica en la vida real. Podemos observar, al final de su novela, el desengaño de la vida moderna, y más concretamente, del cinematógrafo.

Creo que Noriega Hope fue un observador de su época, pero el hecho de que le gustara el cinematógrafo no le impidió que observara los defectos de este aparato moderno.

Bibliohemerografía

- ALMOINA, HELENA, *Notas para la historia del cine en México*, Filmoteca UNAM, México, 1980, t. II.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, FCB, México, 1989.
- Diccionario de escritores mexicanos*, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, México, 2002, t. VI, letras N-Q.
- El Universal Ilustrado*, años consultados: 1920-1925.
- ENTRAMBASAGUAS, JOAQUÍN DE, *Las mejores novelas contemporáneas*, Planeta, Barcelona, 1959, vol. IV.
- GONZÁLEZ DE MIENDOZA, JOSÉ MARÍA, *Carlos Noriega Hope 1896-1934*, INBA, México, 1959.
- IGUÍÑIZ VIZCAÍNO, JUAN BAUTISTA, *Bibliografía de novelistas mexicanos. Ensayo biográfico, bibliográfico y crítico*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1926.
- MIQUEL RENDÓN, ÁNGEL, *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995.
- _____, *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina: primer cronista mexicano de cine*, Universidad Pedagógica Nacional, México, 1991.
- _____, *Los exaltados. Antología de escritores sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica-Universidad de Guadalajara, 1992.
- MONTERDE, FRANCISCO, "Prólogo", en *18 novelas de El Universal Ilustrado 1922-1925*, INBA, México, 1969.
- _____, *Personas, revistas y diarios*, UAM, México, 1982.

-
- NAVARRIETE MAYA, LAURA, "El grupo de los siete autores: Víctor Manuel Díez Barroso y Carlos Noriega Hope", *Tramoya, Cuadernos de Teatro*, nueva época, núm. 66, enero-marzo de 2001, Universidad Veracruzana/Rutgers University-Camden, México.
- NORIEGA HOPE, CARLOS, "*Che*" Ferrati, inventor, la novela de los "studios" cinematográficos, Publicaciones Literarias de El Universal Ilustrado, México, 1923.
- _____, "Che" Ferrati, inventor" en Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, ICE, México 1997, t. 1 (Letras Mexicanas).
- _____, *El honor del ridículo*, Talleres Gráficos de El Universal Ilustrado, México, 1924.
- _____, *El mundo de las sombras, el cine por dentro y por fuera*, Andrés Botas e Hijos, México, 1920.
- _____, *La inútil curiosidad. Cuentos mexicanos*, Talleres de El Universal Ilustrado, México, 1923.
- _____, "La grande ilusión", en *18 novelas de El Universal Ilustrado 1922-1925*, INBA, México, 1969.
- _____, *Las experiencias de mis Patsy y otras cuentos*, Premiá/SEP/INBA, México, 1986.
- _____, "¡Oh!... las películas americanas. Meditaciones cinematográficas", *El Universal Ilustrado*, año II, núm. 96, 7 de marzo de 1919.
- OSORIO T., NELSON, "Prólogo" a *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 1982.
- PALAVICINI, FÉLIX FULGENCIO, *Mi vida revolucionaria*, Ediciones Botas, México, 1937.
- RIEYES, AURELIO DE LOS, "El cine en México: 1896-1930" en *A cien años del cine en México*, IMCINE/Miguel Ángel Poerúa/INAH, México, 1996.
- SAINZ DE ROBLES, FEDERICO CARLOS, La promoción de "El Cuento Semanal", 1907-1925, Espasa-Calpe, México, 1959 (Colección Austral).

-
- _____, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1988.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO, "El vanguardismo" en *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, FCE, México, 1975.
- _____, "Introducción" a *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, UNAM, México, 1999 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 129).
- _____, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Conaculta, México, 1997.
- SCHULMAN, IVAN A., "Hacia una teoría de la modernidad hispanoamericana", en *Las entrañas del vacío: ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, Cuadernos Americanos, México, 1984.
- SHERIDAN, GUILLERMO, *Los Contemporáneos ayer*, FCE, México, 1993.
- TABLADA, JOSÉ JUAN, "Nueva York múltiple" en *Crónicas de Nueva York*, julio de 1922, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM/Universidad de Colima, México, 1997, CD-ROM.
- ULACIA, MANUEL, "Jacinta la pelirroja de Moreno Villa", *El Semanario*, 4 de septiembre de 1998, pp. 7-8.
- URBINA, LUIS G., "El cinematógrafo", en Ángel Miquel, *Los exaltados. Antología de escritores sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica-Universidad de Guadalajara, 1992.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

**APÉNDICE
FOTOGRAFICO**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

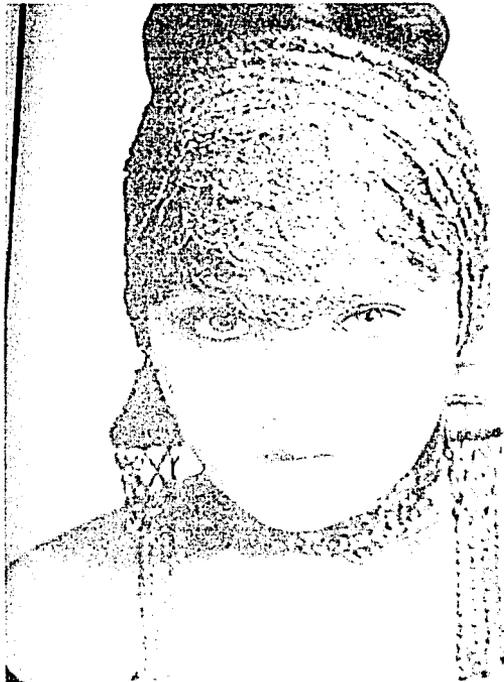


Mary Pickford



Mabel Normand

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Gloria Swanson

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Pola Negri

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Rodolfo Valentino era el nuevo galán

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Antonio Moreno

076

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

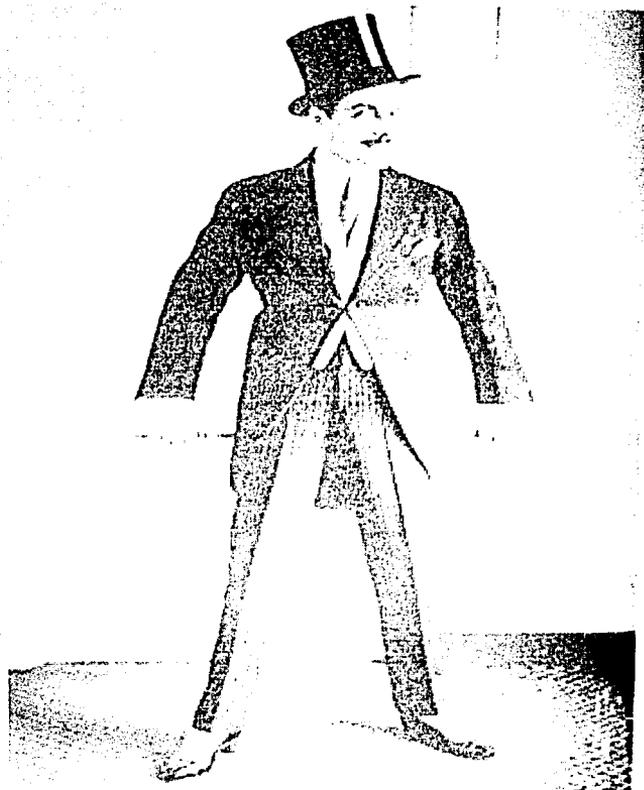


Rex Ingram, director cinematográfico

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Chaplin y Jackie Coogan en *El Chico* (1921)



Max Linder, cómico francés

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Douglas Fairbanks

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Warner Krauss en *El gabinete del doctor Caligari* (1919).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN