

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Santa Barbara

Xavier Villaurrutia, crítico de arte

A Dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the  
degree Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

by

María Inés Canto

Committee in charge: Professor Sara Poot-Herrera, Chair

Professor Jorge Luis Castillo

Professor Antonio Cortijo Ocaña

Professor Juan Pablo Lupi

September 2016

The dissertation of María Inés Canto is approved.

---

Jorge Luis Castillo

---

Antonio Cortijo Ocaña

---

Juan Pablo Lupi

---

Sara Poot-Herrera, Committee Chair

September 2016

Xavier Villaurrutia, crítico de arte

Copyright © 2016

by

María Inés Canto Carrillo

## AGRADECIMIENTOS

El tiempo de esta investigación empezó a gestarse en Mérida Yucatán, México en el año 2004 cuando escuché por primera vez el nombre de la que sería mi modelo académico, asesora y amiga en la Universidad de California, Santa Barbara (UCSB). Con la puerta al mar llegaron excelentes profesores y amigos verdaderos que con sabiduría y paciencia modelaron parte de estas líneas. A todos ellos, infinito agradecimiento.

A Sara Poot-Herrera, “ojo de lince”, “boca de clarín”, le agradezco las horas de generosa asesoría, su invaluable conocimiento de la literatura mexicana y, muy especialmente, la posibilidad de sumergirme en los archivos de la “Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada” —primer recinto del Oratorio de San Felipe Neri— ubicada en la calle República del Salvador número 49 de la Ciudad de México en el invierno de 2014. A dos años de esas semanas entre periódicos y revistas de los años treinta, finalizo la escritura de este trabajo en la calle Laguna de Santa Barbara, entre lecturas atentas, clases de yoga y platos de bacalao. Gracias infinitas.

A los profesores de mi comité expreso mi profundo agradecimiento por su guía y apoyo incondicional en la conclusión de este proyecto. Juan Pablo Lupi, por su pasión y entendimiento de la “resaca” del mar de Lezama Lima y su concepto “bisagra” durante el primer seminario de mis estudios de doctorado, le agradezco la lectura y su voluntad por compartir y explorar caminos futuros en este trabajo. Jorge Luis Castillo, por la precisión y la seriedad con que entrega la belleza de la poesía de Borges a sus estudiantes, agradezco mucho su interés en esta investigación. A Antonio Cortijo Ocaña, por su guía y sus consejos en la conclusión de este trabajo.

Extiendo también mi agradecimiento a los profesores del Departamento de Español y Portugués de UCSB por su generosidad en la enseñanza y en la investigación, especialmente a Laura Marqués-Pascual por su entrega y disciplina en el área pedagógica. Muchas gracias a Leo Cabranes-Grant, Silvia Bermúdez y Susan Jill Levine por sus seminarios inolvidables.

A mis padres, María Inés Carrillo y Marco Antonio Canto, muchas gracias por las primeras palabras y la noción de movimiento. Sin ustedes, ni una línea sería posible. A mis hermanos, Cristina y Rodolfo, compañeros argonautas.

A Daniel André Vaquero, por la sonrisa y la puerta de la memoria. No alcanzarán nunca las señales.

La extensión de la península yucateca se hizo posible gracias a Eloísa Alcocer y Rubén Patrón, familia con la que compartí y comparto narraciones. Agradezco mucho a Rosa Lucía Castillo Sierra, la meridana vecindada en Guadalajara, por la transparencia de las frases y la lectura de archivo. De este lado de la frontera, los amigos indispensables se han multiplicado: Christine Fernández, Viviana Hong, Óscar Rivera y Juan Zambrano.

La sorpresa de la amistad no se ha detenido en estos años: Jonathan Han, Aina Cabra Riart y Elizabeth Narváez, muchas gracias por los ángulos, por las alturas, por la fuerza. Y a Patricia Lino, por las imágenes posibles.

## VITA OF MARÍA INÉS CANTO CARRILLO

September 2016

### EDUCATION

Doctor of Philosophy in Hispanic Literatures, University of California, Santa Barbara, September 2016 (expected).

M.A. Portuguese and Brazilian Literatures, University of California, Santa Barbara, June 2015.

M.A. Spanish with distinction, University of Cincinnati, Ohio, June 2010.

Licenciatura en Literatura Latinoamericana, Universidad Autónoma de Yucatán, August 2008.

Licenciatura en Derecho, Universidad Autónoma de Yucatán, June 2005.

### PROFESSIONAL EMPLOYMENT

Spring 2016: Spanish and Portuguese Instructor. Department of Spanish and Portuguese, University of California, Santa Barbara

2014-2015: Lead TA. Department of Spanish and Portuguese, University of California, Santa Barbara

2010-2014: Teaching Assistant — Language and Literatures Instructor, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Santa Barbara

2008-2010: Teaching Assistant— Language Instructor. Department of Romance Languages and Literatures, University of Cincinnati

2008: Head of Social Communication Coordination, Instituto para la Equidad de Género de Yucatán. Gobierno del Estado de Yucatán

2007: Head of the Cultural Immersion Project, “Programa para extranjeros y estudiantes de movilidad”, Coordinación General de Relaciones Interinstitucionales, Universidad Autónoma de Yucatán

### SELECTED PUBLICATIONS

"Reseña de Miradas transatlánticas: El periodismo de Elena Poniatowska y Rosa Montero de Alicia Rueda-Acedo." *Textos Híbridos: Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana* 3.1 (Julio 2013): 48-50.

“Juan de la Pedrosa y su lucha con el Ángel en el Oratorio de San Felipe Neri”. *Prolija Memoria. Estudios de cultura virreinal*. T. 5 Núm. 1-2. (2010-2011): 121-138.

“Cuentas y metamorfosis o de la apetencia barroca en El retrato de Zoe y otras mentiras.” *Cámara Nocturna. Ensayos sobre Salvador Elizondo*. Ed. Daniel Orizaga Olguín. México: Fondo Editorial Tierra Adentro. 2011: 127-151.

“La paradoja del instante en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares.” *Espejos: reconsideraciones sobre lo fantástico en la literatura hispanoamericana*. Ed. Paula Garrido and Enrique Giordano. Puerto Rico: Universidad Garden – Río Piedras. 2011: 23-34.

“Los disfraces del signo. El lector modelo en algunos cuentos de Salvador Elizondo”. *Revista Mapocho. Publicación oficial de la Biblioteca Nacional de Chile* No. 68. (julio-diciembre) 2010: 79-92.

#### ACADEMIC GRANTS AND AWARDS

Outstanding PhD Student Award. Department of Spanish and Portuguese, University of California, Santa Barbara, 2014.

Outstanding Teaching Assistant Award. Department of Spanish and Portuguese, University of California, Santa Barbara, 2013.

Dean’s Advancement Fellowship. Graduate Division. University of California, Santa Barbara, 2013.

Travel Grant for Advance Language Study in Lisbon, Portugal. Center for Portuguese Studies, University of California, Santa Barbara, 2013.

Taft Enhancement Fellowship. Department of Romance Language and Literatures, University of Cincinnati, 2009.

PRIORI Research Grant Universidad Autónoma de Yucatán, 2004-2007.

#### FIELDS OF STUDY

Primary field; Twentieth Century Latin American with emphasis on Contemporary Mexican Literature.

Sub-field: Brazilian literature, Second Language Acquisition and Teaching Pedagogy

## ABSTRACT

Xavier Villaurrutia, crítico de arte

by

María Inés Canto

Xavier Villaurrutia is a 20<sup>th</sup> century intellectual Mexican writer best known for his poetry, fiction, and playwriting. My dissertation aims to study his prolific art criticism from 1926 to 1950 as a narrative literary genre that creates a third space for discussing Mexican culture. Traditionally, relations between art and Mexican modernity have been viewed in a deeply polarized way. On the one hand, we find an orthodox nationalist project committed to the Mexican society and working class, as exemplified by Diego Rivera's murals or the work of avant-garde writers such as Manuel Maples Arce. Countering this conservative and nationalistic viewpoint we also find the cosmopolitanism of the Contemporáneos avant-garde group, to which Villaurrutia belonged. In order to dismantle this dualistic narrative I propose a third possibility that departs from Walter Benjamin's media theory as well as Roland Barthes and John Berger's photography theoretic and textual analysis to frame an understanding of visual representation, criticism and national culture in the Mexican modernity of the 20th century and its implications for the 21<sup>st</sup> century.

Authors such as Rubén Gallo (2003) and Esther Gabara (2008) have portrayed Mexican modernity from the standpoint of media history and photography, respectively, to trace the ethics and aesthetics of representation of modernity. However, the intersectionality of poetic images, painting, photography, and cinema in art writing published in newspapers

as well as in journals like *Ulises*, *Contemporáneos*, and *El Hijo Pródigo* have been almost completely overlooked. In order to fill this gap, I have revised works from Xavier Villaurrutia that reveal these intersections with the goal of expanding the scope of national cultural discourses during mid-twentieth century. These writings expose the poet's will to establish himself as an active and critical spectator of the cultural policies. In addition, Villaurrutia shows the impact of technology and media, such as photography, in representations of nationalism. The Mexican author selected for this project is roughly contemporary to Walter Benjamin and, in many ways, displays a similarly original approach to media theory as the German critic, for which I consider him to be pioneering voice on visual and media culture in Latin America.

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>Introducción: Xavier Villaurrutia: teórico pragmático de la reflexión</b>	1
Los Contemporáneos: el “grupo sin grupo”	8
Bosquejo	19
<b>Capítulo 1: E el estado de la cuestión de la crítica de arte en México</b>	27
1.1 Siglo XIX	29
1.2 Siglo XX: El vasconcelismo	36
1.2.1 El programa de alfabetización	37
1.2.2 El proyecto editorial	39
1.2.3 El papel del intelectual	41
1.3 La crítica de arte durante el siglo XX	46
1.4 La figura del crítico	52
<b>Capítulo 2: “Pintura sin mancha”</b>	58
2.1 Esquema de una teoría interpretativa	62
2.1.1 El tiempo de la obra de arte	65
2.1.2 Los límites de la obra de arte	66
2.1.3 El objeto de la obra de arte	68
2.1.4 Una posible guía de interpretación	70
2.2 Hacia una metodología para la crítica de arte	71
2.3 Diego Rivera según Xavier Villaurrutia: entre la continuidad y la curiosidad	72

2.4 Adiciones al canon: los bodegones mexicanos y Mariano Silva Vandeira	81
<b>Capítulo 3: “El cerebro en las manos”: la fotografía y la crítica de Xavier Villaurretia</b>	89
3.1 Antecedentes de la fotografía en México	92
3.2 El cuerpo como categoría política	102
3.3 Esbozo de una teoría sobre la fotografía	112
<b>Capítulo 4: Permanencia voluntaria: la crítica cinematográfica de Xavier Villaurretia</b>	121
4.1 Antecedentes	121
4.2 “Convergencias y divergencias”: reflexiones sobre cine	128
4.3 Crítica cinematográfica en las revistas <i>Hoy y Así</i>	137
4.3.1 El embrujo del trópico (1937)	143
4.3.2 Juárez en Bellas Artes (1939)	145
<b>Conclusiones</b>	150
<b>Bibliografía</b>	161

## Introducción

### Xavier Villaurrutia: teórico pragmático de la reflexión

Tu voz, hoz de eco  
es el rebote de mi voz en el muro,  
y en tu piel de espejo  
me estoy mirando mirarme por mil Argos,  
por mí largos segundos.

Pero el menor ruido te ahuyenta  
y te veo salir  
por la puerta del libro  
o por el atlas del techo,  
por el tablero del piso,  
o la página del espejo,  
y me dejas  
sin más pulso ni voz y sin más cara,  
sin máscara como un hombre desnudo  
en medio de una calle de miradas.

Xavier Villaurrutia  
"Poesía" (*Reflejos*, 1926)

Xavier Villaurrutia (1903-1950, Ciudad de México) es ampliamente reconocido por la exploración poética que hace de la muerte, las sombras y la noche en sus famosos nocturnos, por la escritura experimental del efímero pero fundamental teatro *Ulises* y, también por la prosa que en la novela *Dama de corazones* revela a una ciudad de México desde los velos de una cortina. En su ensayo *Xavier Villaurrutia: en persona y en obra* (1977), Octavio Paz afirma:

Su poesía es una poesía solitaria y para solitarios, que no busca la complicidad de las pasiones que hoy tiranizan a los espíritus: la política, el patriotismo, las

ideologías. Ninguna iglesia, ningún partido y ningún Estado puede tener interés en propagar poemas cuyos asuntos —mejor dicho: obsesiones— son el sueño, la soledad, el insomnio, la esterilidad, la muerte... La poesía de Villaurrutia no es antisocial sino asocial. (82)

Si bien la muerte es un espacio recurrente en la poética de Villaurrutia, el “entrenamiento constante de la mirada” (Quirarte, 108) es una actividad fundamental en su labor como agente cultural. De modo que si su poesía explora el perímetro de la muerte, la angustia y el silencio, su ejercicio crítico es una poética de la mirada que trasciende la actividad informativa para atravesar el objeto observado y ponerlo contexto con otras artes, con su tiempo y con el presente inmediato. La mirada crítica de Villaurrutia se ejercita por fuera del marco, se “sale de las páginas del libro,/ o del atlas del techo” y da como resultado textos que reorganizan el paradigma del arte en México. En 1923, a los veinte años, Xavier Villaurrutia publica su primera nota crítica en el periódico *El Universal*, con la cual da inicio a una tarea que no abandonaría nunca: la reflexión crítica en torno a la cultura visual y literaria de México, los Estados Unidos y Europa.

Sus textos críticos sobre pintura, fotografía, cine y literatura ascienden a más de novecientos cuarenta; los cuales aparecen en ochenta y tres medios editoriales distintos, ocho extranjeros y setenta nacionales desde 1919 hasta 1950. Estas cifras indican un ejercicio consistente y versátil de reflexión en torno a manifestaciones y objetos artísticos que definieron el panorama cultural de la primera mitad del siglo XX en México. Es importante anotar que estas ochenta y tres revistas y periódicos van

dirigidos a audiencias muy diversas; por un lado *Ulises* (1927), *Contemporáneos* (1928-1931) y *El hijo pródigo* (1943-1946) son ediciones de un tenor literario e intelectual mientras que el sencillo *Boletín Carta Blanca* (1937-1941), financiado por la Cervecería Carta Blanca y que constaba solamente de cuatro hojas, estaba dirigido a un público más amplio.

El objetivo de esta investigación es recuperar el pensamiento crítico de Xavier Villaurrutia en relación con la cultura visual mexicana por medio del análisis de su crítica de arte sobre pintura, fotografía y cine que aparece publicada entre 1927 y 1950, año de su muerte. Villaurrutia comparte su ejercicio de mirar por medio de su crítica artística y literaria. Éste es el primer trabajo que estudia integralmente el pensamiento crítico de Xavier Villaurrutia en relación con las artes visuales en su dimensión diacrónica y sincrónica. Es decir, rastreo la transformación de las ideas críticas de Villaurrutia a lo largo de estos años y reflexiono sobre trabajos específicos que modificaron el panorama de la historia del arte en México, tal como sucede con el texto “Pintor mexicano: Mariano Silva Vandeira<sup>1</sup>” (1937), del cual trataré más adelante.

En buena medida, el *corpus* de esta investigación se formó gracias a la detallada bibliografía hemerográfica de Xavier Villaurrutia elaborada por Miguel Capistrán para la edición del volumen *Obras* (1953) y a los *Cuadernos de cine* (1970), una recopilación de la crítica cinematográfica de Villaurrutia, también reunida por Luis Mario Schneider. El aspecto de la hemerografía villaurrutiana que llamó mi atención

---

<sup>1</sup> Éste es el título original con el que este texto se publica en 1937. En 1940, aparece *Textos y pretextos* una colección de ensayos sobre literatura, drama y pintura en el que incluye esta crítica, ahora con el título “Descubrimiento: Mariano Silva Vandeira”.

fue descubrir la enorme cantidad de textos críticos sobre pintura, fotografía y cine que habían quedado fuera de la primera edición de *Obras* en 1953; en ediciones posteriores, se recuperan algunos textos del *Boletín Carta Blanca* pero no se añade material relacionado con el cine o con la fotografía. De modo que la investigación documental me permitió incorporar material que no había sido trabajado en conjunto previamente: “Historia de Diego Rivera” (*Forma*, 1927), “Una primera crítica a Tina Modotti” (*Revolución*, 1929) y “Grandeza del teatro. Servidumbre del cine” (*El Universal*, 1934).

En la última década, el cambio más evidente de los estudios culturales, según Ignacio Sánchez Prado (2011), es que se ha abandonado la esfera exclusiva de la literatura para dirigir la atención a otros campos como el de los medios masivos de comunicación, la industria editorial o la “cultura visual”— entendiéndolo por “cultura visual” el conjunto de manifestaciones materiales de carácter visual que marca el escenario de una época y que abarca el campo de la pintura, el cine, la fotografía, el cómic, el *performance*, entre otros—; por otro lado, también se han emancipado del estudio de “la representación de sujetos sociales subalternizados por nociones hegemónicas de identidad”(450). En este sentido, se ha extendido el objeto y la perspectiva de estudio de los mexicanistas pues en décadas previas, el énfasis se colocó en los discursos de las representaciones de género. Sánchez Prado afirma que es difícil argumentar que los teóricos mexicanos hayan tenido una función de gran impacto en estas investigaciones puesto que los referentes “teóricos” se reducen a unos cuantos nombres: Carlos Monsiváis y Néstor García Canclini. Otros teóricos salidos de la

academia mexicana en relación con los estudios culturales son Rossana Reguillo y José Valenzuela Arce, entre otros (451).

El año 2007 marca el inicio de publicaciones que se enfocan, de algún modo, a la cultura visual en extenso pues aunque ya habían sido publicados libros dedicados al muralismo y al cine, ahora los estudios incluyen a la fotografía, el cómic, el *performance*, la publicidad y la artesanía<sup>2</sup>. Ya desde el año 2000, se empezaron a investigar los archivos visuales de forma más concreta, *Mexican Modernity* (2005) de Rubén Gallo es uno de los puntos de partida.

Hagamos ahora una pausa para presentar la biografía literaria de Xavier Villaurrutia con el fin de contextualizar su presencia dentro del medio editorial y cultural de la primera mitad del siglo XX en México, ya que hablamos de un intelectual que tuvo acceso a los medios de difusión a una edad muy temprana— con tan solo dieciséis años publica su primer poema en *El Universal*— y que continuó involucrado en la industria editorial durante toda su vida, ya sea como director o editor de libros y revistas o como autor de textos críticos y literarios. Apuntando aquí que para Villaurrutia, la crítica es, en sí misma, no solo un género literario sino “el más difícil de los géneros literarios” porque la libertad creativa no debe apartarse nunca del rigor ni de la curiosidad que acarrear la experiencia estética (1065).

Su actividad editorial inicia en 1923 cuando en la editorial Porrúa de México publica una antología de *Ocho poetas* en la cual ya incluye el nombre de Bernardo Ortiz de Montellano y el de Jaime Torres Bodet. Al año siguiente, en 1924, se edita la

---

<sup>2</sup> Las editoriales norteamericanas más prominentes en el campo son Texas, Machester, Minesota, Duke y Pittsburg.

Conferencia presentada en la Biblioteca Cervantes bajo el título *La poesía de los jóvenes de México*, documento que bien puede funcionar como la antesala de la controvertida *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), firmada por Jorge Cuesta. En 1926 publica dos textos muy significativos: *Reflejos*, su primer libro de poemas, y el ensayo *Máscaras mexicanas de Roberto Montenegro*. Estos libros marcan dos ejes que trabajan mano a mano en el pensamiento de Villaurrutia: la poesía y la reflexión. Tal como lo expresa en su famoso ensayo “Pintura sin mancha” (1940), el elemento común de las artes es la poesía. En este sentido Xavier Villaurrutia anuncia ya la concepción poética del mundo de Octavio Paz que insta a ver el mundo desde la poesía.

*Dama de corazones* (1928) es un ejercicio experimental en prosa que Aurelio de los Reyes trabaja en paralelo con la estética cinematográfica. Después de esta incursión en la “novela”, Villaurrutia se consagra a la traducción, edición y rescate de autores y artistas coloniales y decimonónicos, a la escritura del teatro y al ejercicio continuado de la reflexión. Su labor como traductor abarca más de una veintena de autores, entre los que se encuentran William Blake, André Gide, Paul Valéry, Luigi Pirandello, Paul Morand, Gerard de Nerval, Henri Berstein, Massimo Bontempelli, Langston Hughes, Jean Giraudoux, George Duhamel, André Breton, Paul Eluard, Jean Cocteau, Julien Benda y Aldus Huxley, por mencionar algunos nombres de autores de distintas nacionalidades y lenguas.

Villaurrutia es un gran conocedor de la cultura y la literatura virreinal, tal como lo demuestran las ediciones que hizo de los *Sonetos* (1931) y las *Endechas* (1940) de

Sor Juana, así como el artículo sobre “Los deliciosos bodegones mexicanos” (1950) que se pintaron en la Nueva España durante el siglo XVII y XVIII. Anthony Stanton señala que el grupo Contemporáneos tuvo como proyecto modernizar y editar la obra completa de Sor Juana pero esta empresa nunca se concretizó y afirma: “Es justo reconocer que, junto con Abreu, Villaurrutia es uno de los primeros en México en distanciarse de la tendencia hagiográfica y en rechazar el supuesto <<misticismo>> de Sor Juana. Villaurrutia nos dejó el retrato de una <<poetisa de la inteligencia>>, siguiendo en esto a Manuel Toussaint” (307). Desde esta perspectiva, Villaurrutia contribuye a la reorganización del campo de la literatura y a la difusión y modernización de los textos de Sor Juana.

Su carrera como autor dramático inicia en 1933 cuando estrena su obra *Parece mentira* en el Teatro Hidalgo (Schneider, XXXI) y concluye el mismo año de su muerte con la puesta en escena de *La tragedia de las equivocaciones*, que se montó en el Teatro Caracol. Estos diecisiete años de creación dramática dan como fruto once obras de teatro, varias traducciones de autores franceses e italianos, como he mencionado, innumerables colaboraciones como director, diseñador de vestuario y promotor del proyecto teatral de vanguardia *Ulises*, auspiciado en 1927 por Antonieta Rivas Mercado.

Estas facetas de Villaurrutia como poeta, autor dramático, novelista y crítico literario han sido ampliamente estudiadas<sup>3</sup> durante el siglo XX en México y en los

---

<sup>3</sup> Veáse *Xavier Villaurrutia: la comedia de la admiración* (2006) de Víctor Mendiola, *El destierro apacible y otros ensayos: Xavier Villaurrutia, Ali Chumacero, Fernando Pessoa, Haroldo de Campos* (1987) de Jacobo Sefami, *Xavier Villaurrutia, en persona y en obra* (1978) de Octavio Paz, *Xavier*

Estados Unidos. Sin embargo, su faceta como crítico de arte cultura ha recibido menos atención. Bajo esta perspectiva, es la Academia norteamericana que se ha ocupado más del estudio de la cultura visual de la primera mitad del siglo XX.

### **Los Contemporáneos: el “grupo sin grupo”**

El debate iniciado por Pedro Ángel Palou en sus libros *La casa del silencio* (1997) y *Escribir en México durante los años locos (El campo literario de Contemporáneos)* (2001), sobre la constitución del campo literario mexicano de la primera mitad del siglo XX, marca una nueva era para el estudio de los Contemporáneos pues el acento se coloca en la maquinaria institucional, política y cultural que atestigua la emergencia de un grupo de intelectuales en un medio histórico recién atravesado por la crisis revolucionaria. En esta misma línea de discusión y amparado en los conceptos de Pierre Bourdieu, Roger Bartra, Carlos Lomnitz y Bolívar Echeverría, Ignacio Sánchez Prado (2009) propone el término de “Naciones intelectuales” para estudiar un “conjunto de producciones discursivas, enunciadas sobre todo desde la literatura, que imaginan, dentro del marco de la cultura nacional hegemónica, proyectos alternativos de nación” (1).

---

*Villaurrutia* (1971) de Frank Dauster. La “Bibliografía indirecta”, preparada por Luis Mario Schneider, para *Obras* recoge los artículos publicados sobre Xavier Villaurrutia desde finales de la década de los años veinte hasta finales de los años sesenta. De las trescientos referencias citadas por Schneider, solamente ocho artículos se ocupan de su ejercicio crítico y cuatro de ellas son reseñas de su único libro de ensayos publicado en vida: *Textos y pretextos* (1940). Los otros cuatro títulos son: “Xavier Villaurrutia, crítico de arte” (1951) de Ceferino Palencia; “Villaurrutia y la crítica” (1955) de Ángel de las Bárcenas; “Xavier Villaurrutia, crítico” (1959) de Luis Leal; y, “Xavier Villaurrutia, crítico” (1960) de Rafael Solana.

Sánchez Prado se aparta de las discusiones sobre los contenidos de “lo mexicano” para explorar los dos momentos que considera fundacionales de la modernidad literaria mexicana: la constitución del campo literario a partir de momentos clave (1925 y 1932<sup>4</sup>) en la literatura, y la creación de las instituciones educativas y culturales después de la década de los cuarenta. En el marco de los estudios culturales, Sánchez Prado da a la literatura un lugar preponderante en la discusión de los “imaginarios hegemónicos” pues reconoce su “capacidad de articular formas específicas de resistencia”(4) en relación con lo histórico y lo político. El libro *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana 1917-1959* se sustenta en un análisis literario-cultural que transita libremente por varios y diversos textos de poesía, filosofía, polémica y crítica de arte. Esta práctica analítica permite poner en movimiento el campo literario mexicano y resaltar las preocupaciones comunes presentes en una pluralidad de prácticas discursivas.

Los textos críticos de Xavier Villaurrutia se aproximan al debate de la “cultura nacional” con una propuesta que, sin ser programática, alcanza una coherencia interna diseminada en varios de sus textos críticos. Su confrontación con el canon literario así como su tarea en la formación del canon de la plástica en México me permite proponer a Villaurrutia como agente cultural activo y como uno de los fundadores de la crítica moderna en México, tarea intelectual que realiza junto con Jorge Cuesta, Salvador Novo y Jaime Torres Bodet, entre otros. Más allá de establecer una posición contestataria

---

<sup>4</sup> Las polémicas de 1925 y 1932 sobre el arte y la literatura en México (nacionalismo vs. cosmopolitismo) marcan un trazo importante en la producción crítica del grupo de Contemporáneos; no obstante, mi trabajo no está circunscrito al tema de la nación o de la identidad nacional.

entre la “cultura nacional hegemónica” y los textos de crítica de Villaurrutia, me interesa explorar cómo se articulan esas “formas de resistencia” y cuáles son las estrategias discursivas y de contenido que el autor emplea para reorganizar el panorama de lo “nacional” desde sus breves textos de crítica.

La crítica más tradicional se refiere al grupo de los Contemporáneos<sup>5</sup>, del cual Xavier Villaurrutia es pieza fundamental, como “los almohacines que desde la Torre de Marfil llaman a la oración de la poesía pura” (Domínguez Michael, 234). En *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México* (1987) Octavio Paz reúne diversos escritos sobre poesía y poetas mexicanos; la sección de “Contemporáneos”, firmada originalmente en 1977, ofrece una crónica del encuentro de Paz con los integrantes de Contemporáneos en la Escuela Nacional Preparatoria en la década de los años treinta y algunos comentarios sobre la influencia que algunos de ellos ejercieron en su gusto y en su práctica literaria. Paz resalta el ímpetu de grupo de incorporar la tradición moderna a la cultura mexicana pero señala que esta característica en nada es

---

<sup>5</sup> En 1924, Xavier Villaurrutia menciona por primera vez en la conferencia *La poesía de los jóvenes en México* una lista de nombres que pertenecían a un “grupo sin grupo” porque sus propuestas poéticas eran bastante heterogéneas y no era posible agruparlos bajo una serie de características comunes: “Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Enrique González Rojo, José Gorostiza e Ignacio Barajas” (17). A este grupo de escritores se unirá más tarde el de Jorge Cuesta y el de Gilberto Owen. El nombre de Contemporáneos sería adoptado por la comunidad y la crítica literaria como eco del nombre de la revista publicada de 1928 a 1931 en la que aparecerían textos fundamentales de los autores antes mencionados. Este grupo de escritores, sin bien nunca publicó un manifiesto o se autoafirmó como generación o promoción literaria, compartía ciertas afinidades estéticas que desembocaron en un proyecto cultural que se fue gestando sin un programa concreto en diferentes revistas (*Forma, Antena, Ulises, Contemporáneos, Escala, Examen, Número* y *El Hijo Pródigo*). El estudio de los Contemporáneos se ha ido enriqueciendo con el paso de los años gracias al trabajo de crítica y recopilación que Guillermo Sheridan, Luis Mario Schneider, Miguel Capistrán y Alí Chumacero han dedicado al grupo y a sus autores. Con las ediciones de las *Obras* de Xavier Villaurrutia (1953, 1966, 2012), Jorge Cuesta (1964, 1981, 1991 2003-2007) y Gilberto Owen (1953, 1977) ha sido posible recolocar a estos autores en el centro de la crítica literaria en México.

superior a la práctica llevada a cabo antes por Alfonso Reyes en el extranjero y su entendimiento de la tradición europea; además, Paz reclama al grupo ese “elemento visionario y pasional”, es decir, la idea de subversión del canon, que el director del correo literario *Monterrey* (1930-1937), Alfonso Reyes, sí logra. Muchas de las anotaciones de Paz<sup>6</sup> han ido tomando un matiz menos áspero con respecto a los integrantes del grupo y sus producciones artísticas y culturales a raíz de nuevas perspectivas críticas.

Octavio Paz reconoce como fundamental la actitud crítica del grupo *Contemporáneos*<sup>7</sup>, que no la práctica — dice —, y afirma que la carencia de escritos sistematizados les impide incorporarse plenamente al mundo de la cultura moral y política de México. Estos planteamientos del Nóbel de Literatura (1990) colocaron un velo sobre toda la labor literaria y no literaria que se apartaba de los géneros literarios tradicionales. La acción ininterrumpida de estos jóvenes artistas en la construcción de espacios alternativos, como las revistas seriadas de arte, cultura y literatura, se escabulle

---

<sup>6</sup> En relación con la poesía del grupo, Paz reclama el vacío de hombres y mujeres en sus poemas: hay “árboles, ruinas, héroes y villanos estereotipados pero no hay gente”, “no hay nadie; todos y todo se han vuelto reflejos, espectros” (Gorostiza, Villaurrutia y Ortiz de Montellano), “objetos de escarnio y befa” (Novo), “apólogos edificantes y adocenados” (Torres Bodet) (95). La poesía de *Contemporáneos* es “[P]oesía con alas pero sin el peso —la pesadumbre— de la historia” (96). Con esta serie de juicios, Octavio Paz reclama lo mismo que los opositores del grupo: su falta de presencia en los hechos históricos y, al resaltar una distancia del grupo con su realidad inmediata, condena toda la actividad discursiva del grupo, afirmación que rebate nuestro estudio al colocar la actividad colectiva de *Contemporáneos* en el momento presente de su realidad cultural.

<sup>7</sup> El estudio de los *Contemporáneos* se ha ido enriqueciendo con el paso de los años gracias al trabajo de crítica y recopilación que Guillermo Sheridan, Luis Mario Schneider, Miguel Capistrán y Alí Chumacero han dedicado al grupo y a sus autores. Con las ediciones de las *Obras* de Xavier Villaurrutia (1953, 1976, 2012), Jorge Cuesta (1964, 1981, 1991 2003-2007) y Gilberto Owen (1953, 1977) ha sido posible recolocar a estos autores en el centro de la crítica literaria en México. No obstante, gran parte de estas investigaciones se dedicó al estudio de la producción poética de los autores antes mencionados en compendios monográficos y prácticamente aislados de los acontecimientos sociales y culturales.

de la crítica de Paz como si esta labor no combatiese una realidad histórica que, desde la oficialidad, se tornaba monocromática. Con esta última idea, no estoy afirmando que Contemporáneos<sup>8</sup> se decidiese por el cosmopolitismo o que se volvieran nacionalistas por crear órganos de difusión en territorio mexicano, sino que el discurso vertido en la crítica de arte de estos poetas resulta mucho más complejo que esta dicotomía y, por tanto, mucho más rico si observamos los diferentes registros que adoptan los poetas en su crítica de arte a lo largo de sus vidas, especialmente Xavier Villaurrutia, quien fuera el crítico de arte más prolífico del grupo, tal como lo afirma Vicente Quirarte en su libro más reciente *Los Contemporáneos en El Universal* (2016).

Las tesis doctorales de Manuel Gutiérrez (*Mexican Poets and the Arts: 1900-1950*, UCLA, 2009) y de Fernando Ibarra Chávez (*Escritores de imágenes y pintores de discursos: literatura y crítica de arte en México de inicios del siglo XX a Contemporáneos*, COLMEX 2014) retoman la crítica de arte y la influencia de la poesía en el grupo de los Contemporáneos y aportan nuevas perspectivas a los estudios antes mencionados. Manuel Gutiérrez hace un estudio diacrónico de la crítica de arte en general en México y de los temas más debatidos, como sería el caso del muralismo y la propuesta de arte nacionalista. Por su parte, Ibarra Chávez investiga cómo se establece la cultura postrevolucionaria y de qué manera la crítica de arte apoya o cuestiona los

---

<sup>8</sup> El libro colectivo *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* (1994) da cuenta de la necesidad de entender las diferentes facetas de los Contemporáneos que se desarrollaron más allá de la poesía, la ficción o el drama. Algunos de los trabajos resaltan su relación con el cine, las resonancias de los Contemporáneos en el campo literario de Cuba, Villaurrutia como crítico de arte, la relación de algunos autores con las artes plásticas — tema al que Vicente Quirarte va a dedicar varios ensayos posteriores, con especial cuidado en Gilberto Owen —, y se revisitan, para dar nueva luz, aspectos recurrentes en los estudios del grupo como la presencia de la cultura y la literatura francesa.

discursos ideológicos. Mi investigación responde a la necesidad de estudiar integralmente el pensamiento crítico de Xavier Villaurrutia, sobre el cual no existe, hasta el momento, un trabajo de esta naturaleza.

De su pensamiento crítico nos interesa cómo funciona la experiencia estética de Villaurrutia pues él nos sugiere una manera de ver, de analizar los objetos artísticos más allá de los contenidos que, en algunas ocasiones, modifican el paradigma de las artes en México. De modo que cuando nos acercamos al estudio de las publicaciones periódicas, no nos interesa configurar otro catálogo o repertorio de lo que “debería” ser o decirse del arte sino de rescatar la experiencia estética, convertida en reflexión, ya que este ejercicio crítico es, en sí misma, una manifestación de la individualidad, del libre albedrío del sujeto. De modo que partimos de un pensamiento al que le interesa explicar el acto de percibir, de entender un objeto en relación con el tiempo particular y con la tradición de la que forma parte. Se trata, pues, de un pensamiento de la experiencia que no pretende la búsqueda de una verdad sino de desarmar el mecanismo de relaciones que la obra artística representa en un lugar y tiempo determinados, tal como sucede en el texto “Pintor mexicano: Mariano Silva Vandeira<sup>9</sup>” (1937), publicado en el periódico *Letras de México*, en que refiere el encuentro inesperado del pintor Roberto Montenegro con los cuadros de su par decimonónico en un “mercado de viejo”. Este hallazgo es relevante en el contexto del siglo XIX pues “el mérito de estas telas no reside en la expresión de la voluntad de razón que distribuye y compone fría y

---

<sup>9</sup> Éste es el título original con el que este texto aparece en 1937. En 1940, Villaurrutia publica *Textos y pretextos* una colección de ensayos sobre literatura, drama y pintura en el que incluye esta crítica, ahora con el título “Descubrimiento: Mariano Silva Vandeira”.

lúcidamente, sino en la embriaguez de una sensualidad equidistante del refinamiento y de la violencia” (751)<sup>10</sup>. Hasta el momento, este texto de Villaurrutia figura como el primero que da noticia de Silva Vandeira y su producción pictórica; al resaltar la presencia sensual de los desnudos femeninos y de los bodegones en sus cuadros, Villaurrutia reorganiza la percepción que se tenía de la pintura del siglo XIX pues los temas del pintor se apartan del academicismo que imperaba en la Academia de San Carlos y aportan un matiz a la pintura decimonónica que era prácticamente desconocido ya que, en aquel momento, los temas nacionales y los rostros de los héroes patrios poblaban los lienzos de la Academia, tal como lo confirma Ida Rodríguez Prampolini en su “Prólogo” que abre los tres volúmenes de *La crítica de arte en México durante el siglo XIX* (1964).

Para Diana Taylor, el *archivo* y el *repertorio*<sup>11</sup> actúan de manera paralela entre ellos y de forma conjunta con otras formas de transmisión de conocimiento (19), es decir, Taylor articula una perspectiva fluida e integrada de estos conceptos que representan dos caras igualmente válidas y relevantes de una misma moneda que son la producción y división del conocimiento. En este trabajo propongo el estudio de Xavier Villaurrutia como crítico de arte y agente cultural que, por un lado, construye y reorganiza el archivo material sobre las artes visuales en México y, por el otro, vive su

---

<sup>10</sup> A menos que se indique lo contrario, todas las citas de Xavier Villaurrutia provienen del volumen *Obras* (2012) publicado por el Fondo de Cultura Económica.

<sup>11</sup> “The rift, I submit, does not lie between the written and spoken but between the *archive* of supposedly enduring material (i.e., texts, documents, buildings, bones) and the so-called ephemeral *repertoire* of embodied practice/knowledge (i.e. spoken language, dance, sports, ritual)... Archival memory exists as documents, maps, literary texts, letters, archeological remains, bones, videos, films, cds, all those items supposedly resistant to change... What changes over time is the value, relevance, or meaning of the archive, how the items it contains get interpreted, even embodied” (Taylor, 19).

“performance” como intelectual anclado en su presente histórico eligiendo los medios de difusión en que publica, la distancia que toma de los círculos académicos y el uso de la lengua en sus textos. Por lo que su figura podría situarse a la mitad de los conceptos estudiados por Taylor, Villaurrutia vive con un pie reformulando el archivo y modificándolo a través de sus críticas de arte y, por otro, modelando su figura como autor, ejerciendo su “agencia individual” en el repertorio del escenario cultural mexicano.

Uso la palabra “escenario” desde la perspectiva teórica de Diana Taylor, como el espacio en donde acontecen simultáneamente varios fenómenos, en donde las acciones culturales, políticas y sociales están interconectadas, de modo que las expresiones culturales de naturaleza material o performativa forman parte de ese escenario y no son, por tanto, el reflejo o la rearticulación del mismo: “Instead of focusing on patterns of cultural expressions in terms of texts and narratives, we might think about them as scenarios that do not reduce gestures and embodied practices to narrative description” (16). Taylor define el escenario como “meaning-making paradigms that structure social environments, behaviors, and potential outcomes” (28) en los que se reproducen ciertas estructuras formulaicas pero en las que también se admite el cambio o la exposición de estas estructuras mediante la parodia (31).

En el caso particular de la crítica de arte de Xavier Villaurrutia (1903-1950), tanto la calidad analítica y literaria de su discurso crítico como el ejercicio de esta tarea por más de 25 años, lo posicionan como un “teórico pragmático”, tal como Geoff Dyer llama al crítico inglés John Berger (1926-), quien sin haber escrito un solo libro de

teoría y método sobre su práctica analítica y sus concepciones de las artes visuales es considerado uno de los pensadores de actualidad más importantes en lo que se refiere a la fotografía, casi al mismo nivel que Walter Benjamin, Roland Barthes o Susan Sontag.

Propongo a Xavier Villaurrutia como un “teórico pragmático” de la crítica de artes visuales a partir del análisis de sus textos críticos sobre pintura, fotografía y cine, en los cuales se manifiestan ciertas simetrías al momento de articular la reflexión sobre el artista y la obra de arte. Entre estas simetrías se encuentra la dimensión poética<sup>12</sup> que Villaurrutia considera común a todas las artes y a partir de la cual la obra invita a hacer relaciones con otras artes; otra similitud es el planteamiento metodológico de cómo acceder a la interpretación informada de la obra de arte tomando en cuenta su lugar y momento histórico de existencia, sin procurar un significado concreto. Otra característica común en las críticas de arte de Villaurrutia es que los textos, por mínimos que sean, plantean el estado de la cuestión de la práctica artística — sea ésta la pintura, la fotografía o el cine — en términos históricos, internacionales y nacionales, de modo que estos textos tienen una rigurosa perspectiva de análisis.

Aunque en pocas ocasiones incorpora herramientas filosóficas canónicas, esto no impide a Villaurrutia percibir que entre las artes visuales que nos ocupan hay una experiencia del tiempo. La pintura, la fotografía y el cine tienen tiempos distintos de creación y, a su vez, ofrecen una experiencia temporal distinta al espectador y estos temas sí que los plantea constantemente. Por ejemplo, en la pintura o el dibujo se crea poco a poco, hay un tiempo distinto para cada línea o trazo y el espectador tiene la

---

<sup>12</sup> Es importante aclarar que no analizo la poesía de Xavier Villaurrutia, sino que desde su visión de poeta, entiende y articula un modo interpretativo para las artes visuales.

información cerrada de lo contenido en el cuadro; en cambio, el tiempo de la fotografía es instantáneo y la imagen siempre sugiere un corte en el tiempo, una discontinuidad que abre la posibilidad para el espectador de ir hacia adelante y hacia atrás en la línea temporal de la fotografía. El tiempo del cine, para el espectador, será siempre sucesivo, pues sólo puede irse hacia adelante para acceder a las piezas de la historia, aun cuando su narrativa de la historia sea discontinua.

Además de la experiencia del tiempo, la reflexión de Villaurrutia está marcada por la formación de un estado postrevolucionario institucional que afecta la construcción del discurso sobre el arte. Aquí nos servimos del planteamiento propuesto por John Berger en el artículo “Apariencias” el que afirma que uno de los aspectos fundamentales de la fotografía es su ambigüedad, puesto que no necesariamente lo fotografiado puede ser tomado como evidencia. Para esta cita, pensemos que donde dice “fotografía”, debemos leer “arte” y donde dice “capitalismo” se leerá, además de “capitalismo”, “revolución mexicana”: “La fotografía pública continúa siendo el hijo de las esperanzas del positivismo. Huérfano — porque estas esperanzas están ahora muertas — ha sido adoptado por el oportunismo del capitalismo corporativo. Parece probable que la negación de la ambigüedad innata de la fotografía esté íntimamente ligada a la negación de la función social de la subjetividad” (93). Si en el México posrevolucionario, el uso oficial de la pintura, la fotografía y el cine refuerzan una narrativa simplificada — característica que Cartier-Bresson, denomina “geometría”—, lo que en realidad se anula es la voluntad, la curiosidad del sujeto receptor para explorar una imagen que necesariamente sugiere una discontinuidad en la línea del tiempo. En

este sentido, lo que se borra en un mundo de mercado capitalista —léase estado mexicano postrevolucionario —, es la experiencia individual y, si la función social de la subjetividad ha sido borrada por una narrativa cerrada, “siguen otras supresiones: la democracia con sentido (sustituida por sondeos de opinión y técnicas de investigación de mercado), la conciencia social (sustituida por el egoísmo), la historia (sustituida por el mito racista y otros), la esperanza—la más subjetiva y social de todas las energías— (sustituida por la sacralización del Progreso como Bienestar)” (93).

Bajo esta perspectiva, Villaurrutia elige temas, tanto en la pintura como en la fotografía y el cine, que resaltan la dimensión individual del sujeto como es la representación del cuerpo, el erotismo y la subjetividad del artista. Esta toma de posición con respecto al contenido de su crítica de arte es, en sí misma, un acto político, no sólo por recuperar temas que no eran prioridad en aquel momento sino por reflexionar sobre un aspecto que es fundamental del hombre: su experiencia individual. La experiencia individual en Villaurrutia se desdobra en varias direcciones: por un lado, su propia experiencia estética como receptor de la obra de arte y su elección de rescatar en la crítica la dimensión individual que surge de lo observado; por el otro, la posibilidad de una teoría pragmática que se encuentra dispersa entre los textos críticos y no en un solo texto teórico-metodológico, tal como lo pedía Octavio Paz.

### **Bosquejo**

La pregunta de esta investigación es si las más de seiscientas críticas que Villaurrutia publicó sobre pintura, fotografía y cine constituyen un corpus suficiente para establecer una teoría crítica. Y, si sus textos breves tienen este valor, ¿por qué han quedado

marginados de los estudios tanto estéticos como literarios y han funcionado más como fuentes históricas para establecer ciertos catálogos culturales? Para concretar, ¿es Villaurrutia un teórico pragmático de las artes? Mi propuesta es que sí lo es y la hago a partir del análisis de sus textos de crítica de arte que delinean una perspectiva teórica de interpretación y de textos que representan un hallazgo en el panorama de las artes mexicanas.

En el primer capítulo nos aproximamos al estado de la cuestión de la crítica de arte en México durante los siglos XIX y XX, y al ambiente cultural de la Ciudad de México en la que habitó Xavier Villaurrutia durante el primer cuarto del siglo XX. Estas décadas nos interesan por corresponder a los años de la campaña vasconcelista que se encargó de echar a andar la industria cultural del estado oficial mexicano; dentro de esta esfera, centro mi atención en tres aspectos: 1) la campaña de alfabetización, 2) la producción editorial y 3) la idea que el vasconcelismo generó en torno a la figura del intelectual. Estos puntos son relevantes para nuestra discusión puesto que en este momento histórico se creó todo un sistema de valores asociado al intelectual comprometido con el proyecto del nuevo estado revolucionario, lo que afectó directamente la valoración de los textos críticos y literarios de aquel momento.

En 1936, con la fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, la producción de historia, teoría y crítica de arte gana un lugar académico importante dentro del ámbito universitario, de modo que no se hacen esperar las historias del arte mexicano. La dimensión histórica en este proceso de organización adquiere un peso preponderante y retoma la vieja diatriba del

siglo XIX cuando Xavier Martínez pedía a los pintores de México un arte propio (Prampolini, 21): el arte debe fomentar el espíritu nacional en lugar de evitar el referente patrio para hacerse cosmopolita. “Así, en las dos primeras décadas del siglo XX, este anhelo de encontrar un arte que expresara más lo propio será recogido por críticos y artistas por medio de diversos planteamientos que incluían, también, el anhelo de modernidad acorde con los tiempos” (17).

La crítica de arte, en cuanto forma discursiva, es sumamente flexible. Para algunos autores, basta con que el tema aborde alguna de las bellas artes en cualquiera de sus dimensiones — teórica o práctica — para que el discurso adquiriera el rango de crítica de arte y ésta puede abarcar desde una reseña, una crónica, una descripción impresionista o un análisis sistemático e informado sobre el objeto o el arte en cuestión. Si el estudio de Ida Rodríguez Prampolini reflexiona sobre la crítica de arte como un elemento dialéctico y necesario para la producción artística y el delineamiento del terreno histórico de una sociedad sin importar el sujeto que lo produzca, para Xavier Moyssén Echeverría y para Julia Ortiz Gaitán, en su libro *La crítica de arte en México: estudios y documentos (1914-1921)* (1999), la crítica de arte a comienzos del siglo XX está “plagada” de literatos que adornan con figuras retóricas sus impresiones pero que, en realidad, carecen de cualquier rigor metodológico. En uno de los documentos recopilados en este volumen, “Crónica de la exposición. Críticos y pintores” publicado en la *Revista Moderna de México* en diciembre de 1906, el autor anónimo se queja de esta dualidad que afecta a mucha de la crítica de arte que se divide entre las lisonjas y la diatriba, sin presentar una opinión que profundice sobre la obra de arte: “Viene en

primer término el escritor de punta, el imaginativo de tersas frases líricas y amplios periodos rotundos, con los que substituye la vacuidad del pensamiento y la estolidez del criterio” (245). De modo que a inicios del siglo XX existe una necesidad de especializar el ejercicio de la crítica de arte; no obstante, el escritor continuará ejerciendo esta tarea de forma contundente hasta mediados de siglo.

Por otro lado, la crítica de arte carecía de un ámbito específico de ejercicio, puesto que solía publicarse en periódicos, boletines, revistas académicas y culturales, y en medios masivos de comunicación. Es un género discursivo que roza con la filosofía, la historia, la estética, la literatura y la inmediatez de lo periodístico. De modo que nos enfrentamos a una forma cuya misma ductilidad permite al escritor moverse en diferentes registros.

En este tenor, es importante recalcar que nuestro estudio trata a la crítica de arte como un ejercicio discursivo que nos permite explorar circunstancias de producción y de difusión de contenidos. Estudiar la crítica de arte de Villaurrutia permite aproximarnos a él como un actor cultural que generó conocimiento y difusión de la diversidad cultural en México por medio de sus colaboraciones periódicas. Este ángulo de estudio nos salva de reducir su ejercicio creativo a la discusión de lo nacional y lo cosmopolita, puesto que la práctica cultural de las revistas que sirven como fuente a esta investigación demuestran un impulso de difusión y de colaboración que trasciende la dicotomía en que la crítica más tradicional encerró, por mucho tiempo, al grupo Contemporáneos y, por consiguiente, al mismo Xavier Villaurrutia.

Los siguientes tres capítulos están destinados a explorar la posible teoría que se desprende de su crítica de arte en la pintura, la fotografía y el cine. El segundo capítulo, “Pintura sin mancha” toma prestado el título de un texto que Villaurrutia publica en la revista *Voz Nueva* (1930-31) y que escribió con motivo de la apertura de la exposición de ocho pintores y en la cual no menciona a uno solo de los artistas que integran la muestra. En lugar de detenerse y describir el trabajo de cada uno de ellos, prefiere reflexionar y proponer un método de interpretación que sea válido para cualquier pintura. Entre los apuntes de este posible método, el autor pone especial atención en el tiempo de la obra de arte, no de su elaboración o de su experiencia sino de su acontecer en el tiempo presente, lo cual permite al observador hacer un corte en su realidad histórica a partir de la observación/interpretación de la obra de arte. Villaurrutia propone la interpretación como una actividad dinámica en la que la obra funciona como una puerta entre el mundo y el sujeto que observa. Asimismo, concibe a la obra de arte como un organismo vivo que no se agota en el significado de una de sus dimensiones, por el contrario, la obra como el cuerpo posee varios sistemas de funcionamiento interconectados que resulta imposible aislar sin perder la perspectiva de la unidad de la misma.

Tomando en cuenta que Villaurrutia considera la crítica de arte como el más difícil de los géneros literarios (“Lectura en una exposición”, 1065), presento cinco textos que el autor dedica a Diego Rivera como muestra de su experimentación formal en cuanto a la estructura y a la dinámica de cada uno de ellos y, también, como ejemplo de la fina exploración que hace Villaurrutia para encontrar los rasgos de su pintura que

abren un diálogo más íntimo con el pintor y su trabajo. Entre estos elementos, el crítico propone sus figuras infantiles y las escenas de la vida cotidiana como los indicadores más evidentes de la mexicanidad de su trabajo. La insistencia alrededor de la figura de Diego Rivera parece sospechosa pues, según el propio juicio de Villaurrutia, José Clemente Orozco es el muralista con la propuesta conceptual más sugerente<sup>13</sup>. Sin embargo, Villaurrutia no dedica más que un par artículos específicos al pintor.

Con respecto a las aportaciones de Villaurrutia a la historia del arte decimonónico y colonial: “Un descubrimiento: Mariano Silva Vandeira” (1937) y “Los deliciosos bodegones mexicanos” (1950). Estos textos son relevantes no sólo por reorganizar el canon de la plástica mexicana sino porque demuestran la gran capacidad crítica para hacer relaciones y diferencias sobre los contenidos de los cuadros y su relevancia a la luz del momento histórico de la propia obra de arte.

En el capítulo tres, como el título lo anuncia, “‘El cerebro en las manos’: la fotografía y la crítica de Xavier Villaurrutia” estudio la extraña relación que Xavier Villaurrutia mantuvo con la fotografía. Digo “extraña” porque siendo un crítico voraz de las artes visuales y un apasionado del cine cuya posibilidad se da a partir de la fotografía; Villaurrutia dedica únicamente tres textos a esta forma artística porque su desconfianza hacia este medio se encuentra, precisamente, en el uso que se le da a la fotografía en ese momento como sinónimo de verdad, de prueba científica y de ilustración. La primera sección de este capítulo establece el panorama de la fotografía en México con el fin de entender la distancia que Villaurrutia mantuvo de los artistas de

---

<sup>13</sup> Véase “José Clemente y el horror” en *Textos y pretextos* (1940).

la lente, con las excepciones de Tina Modotti y Manuel Álvarez Bravo, objeto de análisis de este capítulo. La crítica de arte sobre Álvarez Bravo es un texto que funciona como valoración individual del trabajo del fotógrafo y, también, como una teoría pragmática de la fotografía. Con el fin de valorar las propuestas de Villaurrutia al respecto, me apoyo en los tres teóricos más canónicos de la fotografía: Susan Sontag, Roland Barthes y John Berger.

En el último capítulo de esta investigación, “Permanencia voluntaria. La crítica cinematográfica de Xavier Villaurrutia”, me enfoco en el análisis de la crítica sobre cine que Villaurrutia publicó en las revistas *Hoy* y *Así*. Sus textos críticos sobre cine superan en número a sus trabajos sobre pintura y fotografía. Villaurrutia se aproxima al cine desde el paradigma literario que el arte dramático le permite. En sus reflexiones sobre el cine no puede evitar la comparación entre ambos y, aunque concluye que se trata de dos expresiones artísticas distintas, el crítico muestra a final su reticencia con respecto a la dimensión artística del cine. Lo relevante de su trabajo en este punto, es la persistencia con que Villaurrutia intenta acomodar en el parámetro de su pensamiento esta nueva manifestación artística; su rigor crítico lo hacen volver a sus preocupaciones una y otra vez, como se podrá observar en el análisis de sus tres textos más teóricos y que datan de 1937, 1938 y 1947. La verdadera *praxis* teórica de Villaurrutia en este ámbito se encuentra en la crítica individual de las películas, especialmente las que provienen de la industria hollywoodense y con las cuales mantiene una cierta reticencia con respecto a la imagen de mexicanidad que proyectan a nivel internacional. Estas preocupaciones son de orden cultural más que de carácter teórico o literario, por lo que en este último

capítulo se muestra la transformación de la visión de Villaurrutia de crítico y teórico pragmático del arte a crítico de la cultura preocupado por los estereotipos.

Se trata, desde mi punto de vista, de un autor democrático en cuanto a la trasmisión del conocimiento y a la articulación de la experiencia estética desde diferentes ángulos, sean éstos los de la divulgación o de la reflexión teórica. Es también un agente intelectual, un pensamiento en transformación que no teme ajustar sus opiniones o negarlas categóricamente si ha encontrado un argumento más adecuado, tal como sucede con su crítica cinematográfica que va mutando de un marco teórico más relacionado con el teatro a un entendimiento de carácter más orgánico al percibir que el cine es una expresión colectiva con necesidades distintas a las del arte dramático. La versatilidad en el caso de Villaurrutia es un programa ético que confirma la reorganización de su pensamiento, pues como afirma en “La rosa de Cocteau” con respecto a los objetos (ángel, rosa, espejo, etc.) escogidos por los poetas: “Todo es de todos, entre todos.”(923)

Dice Michel Foucault que las heterotopías arruinan la sintaxis “y no sólo la que construye las frases – aquella menos evidente que hace ‘mantenerse juntas, unas al otro lado o frente de otras a las palabras y las cosas” (3). Lo que el discurso crítico de Villaurrutia nos aporta es esta conciencia de la “heterotopía”, es decir, el vértigo a la pérdida de la sintaxis que no se resume en desacreditar un paradigma cultural —el de la nación revolucionaria, por ejemplo— para validar otro distinto. Perder la sintaxis significa reflexionar sin apostar por un tablero de verdades, porque como él ha intuido antes: la rosa, el ángel o el espejo puede ser de todos.



## Capítulo 1

### El estado de la cuestión de la crítica de arte en México

Existe una forma delicada de lo empírico  
que se identifica tan íntimamente con su objeto  
que se convierte en teoría.  
Goethe

La crítica de arte es una forma discursiva cuya definición resulta problemática pues su condición de género breve y considerablemente flexible la han posicionado en una especie de limbo entre el ensayo, la crónica y la reseña informativa de eventos culturales. Por este motivo, no termina de encajar ni en el campo académico de los estudios literarios ni en el espacio puramente periodístico. De modo que el problema para establecer una definición de la crítica de arte tiene que ver con la función que se propone: ¿divulgar, juzgar o reflexionar sobre una obra de arte?; con el espacio en el que se publica: ¿el periódico, la revista literaria o el ámbito académico?; con la persona que escribe: ¿crítico especializado, poeta o periodista cultural?; y, en última instancia, con la autoridad que legitima o rechaza este tipo de discurso: ¿la comunidad artística, las editoriales o la academia universitaria? Incluso dentro de la misma academia, los campos de estudio parecen tener opiniones muy diversas al respecto: “los estudiosos de las letras la consideran materia perteneciente a la historia del arte, mientras que los

historiadores del arte suelen tratarla como literatura y, al final, ambos reconocen su valor como documento histórico, pero no como motivo de estudio” (Ibarra, 2015 25).

Esta variedad de factores sugiere la necesidad de abrir un panorama histórico para intentar responder a la pregunta ¿qué es la crítica de arte en México durante la primera mitad del siglo XX?, pues al tratarse de un género tan flexible es importante reflexionar sobre las modificaciones que ha tenido a lo largo del tiempo y cómo estas modificaciones impactaron la crítica de artes visuales de Xavier Villaurrutia.

*El arte moderno en México; breve historia, siglos XIX y XX* (1937) de Justino Fernández es la primera historia del arte moderno mexicano que edita el recién creado Instituto de Investigaciones Estéticas (1936) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Este libro es fundamental para entender la visión del arte hacia finales de los años treinta y para reflexionar sobre la división del conocimiento y la necesidad de historiar y organizar académicamente el discurso del arte que se promovía desde la autoridad del espacio universitario.

Para Justino Fernández, el arte moderno en México se inicia en el siglo XIX a partir del momento en que se independiza de España en 1821. El índice de este volumen, dividido en orden cronológico, arranca con el siglo XIX y concluye con el siglo XX en la que se habla de la pintura contemporánea, de Diego Rivera, de José Clemente Orozco<sup>14</sup> y de otros pintores — entre los cuales se menciona a David Alfaro

---

<sup>14</sup> "Diego Rivera y José Clemente Orozco son los dos únicos que se concentraron asiduamente a la decoración mural e introdujeron una serie de pinturas al fresco, en México y en el extranjero, que son el mejor exponente artístico del país en los últimos años. Este auge de la pintura mural ha dilatado nuestro horizonte en materia de arte; de manera que si se ha llamado un *nuevo renacimiento mexicano* este periodo, es gracias a esas producciones". (Fernández, 217).

Siqueiros, Roberto Montenegro, Jean Charlot y Juan O’Gorman, entre otros. Esta organización establece cuáles eran las prácticas artísticas legitimadas por la Academia de San Carlos<sup>15</sup>: la pintura, la arquitectura, la escultura y la litografía.

En 1964 el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM publica tres volúmenes de *La crítica de arte en México durante el siglo XIX* que contienen un detallado estudio de Ida Rodríguez Prampolini, el cual sigue la misma estructura temporal y temática de la ya citada historia del arte mexicano de Justino Fernández, quien era en esos momentos el director<sup>16</sup> del IIE. La aportación de esta edición es fundamental ya que recopila un sinnúmero de textos críticos sobre las exposiciones de la Academia de San Carlos, lo cual indica la perspectiva institucional que guía el estudio.

## **1.1 Siglo XIX**

Después de conseguida la Independencia (1821), el rechazo frontal que se rastrea en la crítica de arte hacia el pasado colonial fue una manera de generar un punto de partida, un margen que marcó un antes y un después del arte mexicano; existe, pues, un “exacerbado patriotismo que se refleja en la crítica, no sólo en las desmedidas alabanzas a los artistas, sus obras por mediocres que fueran, sino que, intercaladas en las crónicas y escritos de arte encontramos, siempre mezcladas, loas y alabanzas al país,

---

<sup>15</sup> La Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España, fundada en 1781, se convertiría un siglo más tarde en la Academia de San Carlos, la cual pasó por diversas reformas durante el siglo XIX: “En 1845 es el primer edificio de la capital que recibe un servicio de alumbrado de gas, a cambio de la anticuada y pésima iluminación de aceite o cebo”(42)

<sup>16</sup> Justino Fernández fue el director del Instituto de Investigaciones Estéticas de 1955 a 1968.

sus habitantes y todo lo que él y ellos producían” (Rodríguez Prampolini, 14). Aunada a esta situación de “patriotismo”, la crítica de arte insiste en la falta de subvención a las artes por parte del gobierno que seguía debatiéndose entre luchas armadas y fórmulas constitucionales que se abolían unas a otras constantemente.

Ante la inestabilidad política y económica y la necesidad de integrarse a la historia global de los países más “civilizados” como Estados Unidos, Francia e Inglaterra, los críticos ponían la responsabilidad del porvenir de México en los hombros del arte por lo que su función y su necesidad se tornó un tema de la tribuna política. Parecía una correspondencia bastante lógica que cualquier expresión humana contribuyese a reforzar la imagen de una joven nación moderna e independiente pero ¿de dónde partir si el pasado colonial liga a la nueva nación con la metrópoli europea? El pasado indígena<sup>17</sup> fue una de las respuestas a esta pregunta (22) —tal y como se repetiría en el siglo siguiente cuando el discurso revolucionario hiciera, aparentemente, *tabula rasa* del pasado porfiriano.

El sentido de las críticas de este siglo va a estar marcado por la necesidad de indicar una guía, encauzar una visión y reforzar la idea del arte como salvación última. Por otro lado, existe una “creciente conciencia de la historia”, por lo que se trata de enmarcar la obra: sus antecedentes y condiciones (31). Rafael de Rafael es uno de los críticos que tiene más peso durante la primera mitad del siglo XIX; en su “Reseña a la Tercera Exposición de la Academia (1851)” (33) indica que la crítica debe ser

---

<sup>17</sup> Cabe anotar que esta idea de rescatar el pasado precolombino no prosperó sino hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando el arquitecto Federico Mariscal propuso estudiar el arte indígena desde un punto de vista estético y no, únicamente, arqueológico.

“expresión de un pensamiento” y que los críticos deben poseer “vastos conocimientos” para poder enjuiciar la obra de arte. Más allá de esta dimensión interna del género y de las cualidades de sus autores, la crítica, limitada en este momento al ámbito institucional de la Academia de San Carlos, también se apropia de la tarea de divulgación de la cultura europea y de la historia del arte en general. Además de estas características, la crítica pone atención a la pintura que integre una lección moral, “debe basarse en una idea que eleve al espectador” (70). Asimismo, “[L]a fidelidad a la verdad y a la historia no debe faltar, pero tiene que estar expresada al mismo tiempo con poesía e imaginación” (71). De modo que la mayoría de los críticos, en especial Rafael de Rafael, descalifica a las escuelas sensualistas europeas.

La pintura de la primera mitad de este siglo se enfocó al arte religioso<sup>18</sup> pues, de acuerdo con Rodríguez Prampolini, era el puente más directo que se tenía con Europa. Con la llegada de Maximiliano de Habsburgo a México en 1864, los críticos suponen un florecimiento de las artes; sin embargo, la autora aclara que el único legado en cuanto a artes plásticas fue la obra del pintor Santiago Rebull que decora el Castillo de Chapultepec (81). A partir del año 1874 lo que pedían los críticos cambia: si durante la primera mitad se miraba a Europa con la intención de integrarse a un lenguaje más universal; durante el último cuarto de siglo, la petición va enfocada a “universalizar los valores mexicanos”. La revista *El Artista* promovía esta dimensión patriótica nacionalista. Durante esta época destaca el trabajo de Ignacio Manuel Altamirano que

---

<sup>18</sup> Manuel de Olagíbel en su crítica “Nuestros Artistas. Pasado y porvenir” (*El Artista*, 1874) argumenta que el amor a la patria debe estar por encima del amor religioso, pues México atraviesa un momento de orgullo patriótico.

pregunta en un artículo titulado “La pintura histórica en México”(1874): “¿Por qué tantos jóvenes, poseyendo un verdadero conjunto de cualidades artísticas, no han acometido la empresa de crear una escuela pictórica y escultórica especialmente nacional, moderna y en armonía con los progresos incontrastables del siglo XIX? ... Como nos proponemos escribir varios artículos, ya procuraremos fundar nuestra aseveración en hechos justificados” (T II. 185-186).

Para estos momentos en que el recuerdo del imperio estaba todavía muy fresco, ser liberal era sinónimo de ser nacionalista, de afirmar una independencia frente a Europa. La crítica de la primera mitad del siglo XIX excusó la falta de producción artística en la inestabilidad del país y en el mal estado económico de la Academia. Las expectativas de la crítica profetizaban un arte lleno de espíritu independiente que no llegaba a consolidarse; por su parte, Altamirano reconoce la falta de apoyo económico y aduce a la clase burguesa su falta de interés por comprar obras de arte pero ya no puede guardar su decepción detrás de estas circunstancias y se pregunta cuál es la razón de la falta de movimiento en la pintura mexicana (“El Salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado” en *La Libertad*, T. III, 13-58). Este amplio artículo consta de once entregas y en éstas se reflexiona sobre lo bello, lo histórico y la verdad histórica representada; aplaude, por ejemplo, el tema del cuadro de Luis Cobos titulado: “El cura Hidalgo en el Monte de las Cruces, arengando a sus tropas, momentos antes de la batalla”; no obstante, critica la composición del cuadro en razón de los ideales históricos representados, pues el pintor no ha observado la siguiente regla y ha dado demasiado peso al paisaje: “[S]i la idea histórica domina es necesario que el paisaje no

aparezca en segundo lugar, para ayudar y no para ofender a lo principal”<sup>19</sup> (T III, 33).

En este mismo artículo, Altamirano afirma que la escultura debe encargarse de organizar un catálogo cultural en mármol de los “héroes de la patria”.

Seis años después, la estatua de Cuauhtémoc (1886), idea del ingeniero Francisco Jiménez, en el Paseo de la Reforma fue inaugurada por el presidente Porfirio Díaz y Vicente Riva Palacio, Secretario de Fomento. La estatua “no sólo debe considerarse como la fórmula del patriotismo... sino que esa obra servirá también para dar la medida del adelanto que, en la época actual, ha alcanzado en la República las artes plásticas y la fundición” (“El monumento de Cuauhtémoc” en *Anales de la Asociación de Ingenieros y arquitectos*, 1886, T III, 199).

Entre los documentos que Ida Rodríguez Prampolini recopila para *La crítica de arte en México durante el siglo XIX*, se encuentran dos críticas de arte que José Martí<sup>20</sup> escribió durante su estancia en la Ciudad de México. El intelectual cubano pone sobre la mesa varias discusiones e ideas más modernas en torno a la crítica de arte, como por ejemplo las observaciones que hace sobre el consagrado pintor Juan Cordero<sup>21</sup>: “no se ate la imaginación a épocas muertas, ni se obligue al pincel a mojarse en los colores del siglo XI y del XIV. Hoy poblamos nuestra alma de fantasmas: reciclémoslos y produzcámoslos” (“Una visita a la exposición de Bellas Artes” en *Revista Universal*,

---

<sup>19</sup> Ésta es la misma regla que Altamirano aplica al pintor José María Velasco, quien, como es de suponer, no es del gusto del autor de *El zarco*

<sup>20</sup> José Martí publica su primera crítica de arte el 24 de agosto de 1875 en la *Revista Universal*, misma en la que continuaría publicando “seis trabajos más sobre pintura y uno sobre escultura” (De Juan, Adelaida, 46).

<sup>21</sup> Durante la segunda mitad del siglo XIX, el pintor Juan Cordero es ampliamente reconocido y recibe mucha atención de parte de la mayoría de los críticos.

1875, T II, 329). La idea de producir fantasmas sugiere un ancla al presente con el fin de recrear y complejizar la idea de verdad y de la historia desde la cotidianeidad de lo humano (152).

Una de las polémicas que generó Martí durante estos años fue su propuesta de generar , desde la Academia de San Carlos, un “arte mexicano” que satisficiera la “curiosidad vivamente excitada de nuestros vecinos”, pues “México les parece un país de oro y todo les sorprende en nosotros: nuestra historia, nuestras revoluciones, nuestras riquezas, tan mal aprovechadas; nuestras minas, que no cuidamos; nuestras poblaciones de temporada, que no embellecemos, nuestros tipos y vestidos originales, que hieren vivamente su atención.” (“La Academia de San Carlos” en *Revista Universal*, 1876, T II, 394).

Esta original forma de pensar la cultura como una construcción escenográfica, como un catálogo de temas que diesen satisfacción a la audiencia de los Estados Unidos, destruye cualquier “idea espiritual de la identidad o la metafísica mexicana”. La propuesta de Martí de generar ingresos a través de ciertos contenidos que serían producidos por la misma “mano de obra” de la propia Academia sugiere un pensamiento sumamente avanzado que tiene muy claro que la cultura es un fenómeno de percepción y de circunstancia, de organización y de autoridad. Martí no propone esta idea a los artesanos o a los pintores independientes, él sabe que si la institución valida el discurso cultural por medio de ciertos temas y contenidos, éstos adquieren una idea de verdad que satisface su “atención”.

Casi cincuenta años después, la revista *Mexican Folkways* (1925-1937), financiada por la altruista Frances Toor en una edición bilingüe e ilustrada por Diego Rivera, se constituye como una revista que se encarga “de mostrar al mundo las maravillas del arte popular y los alcances del muralismo desde un punto de vista antropológico que a veces roza en el más puro folklore”(Ibarra, 13). En ella publican literatos, historiadores, antropólogos, arquitectos y pintores. Manuel Gamio, quien era en ese momento Subsecretario de Educación, se ofreció a contribuir con 100 pesos al mes y también colaboró con un artículo para el primer número titulado “El aspecto utilitario del folklore”<sup>22</sup>(234) en el que indica la necesidad de entender la mentalidad indígena con el fin de diseñar una perspectiva educativa adecuada que lleve a las comunidades indígenas a la integración posterior con el resto de la población nacional. Manuel Gutiérrez (2015) señala que “[a]l unir la antropología con las artes visuales y la historia del arte, *Mexican Folkways* generó un discurso que no sólo condicionó la museografía mexicana del siglo XX, sino que contribuyó a crear una política cultural nacionalista basada en un mestizaje utópico y en una “mexicanidad” inventada” (339).

La diferencia entre la propuesta de José Martí y la revista *Mexican Folkways* de Toor es que el primero escribe desde la matemática de la estrategia, desde una postura decididamente económica en que la venta de ciertos productos que contienen la idea de “lo mexicano” estereotipado reedita directamente a la Academia y a sus artistas; mientras que la segunda concibe la revista como una fuente desde la cual se lee y se aprende de lo mexicano más tradicional. En otras palabras, Martí produce fantasmas de

---

<sup>22</sup> Véase Toor, Frances. "Mexican Folkways." *Southwest Review* 17.2 (1932): 230-37.

lo mexicano y, con esa certeza, expone su propuesta económica; en tanto que *Mexican Folkways* vende la idea espiritual de lo “realmente mexicano” a un público que quiere verdades con pruebas materiales y contundentes.

Bajo esta línea fronteriza que ha conectado el siglo XIX con el siglo XX y a México con los Estados Unidos por medio de la propuesta de José Martí con la revista *Mexican Folkways*, se inicia el siguiente apartado de este capítulo sobre la crítica de arte en el siglo XX, que como se ha mencionado recoge temas comunes al siglo XIX, como la dirección que debía tener el arte, el tipo de crítico autorizado para escribir y la necesidad de recurrir a un pasado indígena de molde y expuesto en una de las arterias principales de la Ciudad de México. De modo que el escenario postrevolucionario es, más que un diseño novedoso y completamente original, una especie de continuidad en la que la luz del discurso cambió pero los trazos legales del Porfiriato y las preocupaciones artísticas continuaron siendo las mismas.

## **1.2. Siglo XX: El vasconcelismo**

La crítica de arte en México durante el siglo XX está marcada por el fin de la dictadura porfirista, el complejo proceso revolucionario y la creación de instituciones políticas encargadas de la reconstrucción del país después de la lucha armada. La presencia de José Vasconcelos como Ministro de la Secretaría de Educación Pública (SEP) (1921-1924) resulta fundamental para la transformación de la industria cultural, educativa y editorial de un estado nacional que recién había adoptado la Carta Magna (1917) que formulaba todo un nuevo aparato legislativo. Ahora nos detenemos en tres aspectos del

proyecto vasconcelista con el fin de hacer un balance del panorama cultural en el que se insertan los primeros ejercicios críticos de Villaurrutia que aparecen publicados en *El Universal Ilustrado*.

### **1.2.1 El programa de alfabetización**

En consonancia con el objetivo del Presidente Álvaro Obregón de integrar a las masas al proyecto político postrevolucionario, Vasconcelos emprende una de las campañas educativas más ambiciosas de toda América Latina, convirtiéndose en un parteaguas en la historia editorial, educativa y cultural de México. La idea de “rescatar” a los indígenas<sup>23</sup> e integrarlos a la civilización mediante la educación (Crespo, 25) está fundamentada en la idea mesiánica que Vasconcelos tiene de la cultura. Su proyecto estuvo basado en la “redención mediante el trabajo” y en la “regeneración mediante la educación”. Su campaña educativa buscaba reducir el porcentaje de un país en el que el 80% de la población era analfabeta y, con tal fin, recluta abiertamente a las mujeres para el magisterio (109), amparándose en la poderosa figura de Gabriela Mistral quien también colabora en su proyecto. En sus discursos, “intentaba demostrar que el problema de la alfabetización tenía que ver con todos los mexicanos y no sólo con los

---

<sup>23</sup> La cuestión de las poblaciones indígenas había sido abordado por Manuel Gamio desde 1917 cuando fue nombrado jefe de la recién creada Dirección de Antropología perteneciente a la Secretaría de Agricultura. Presidió la jefatura de 1917-1924 (Crespo 115). Estas dos instancias nunca trabajaron conjuntamente, a pesar de encargarse de la educación de las poblaciones indígenas, pues sus visiones eran muy distintas; mientras Vasconcelos buscaba “castellanizar” y redimir al indio desde una visión homogeneizadora, Gamio se preocupaba por entender la situación particular de cada población, con el fin de generar planes educativos integrales que trataran de los conceptos de nación se adaptasen al ambiente cultural indígena particular y no al contrario. Gamio tenía “una perspectiva interdisciplinaria... El objetivo de su proyecto era estudiar regiones representativas del país en términos geográficos, climatológicos, culturales, históricos, lingüísticos y étnicos para mejorar las condiciones de vida de su población” (Crespo 117).

funcionarios de gobierno” (112) y en los anuncios que promovían la campaña se podía leer que “instruirse era un verdadero deber patriótico” (124). De modo que el programa de alfabetización empieza a integrarse discursivamente al campo semántico de la patria como sinónimo de “progreso” (Andrade, 49). La enseñanza y el aprendizaje empezaron a integrarse a la idea de lo nacional.

El proyecto era ambicioso y requería como tal una gran inversión económica con la cual no se contaba pues no había dinero para pagar a suficientes maestros, se carecía de infraestructura y también escaseaba el material didáctico. Eran comunes los reclamos por la falta de material tan básico como el pizarrón o los gises. De modo que, aunque el presupuesto de la SEP requería un monto suficiente para contratar a “300 maestros misioneros y 5,000 residentes”, al final la cámara de diputados autorizaba una cantidad que se traducía en “en la contratación de “200 misioneros y 3000 residentes” para invertir el resto del monto autorizado en mejorar las condiciones de las escuelas y en la compra material didáctico. (FELL, p. 226). La instrumentación del programa educativo no hubiera sido posible sin el apoyo de la sociedad civil que se volcó a este proyecto reconstructor con más fe que con conocimiento de causa:

El llamado al patriotismo, la abnegación y la caridad presidió la campaña con la que Vasconcelos se ganaría el favor de la prensa y que (...) incorporaría a estudiantes, jóvenes de clase media, mujeres, profesores de carrera e incluso trabajadores de sindicatos y gremios sociales a la tarea alfabetizadora en las ciudades y los campos. Fundada en estos

términos la figura del profesor voluntario, la mística del papel docente sería divulgada exhaustivamente por la prensa (Crespo 109-110).

Esta estrategia de reclutamiento no solamente fue efectiva en términos prácticos sino que estableció una serie de valores ideales asociados al intelectual comprometido.

### **1.2.2 El proyecto editorial**

La campaña educativa iba a la par de los productos editoriales de la SEP: boletines, revistas, lecturas para niños, traducciones de “Los Clásicos”. Si cada día más personas aprendían a leer y a escribir será importante crear materiales de lectura y espacios en los que se fomente esta actividad, lo que daría como resultado un grueso de población informada. De modo que el proyecto de construcción de bibliotecas se echó a andar de la mano de Jaime Torres Bodet como director del Departamento de Bibliotecas (se crearon más de 1916 bibliotecas<sup>24</sup>). De igual manera, el Ministerio compró una editorial entera en los Estados Unidos y creó un equipo de traductores dirigido por Julio Torri: “Según Vasconcelos, las listas de obras para las bibliotecas, nuevas o ya existente, fueron el resultado de varios estudios y tuvieron como uno de sus modelos el del catalán Eugenio D’Ors y sus bibliotecas de la Mancomunidad Catalana” (Crespo, 133). La colección de “Los Clásicos” constó de 25,000 ejemplares (*La Iliada, La Odisea, Evangelios, Fausto* de Goethe, Esquilo, Eurípides, Platón, Plutarco, Tagore, Romain

---

<sup>24</sup> “Se crearon cinco tipos de bibliotecas, que albergaban entre 12 y 200 volúmenes. La más sencilla, el tipo 1, poseía solamente 12: además de aritmética, física y química elementales, ofrecía el *Quijote* y las *Cien mejores poesías mexicanas*. El tipo 4, por ejemplo, que contaba con 100 volúmenes, incluía a autores como Rodó, Darío, Goethe, Tolstoi y Rousseau, así como obras sociológicas y filosóficas de Descartes, Darwin, Spencer, Bergson y Marx” (FELL, pp. 516-517, citado por Crespo 133).

Rolland, Plotino) (Fell 488). De forma paralela se editaron libros de lectura para los niveles de instrucción básica (600,000 para la primera serie), así como manuales técnicos y artísticos entre los que se encuentran el *Método de diseño* del pintor Adolfo Best Mugard para sensibilizar al pueblo. Uno de los títulos que más llama la atención es la *Historia patria* de Justo Sierra Méndez con un tiraje de 100,000 ejemplares. Por ejemplo, Xavier Villaurrutia participa junto con Jaime Torres Bodet, Francisco Monterde García Icazbalceta y Bernardo Ortiz de Montellano en la elaboración del segundo volumen de las *Lecturas clásicas para niños* (1925) publicadas por la Secretaría de Educación. Ambos volúmenes de esta colección fueron ilustrados por Roberto Montenegro y Francisco Fernández Ledesma. (Ibarra, 233).

En cuanto a los medios masivos editoriales, la revista *El Pueblo y el Libro* (1922-1935) — dirigida por Torres Bodet desde el segundo número — daba noticias de los libros publicados por el ministerio; los Boletines de la SEP reforzaban la imagen del ministro y ofrecían consejos cívicos y de higiene; el primer número de *El Maestro* (1921-1923) tuvo un tiraje de 75,000 ejemplares y fue de distribución gratuita. En este número aparece publicado por primera vez el emblemático poema de Ramón López Velarde, *Suave Patria*. Además de estos medios con los que contaba Vasconcelos para promover su imagen y mantener una campaña permanente de alfabetización y de reclutamiento magisterial voluntario, el periódico *El Universal* simpatizaba con las actividades y las ideas del Ministro de Educación, por lo que la fuerza, el liderazgo y la autoridad de Vasconcelos se fortalecían consistentemente en el día a día.

Existió pues una fuerte e importante inversión en libros que tenía el objetivo de llevar el conocimiento a la sociedad, pues se educaba pero también se promovía la lectura a través de libros a precios accesibles y espacios acondicionados para los lectores. El proyecto vasconcelista fue sumamente ambicioso puesto que se intentaba construir y transformar al mismo tiempo. Por un lado existió una gran promoción de la cultura escrita (libros de texto, libros de lectura, etc.) y a la par se intentaban subir los índices de alfabetización del pueblo. Con certeza se escribía, pero ¿cuántos de estos proyectos tuvieron un impacto cuantificable en términos de lectores? De acuerdo con los datos proporcionados por Claude Fell (Citado pro Crespo, 124), estudioso de la vida y obra de José Vasconcelos, los censos muestran que entre 1921 y 1924 un rango de 80 a 100.000 personas habían sido alfabetizadas. Estas cifras contradicen el número que Vasconcelos presenta en sus informes: 150,000. Independientemente de esta disparidad, el censo de 1930 muestra que el 71% de la población continuaba siendo analfabeta, lo cual indica que el número de lectores se reducía a menos de un 30% de la población, la cual se concentraba en los principales centros urbanos y, especialmente, en la Ciudad de México.

### **1.2.3 El papel del intelectual**

Para su gran proyecto educativo y cultural, Vasconcelos se basa en el modelo de trabajo de la Universidad Mexicana Popular, creada por el Ateneo de la Juventud en 1907: el trabajo intelectual voluntario (Crespo, 71). Krauze afirma que la estructura de esta universidad anticipó el proyecto de acción cultural vasconcelista puesto que basó la

instrumentalización de sus campañas en el trabajo voluntario (51-52). De modo que cuando Vasconcelos llegó a la rectoría de la Universidad Nacional de México en 1920 ya contaba con una gran red de apoyo integrada por los miembros del Ateneo de Juventud — del cual formaba parte — y quienes habían sido maestros en la Universidad Popular, y también tenía contacto con generaciones más jóvenes como la de los Siete Sabios y con el grupo que después sería conocido como Contemporáneos.

En estos momentos, el ministro apelaba a todos los intelectuales y a la población en general para integrarse a las campañas de alfabetización y los invitaba a ocupar puestos en el gobierno, de modo que el mercado de trabajo estuvo asociado a la cultura, a la industria editorial y a la educación, por lo que prácticamente todos los actores de la cultura estuvieron cerca de Vasconcelos. Si la petición era tan clara y consistente — no olvidemos la maquinaria de medios impresos con los que contaba el Ministerio de Educación —: ¿cuál era el papel del intelectual frente a un estado que promovía un nacionalismo a ultranza? Los extremos fueron los puntos más fáciles de localizar: o se estaba a favor o se estaba en contra. La propaganda vasconcelista del intelectual comprometido con la Revolución<sup>25</sup> y con el futuro de las próximas generaciones preparó muy bien el escenario de la polémica de 1925<sup>26</sup> en torno a la literatura nacional

---

<sup>25</sup> “Seamos los iniciadores de una cruzada de educación pública, los inspiradores de un entusiasmo cultural semejante al fervor que ponía ayer nuestra raza en las empresas de la religión y la conquista” son las palabras enunciadas por Vasconcelos cuando toma protesta como Rector de la Universidad Nacional de México en 1920 (Citado por Víctor Arciniega, p. 32).

<sup>26</sup> La agitada situación política que se da durante la transición presidencial entre Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles es realmente crítica pues este cambio de mando era públicamente una especie de continuidad pero a nivel interno, las discrepancias no se hicieron esperar: “Calles *parece* obligado a continuar la política establecida por su antecesor y a conseguir el reconocimiento público para sí y para su gobierno... Con objeto de proyectar su propia imagen,... comienza a sustituir la autoridad del caudillo por la de la Ley, en este caso la Constitución.” (Díaz Arciniega, p. 30). Gracias a este paso, Calles inicia

en la que se cuestionaban las actitudes de los intelectuales frente al movimiento rector de la revolución institucionalizada y no tanto los contenidos literarios; lo cual dio como resultado una discusión absolutamente binaria que dividía a los intelectuales en dos bandos: los viriles comprometidos con la patria y los “afeminados” que decidían trabajar desde otros frentes ( Díaz Arciniega, 56)<sup>27</sup>. Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y José Gorostiza fueron algunos de los aludidos “afeminados” por no comprometerse con la dimensión nacional de su producción artística.

Revisitar la fuerza centrípeta que Vasconcelos creó en torno a él y a su proyecto cultural nos permite entender que el liderazgo y la visión de “El Maestro de América” van concentrándose y expandiéndose a lo largo de su carrera intelectual y política en las instituciones culturales y educativas más importantes del país como el Ateneo de la Juventud, la Universidad Popular Mexicana, la Universidad Nacional y, por último, el Ministerio de Educación. Asimismo, la visión del intelectual que proyecta desde su discurso de entrada a la Universidad Nacional como rector en 1920 tiene como sedimento el ideal platónico en el que el filósofo debe guiar e instruir a la colectividad menos avisada y, por tanto, inexperta en la toma de decisiones. Si bien el programa vasconcelista marca un hito en la historia de la cultura mexicana, éste sólo duró tres años, y muchos de los proyectos quedaron suspendidos como el tan necesitado y

---

la institucionalización de la revolución al proyectar los organismos públicos como “entidades sociales y políticas útiles y necesarias para la estabilidad y permanencia de un régimen de gobierno” (30).

<sup>27</sup> En su conocido libro sobre la polémica de 1925, Díaz Arciniega comenta a profundidad la división conceptual que los polemistas reiteraban entre las obras y la “vida material” de los escritores. El propio Jiménez Rueda decide intercambiar el concepto de “afeminamiento” por el de “reblandecimiento”, aunque en el fondo afirma “que la palabra original era ‘más gráfica’ ( 56) .

accidentado programa de alfabetización, el cual sólo volvió a ser retomado por Jaime Torres Bodet cuando es nombrado Secretario de Educación en 1944.

Es importante recordar que el gobierno revolucionario planteaba un discurso completamente renovador y muy distinto al de la dictadura de Porfirio Díaz: el origen de la Revolución había sido, precisamente, acabar con las injusticias y las estructuras porfirianas (Crespo 86). Jorge Aguilar Mora explora más esta afirmación en su libro *Una muerte sencilla, justa, eterna* y se acerca al complejo panorama revolucionario y post revolucionario desde la dinámica planteada en el campo de batalla. Uno de los primeros planteamientos que llama la atención es la importancia de la repetición en la construcción de la narrativa histórica mexicana (12). Parece ser que la repetición adquiere una densidad mágica en la historia mexicana porque basta repetir una afirmación o una perspectiva para que ésta comience a adquirir destellos de verdad. Para Jorge Aguilar Mora, la dinámica de la política postrevolucionaria era la repetición de una revolución accidentada, traidora y oportunista que, a su vez, repetía un siglo XIX lleno de caudillos que se arrebatan el poder y lo sitiaban para no perderlos: “Sólo el conocimiento de todos los hechos puede asegurar que se produzcan las causas o que se vuelvan opacas y tangibles: de otra manera, mientras reine la relatividad y sólo se perciba un bosque de hechos repetidos mecánicamente, similares y siempre idénticos” (19). Dentro de esta idea de la repetición, Aguilar Mora sitúa la figura del intelectual mexicano de clase media del siglo XIX como el antecedente de los actores del siglo XX, un intelectual que necesita legitimar su esfuerzo y honradez por medio de la autobiografía que le permite trazar una genealogía de hombres que han merecido, por su

intervención en la lucha por el país, dirigir sus riendas (34). Algunos de estas autobiografías pertenecen Justo Sierra Méndez, José López Portillo y Rojas y Francisco Bulens. Aguilar Mora llama a estos textos indicadores de la oligarquía intelectual mexicana. Esta puesta en perspectiva de los intelectuales decimonónicos relocaliza también la figura de Vasconcelos y los tres tomos de su autobiografía, pues “se había necesitado que en 1910 Vasconcelos hubiera repudiado el positivismo, para que durante los años de la Revolución pudiera practicar el principio mismo de ese positivismo, gracias a un método de pensamiento que nunca repudió, quizá porque nunca tuvo conciencia de él: el ecléctico” (38).

Al desarmar la idea de *tabula rasa* entre las instituciones intelectuales<sup>28</sup> posrevolucionarias y las porfirianas, Aguilar Mora abre la puerta para reflexionar sobre la dinámica de la repetición: la nación poderosa, justa y novedosa que había sido engendrada por la Revolución daba dos opciones de pertenencia: se es nacionalista o no — el cosmopolitismo fue el vocablo más común para nombrar la opción “negativa”. Estos contenidos se repitieron tanto que el cansancio les autorizó legitimidad y los insertó en los discursos oficiales<sup>29</sup>, en las campañas de alfabetización, en la recepción del muralismo y, posteriormente, en la división más pedagógica de la crítica cultural y literaria.

---

<sup>28</sup> “El racismo científico y decimonónico de los conservadores estaba muy lejos del agotamiento; de hecho, tendría resurgencias inesperadas en libros como *La raza cósmica* de Vasconcelos; pero el nuevo racismo era esquizofrénico; por un lado, no ocultaba su paranoia, su pánico de la conspiración judía (comunista o capitalista o ambas a la vez); por otro lado, era obsesivamente redentor de los indios oprimidos y desojados, y reivindicador de una escena indígena”. (Aguilar Mora, 390)

<sup>29</sup> Véase Salgado, Andrade Eva, *El discurso del poder: informes presidenciales en México, 1917-1946*. México: CIESAS, 2003.

El nacionalismo y el cosmopolitismo fueron las nociones más socorridas durante el siglo XIX y XX para catalogar a un autor o a una obra. Las primeras obras que Diego Rivera expuso en la Academia de San Carlos las había pintado en Europa y las críticas fueron contradictorias, pues se trataba de un pintor que en “nada aludía a su entorno histórico” y omitía los preceptos de la Academia de San Carlos, de modo que se trataba de un artista cosmopolita que rechazaba lo nacional. Pasados unos años, los adjetivos calificativos serán totalmente opuestos, se repetirán pero en direcciones distintas.

### **1.3. La crítica de arte durante el siglo XX**

Bajo este contradictorio panorama que albergaba proyectos tan prometedores y resultados un tanto endeble, las revistas literarias y culturales no dejaron de publicar traducciones de autores franceses, italianos e ingleses, tampoco dejaron de dar noticia de los movimientos de arte vanguardista en Europa. Al inicio del siglo XX se escribió extensamente sobre el arte y sobre la necesidad de una *Escuela Mexicana* que tuviese un estilo representativo del país: “Ya para fines de la segunda década, la idea de las bellas artes como factor educativo y progresista, unida al objetivo de un arte para todos e integrado a la vida cotidiana, dará paso al concepto de arte nacionalista y democrático que será la constante a partir de 1921” (Ortiz Gaitán, 16). Los extremos parecían irreductibles para la mayoría de los críticos que se centaban en “el nuevo renacimiento

mexicano”<sup>30</sup> de la pintura mural que había iniciado Diego Rivera en 1921 cuando fue invitado por Vasconcelos para empezar la decoración de los edificios públicos.

Entre los críticos más sobresalientes de los primeros años de este siglo se encuentran Manuel G. Revilla que rescata el valor de la arquitectura colonial y alaba la mezcla de los elementos indígenas en el Monumento a Cuauhtémoc que se expone en el Pabellón de México en París (1889); José Juan Tablada abre el siglo con un artículo que lo identifica con el movimiento modernista hispanoamericano y con su pasión personal sobre Japón. El trabajo de dos entregas sobre la tradición del arte japonés y sus pintores data el primer cuadro de la pintura nipona en el siglo XVIII (“Álbum del extremo oriente: los pintores japoneses” en *Revista Moderna. Arte y ciencia*, 1900, T. I p. 87-89). Por su parte, los literatos latinoamericanos en el extranjero (París, Nueva York, Madrid) contribuyen activamente a la crítica de arte: Rubén Darío, Alejandro Quijano, el mismo José Juan Tablada, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Gerardo Murillo, entre otros, también colaboraron como críticos y artistas plásticos. a esta actividad.

Tal como ocurre en el siglo XIX, los críticos se quejan del medio cultural mexicano y de la precariedad de fondos públicos para apoyar el desarrollo de las actividades artísticas, pues “[l]a situación de los artistas fluctuaba entre la burocracia, los puestos públicos y la docencia... En consecuencia, el artista necesitaba de buenas relaciones entre los círculos pudientes y “colocarse” favorablemente para obtener un *modus vivendi* decoroso” (Ortiz Gaitán, 23). En cuanto al estatus que gozaban las artes

---

<sup>30</sup> “El llamado *renacimiento mexicano* es un concepto que se manejó en el contexto postrevolucionario para referirse, en tono laudatorio, a las diversas manifestaciones pictóricas de la época, y encontró su *status* consagratorio con la publicación del libro de Jean Charlot intitulado *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*, publicado en los años sesenta”. (Ortiz Gaitán, 29)

plásticas, la pintura continuó siendo la expresión por excelencia, la escultura en menor medida y la fotografía, por su parte, comenzaba a incorporarse en México a las exposiciones artísticas, tal como lo refiere Oscar Herz en 1900 en su crítica titulada “Primera exposición de bellas artes en Puebla” (*El Mundo Ilustrado*).

Las obras de los pintores Julio Ruelas (1870-1907), Roberto Montenegro (1885-1968) y Saturnino Herrán (1887-1918), recibieron pronta atención y opiniones positivas por parte de la crítica. Alfonso Reyes escribe sobre el primero un año después de su muerte en 1908 que sus cuadros se encuentran lejos del “espíritu clásico y el temperamento de amante” pues sus imágenes son de carácter satánico y torturador (“Julio Ruelas, subjetivo”, *Revista Moderna*, 1908. T. I. 375-378). Es José Juan Tablada quien se ocupa de Montenegro y la evolución de la figura femenina en sus cuadros como un signo de madurez que se ha fortalecido con la estancia del pintor en París y su contacto con la pintura y la literatura europeas. Tablada puede localizar la presencia de Maeterlinck y de Oscar Wilde en los dibujos de Montenegro (“Roberto Montenegro. Un futuro pintor de la mujer”, *El Mundo Ilustrado*, 1908. T. I 358-362). Además del reconocido talento de Saturnino Herrán, su muerte prematura generó una especie de culto y mito alrededor de su obra. Al respecto, Manuel Toussaint reflexiona sobre su contacto con el maestro catalán Antonio Febrés, quien proponía una adaptación mexicana del arte catalán: “pero el joven pintor hallábase ligado a su patria por todo un mundo de tradicionalismo, simbolizado en su madre” (“Saturnino Herrán y sus obras”, *El Universal Ilustrado*, 1921. T. II, 477). Además del muralismo y sus representantes principales, otros temas que empiezan a tomar fuerza entre la crítica de arte durante

estos años son el arte prehispánico, la arquitectura colonial, la caricatura y el renacimiento del arte autóctono o popular<sup>31</sup>.

Los textos académicos sobre la historia de la crítica de arte durante el siglo XX ubican el movimiento muralista como el eje de un discurso que conjuga en un mismo espacio las artes y la historia, la representación y la idea de una identidad mexicana. Tanto Justino Fernández como Julieta Ortiz Gaitán en su “Introducción” a *La crítica de arte en México, 1896-1921* (1999) inclinan la balanza hacia este movimiento por lo que las fuentes de investigación legitiman al muralismo como el centro de un sistema en el que acontecieron otras expresiones artísticas que generaron muy diversas opiniones, entre las que se encuentra la crítica de arte de Xavier Villaurrutia, la cual incorpora temas y preocupaciones que parecen estar al margen de la polarización ideológica (nacionalismo-cosmopolitismo) que empezó a fraguarse desde el siglo XIX.

Si bien Justino Fernández afirma que la tradición mural no tiene su origen en el fenómeno llamado “Revolución”, sino que proviene de una genealogía más antigua que se encuentra en las construcciones arqueológicas prehispánicas y en los murales coloniales de iglesias y conventos, el hecho de centrar su breve historia alrededor de este movimiento durante el siglo XX insinúa una cierta escala de valores que se refuerza por la temática de los siguientes capítulos.

---

<sup>31</sup> En *El arte moderno en México; breve historia, siglos XIX y XX* (1937), Justino Fernández incluye como arte popular la pintura religiosa, las pulquerías y las charrerías, los mosaicos, de la herrería artística, la orfebrería, la talabartería, el arte de presidios, los juguetes y la jarcería, entre otros. Es notable esta inclusión dentro del margen académico pues estas expresiones culturales son poco atendidas por la crítica de las revistas culturales y literarias; un ejemplo de esta excepción es la revista *Forma* (No. 4, 1927) que dedica un artículo a los juguetes mexicanos.

El último capítulo de *El arte moderno en México; breve historia, siglos XIX y XX* (1937) está dedicado a las artes menores y ésta es quizá la sección más relevante para esta investigación, no tanto por su información sino por los límites de su contenido; en él se agrupan las artes que el ámbito académico no considera lo suficientemente sólidas en cuanto a estética se refiere, es decir, se trata de prácticas artísticas que no gozan de un estatus concreto en lo que llamaríamos alta cultura. Entre estas artes menores se encuentran la caricatura<sup>32</sup>, las ilustraciones de periódicos y revistas, la fotografía<sup>33</sup>, los daguerrotipos, los fotógrafos, la fotografía popular, la escenografía, las artes gráficas y las editoriales privadas.

El epígrafe que abre la obra de Justino Fernández dice: "La cultura debe estar orientada hacia lo metafísico, o no tiene razón de ser" (Johan Huizinga), lo cual indica que todavía se piensa en que los contenidos de la cultura están ligados a una arquetipo ideal y abstracto, a un cierto "origen" que define lo propio y corresponden en cierto sentido el lema que José Vasconcelos legó a la Universidad Nacional de México en

---

<sup>32</sup> Fernández refiere que "[E]l caricaturista necesita deformar para acercarse a la realidad; el pintor en cambio deforma una protesta contra el realismo invitando al público olvidarse de la realidad que considerar su obra como perteneciente a un mundo aparte, con vida propia"(380). El crítico también hace la diferencia entre la inmediatez de la caricatura y la perdurabilidad de la pintura. En este rubro, también menciona el trabajo de ilustración que hizo José Clemente Orozco para la edición en lengua inglesa de *Los de abajo*; por su parte Julio Castellanos ilustró "Made in México" de Susan Smith (386).

<sup>33</sup> Fernández presenta su perspectiva de la fotografía en México en estos términos: "[D]os opiniones corrientes que existen acerca de la fotografía: se le considera como una manifestación ajena al arte en sí. La primera opinión es apriorista e injustificada, así como la segunda debe aceptarse con reservas; "en las artes la máquina sólo puede ampliar y profundizar las funciones e intuiciones originales del hombre" (Mundford); es decir del uso apropiado que se haga de la máquina dependerá colocarla en su justo valor, pues precisamente de los falseamientos que se hacen de la técnica misma y del arte, ambos salen perjudicados. La virtud de la fotografía, como fin, su importancia dentro del arte moderno, estriba en haber conquistado otros aspectos totalmente diferentes de la realidad; dando libertad al fotógrafo de escoger sus asuntos en donde pueda mostrar su personalidad, por lo que conservarle su verdadera función como medio es necesario. La buena fotografía es, pues, uno de los mejores instrumentos para alcanzar un sentido de la realidad"(Mundford, 391).

1920: "Por mi raza hablará mi espíritu". Estas palabras concentran a su vez tres preguntas que son bastante difíciles, si no imposibles de responder: ¿qué raza, la cósmica imposible? ¿qué espíritu, el mexicano, el nacional o el informado? y ¿qué tipo de metafísica, la prehispánica, la criolla o la mexicana?

Era 1937 pero el esquema de pensamiento seguía más cercano al discurso decimonónico en el que la transformación de un país se medía por el progreso de las artes. Aunque Fernández aclara que es imposible sujetar la historia del arte a la historia política, el contenido de su libro proponen un sistema solar en donde los satélites ocupan siempre una órbita menor. Este documento es fundamental para trazar la visión histórica sobre la crítica de arte en México desde el discurso académico que, a mediados de los años sesenta, tiene continuidad con la obra de Ida Rodríguez Prampolini sobre la crítica del siglo XIX y a finales de los años noventa aparece la correspondiente al siglo XX, a cargo de Xavier Moysen.

Las dos últimas obras emprenden un trabajo titánico de recopilación de crítica de arte. En la obra correspondiente al siglo XIX, la investigación privilegia los comentarios de las exposiciones de la Academia de San Carlos; en lo que respecta a la obra del siglo XX, la selección de artículos inclina la balanza temática hacia los grandes nombres del muralismo mexicano, los pintores mexicanos más conocidos y ciertos temas que son relevantes en sentido histórico: algunos artículos de arte prehispánico, cultura popular y uno sobre la fotografía. En cuanto a los autores que figuran en los estudios de ambos siglos, se privilegia a los críticos especializados y, en menor medida, a los literatos y políticos. Aun cuando se anuncia que para esos momentos no existía

una definición específica de lo que era un crítico de arte, las colaboraciones de literatos como Ignacio Manuel Altamirano y José Juan Tablada, tienen un peso relevante. Lo que resulta peculiar de estos criterios de selección es que, la crítica de los literatos son eje de análisis, a pesar de sugerir que su producción de crítica de arte carece, en cierto, sentido de autoridad y validez en contraste con la de aquellos que consagran su escritura a la crítica de arte. En este contexto académico, la crítica de arte Xavier Villaurrutia ocupa un lugar marginal tanto en el campo literario, como en el campo del Instituto de Investigaciones Estética pues no se trata ni de extensos ensayos literarios ni de tratados de estética en sí mismos. Si su crítica se encuentra en una especie de limbo académico, ¿qué sentido tiene recuperar sus textos críticos con respecto a las artes visuales? Para entender la aportación de Villaurrutia a esta tribuna, es importante delinear un bosquejo de lo que un crítico de arte debía aportar y bajo qué perspectiva.

#### **1.4. La figura del crítico**

Durante el siglo XIX en México, la práctica discursiva del escritor se movía indistintamente por registros que iban de lo creativo a lo político y de la esfera de las artes a la órbita de la literatura sin ninguna restricción, por lo que la crítica de arte no era una tarea especializada ni mucho menos restringida a un sector académico, como es natural en nuestros días. Hacia finales de los años treinta, Manuel Toussaint comenta que la opinión del crítico en cuanto a la aceptación o negación de una obra debe estar regida por ciertos valores individuales relacionados con el artista, como la legitimidad y

la honestidad, y no con su obra como tal pues en ella está la “huella de su espíritu”<sup>34</sup>. Cabe destacar que esta perspectiva corresponde a un espíritu de época con reminiscencias románticas que, sin embargo, parecía tener validez dentro del ámbito académico. Aquí conviene hacer un paréntesis para reconocer la inmensa labor que la Universidad Nacional desarrolló durante la década de 1930 y 1940 en cuanto a la recopilación de bibliografía y hemerografía de las artes en México; esta tarea dio lugar a tratados de historia del arte como los que hemos revisado, los cuales se enfocan a la “trascendencia de las corrientes nacionalistas”, en especial, el muralismo (González Matute, 5). Bajo esta condición pautada por la casa de estudios más importante del país, la crítica de Villaurrutia adquiere un valor todavía más importante pues la temática y la perspectiva de sus escritos “agreden la sintaxis” de la academia sumando a la discusión temas y artistas que se quedaban fuera del perímetro de la discusión nacionalista.

En 1965, Justino Fernández se refiere a este punto mismo punto en estos términos: “Ya que la obra de arte es, por su propia naturaleza, una síntesis expresiva de las condiciones del artista, y que éstas son semejantes, en principio, a las del crítico, la cuestión de la crítica radicaré en la coincidencia entre las condiciones de uno y otro, considerados como polos de un mismo (100)”. En cuanto al lenguaje en que debe usarse, el mismo autor sugiere que la crítica debe estar exenta de lenguaje literario pues si se quiere reflexionar con este tipo de lenguaje sobre una obra de arte, la crítica pierde

---

<sup>34</sup> “[S]ólo la legitimidad, la sinceridad, la honestidad del artista, deben movernos a rechazar o a aceptar sus producciones, cuando la obra es la expresión justa de una personalidad o de un propósito, cuando en su trabajo encontramos la huella de su espíritu, el cuidado afectuoso con que la mano va traduciendo las reconditeces de su ser interior y nos transmite a nosotros, fríos, espectadores su propia emoción...” (Toussaint, “Prólogo”, 12).

su objetivo esclarecedor y se convierte en otro objeto de interpretación, de modo que sería “como colocar dos misterios juntos” (27). En este sentido, Ibarra confirma que Villaurrutia optó por los dos misterios juntos, es decir, la reflexión crítica y la “capacidad sintética de la poesía” (233).

Para Ida Rodríguez Prampolini, en el siglo XX van a distinguirse: “el historiador de arte propiamente dicho; el especialista de arte que hace un ensayo filosófico-crítico de una corriente artística o de una obra; y el crítico que informa periódicamente al público en artículos motivados por acontecimientos artísticos de actualidad”(10). Bajo esta distinción, la audiencia de cada uno de estos estudiosos es muy diferente: en el caso del historiador y del especialista se escribe para una comunidad especializada y, en cierto sentido, limitada; en el caso del crítico que informa periódicamente, la audiencia es mucho más amplia pero queda limitada a la pura información sin mayor profundidad.

Por su parte, Teresa del Conde ofrece una versión menos rígida de los autores que se dedican a la reflexión de la crítica de arte. Para ella, la “autoridad” de un autor de crítica de arte depende menos de los preceptos atemporales de la estética que de “la posibilidad de establecer asociaciones entre las obras de un creador y una corriente o entre las obras de varios artistas que concurren en determinada exposición en un momento determinado, además de describir, relatar, contextualizar y cuestionar tales obras” (78).

En este capítulo se ha hecho énfasis en: 1) la división de discursos, 2) la categorización académica del lenguaje, 3) el espacio y la función de la crítica de arte

durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en México con el fin de contraponer la actitud que Villaurrutia tuvo ante el ambiente académico. Aunque estuvo involucrado en alguno de los proyectos editoriales vasconcelistas, Villaurrutia siempre mantuvo una sana distancia de las instituciones académicas y políticas. Su experiencia en la Universidad de Yale durante los años de 1935-1936, que conocemos de viva voz gracias a la publicación de las cartas que el autor enviaba a su entrañable amigo Salvador Novo, lo hacen evaluar el sistema de enseñanza de los Estados Unidos y lo hacen llegar a conclusiones que, si bien están ligadas al ámbito pedagógico norteamericano, representan una toma de posición entre la actividad pedagógica de la academia y la actividad creadora: “[E]l estilo de enseñanza se resiste de academicismo. Las ideas son estrechas aunque claras. Los procedimientos son prácticos y si en México hubiera gente interesada en su estudio la aplicación sería fácil y los frutos rápidos. El estudiante americano es lento y, cuando no lo es, enseña el vacío enseguida” (34). En estas líneas, Villaurrutia establece una distancia entre el libre acceso al conocimiento y la adquisición del mismo bajo una serie de premisas institucionales.

En cuanto al estado actual de la crítica de arte, la editorial del número 35 de la revista *Discurso Visual* (2015) señala que es necesaria una historia de la crítica de arte que valore diversas tareas como: la promoción y difusión de las artes; el servicio público que ofrece a las instituciones; asesoría a coleccionistas o a galerías de arte. De modo que aun hoy se piensa la crítica de arte dentro del ámbito institucional, posición de la que Villaurrutia siempre tomó prudente distancia. En este mismo número, Carlos-Blas Galindo plantea un método para hacer crítica de arte y su propósito es — dice —

impulsar el “desarrollo de la cultura artística de todo ámbito cultural, así como debido a mi interés por intervenir de manera directa en el proceso de producción, distribución (del que es parte lo valorativo) y consumo de esos bienes culturales llamados obras de arte” (19). Si bien su interés está enfocado en el proceso de difusión y distribución de las obras de arte, resulta un poco contradictorio que él mismo afirme que la crítica de arte está limitada a un círculo muy específico de lectores: “Juan Acha, ya desde los años setenta del siglo pasado, que los críticos escribimos para los demás críticos, por lo que quienes somos asiduos lectores de textos críticos somos, precisamente, quienes ejercemos esta actividad” (20). Esta actitud es muy diferente a la que proyecta Xavier Villaurrutia cuando adapta y remodela el uso de la lengua para que la crítica sea accesible a distintas audiencias ya que su actividad crítica no se limitó a las revistas literarias más elitistas (*Ulises, Contemporáneos, El hijo pródigo*) o a las publicaciones especializadas en artes visuales (*Forma, Revisa de artes plásticas*) sino que también exploró las revistas comerciales y de índole popular (*Boletín Carta Blanca, Hoy y Así*).

De modo que, si Villaurrutia no sistematizó un método crítico puesto que no creía en las fórmulas ni en los tratados atemporales tampoco elaboró una historia del arte porque sabía de la arbitrariedad del discurso histórico; mucho menos se aventuró a escribir teoría del arte porque él no se consideraba asimismo filósofo sino poeta: ¿cuál es la importancia de rescatar su crítica de artes visuales dentro del contexto de los estudios culturales? Y ¿qué aporta Villaurrutia en este campo?

La figura de Villaurrutia como crítico de arte se inserta en un panorama cultural con varios pliegues políticos y culturales. Los extremos del nacionalismo y el

cosmopolitismo no son parte del lenguaje crítico de Villaurrutia pues se ocupa tanto de artistas mexicanos como de extranjeros; evita, por otro lado, firmar manifiestos que lo asociasen a una escuela o “ismo” particular y en este mismo sentido, se desliga de formar parte de una posible cofradía que ponga límites a su curiosidad intelectual de ahí la relevancia de la definición que hace del grupo más joven de poetas analizados en *La poesía de los jóvenes de México* (1924): “el grupo sin grupo”, que después la crítica literaria agruparía bajo el nombre de Contemporáneos. Desde esta perspectiva, la crítica de Xavier Villaurrutia adquiere sentido porque crea un tercer espacio que se aparta de los extremos que minaban el ámbito, político, periodístico y cultural de estos años. Desde este tercer ángulo, es capaz de abordar temas que permanecían ajenos al catálogo temático del momento, como la importancia de la representación del cuerpo, la dimensión poética de la fotografía y la reflexión sobre el cine como un arte colectivo. En este sentido, sigue la lección que aprendió de López Velarde: hablar de lo individual, de lo íntimo y de aspectos que al acontecer modifican la percepción de la realidad. La *Suave patria* de López Velarde acontece, suena en un tono diferente, huele a panadería y es deseada por la voz poética; es una patria en plena actividad performática. Esta es la naturaleza del tercer espacio que construye Villaurrutia. Su reflexión no aventura juicios generales ni aseveraciones categóricas, mantiene en el centro de su análisis a la obra y habla de sus posibilidades en su presente histórico y en diálogo con su tradición.

## Capítulo 2

### “Pintura sin mancha”

Obra humana, la obra de arte tendrá que ser la expresión exterior de este mundo viviente y diverso de funciones invisibles de los innumerables y complejos seres que pueblan nuestro cuerpo interior.

Xavier Villaurrutia

El movimiento muralista en México y el grupo de Contemporáneos parecen ser los extremos de una misma cuerda, discursiva y estéticamente hablando; el primero es sinónimo de nacionalismo y el segundo, equivalente de universalismo. Más allá de estar en desacuerdo o no con una política de estado o de desaprobación cierto lenguaje en la pintura, la crítica de arte de Villaurrutia se enfrenta con la dimensión utilitaria<sup>35</sup> que la cultura oficial otorgó a los murales. El utilitarismo como promoción institucional de cierta clase política influyó también en la percepción que fuera de México se tenía del arte mexicano y, así como el tiempo de la revolución pareció eternizarse en el discurso político mexicano, el muralismo parecía ser el centro del contexto cultural.

---

<sup>35</sup>En 1923 se crea el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores y David Alfaro Siqueiros escribe un manifiesto en el que se indica que el arte útil debe ser prioridad para los artistas pues cualquier arte burgués “ultra intelectual” solo limitaba la expresión de la raza mexicana. Un año más tarde, el sindicato de obreros crea su propio medio de expresión y difusión: *El Machete*, revista para la cual trabajaría Tina Modotti varios años, hasta su expulsión del país por causa de un supuesto atentado en contra de la vida de Pascual Ortiz Rubio.

Continuar pensando en el muralismo como el centro solar de la cultura visual mexicana, solo refuerza una idea que en la praxis no era así. Además de la figura de Rufino Tamayo que es el contrapeso del muralismo más conocido, pintores como Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Mérida, Julio Castellanos, Carlos Orozco Romero y Agustín Lazo participaban activamente, desde el centro o desde el margen en la escena pictórica mexicana. En el artículo “Los nuevos pintores” (1925) publicado en *El Universal Ilustrado*, Villaurrutia anuncia a Rufino Tamayo<sup>36</sup> y a Agustín Lazo como “los nuevos pintores: rebeldes y libres” (citado por Madrigal, 159). También son contemporáneas Antonieta Rivas Mercado que tenía gran afinidad por los proyectos dramáticos, apoyando incondicionalmente el teatro Ulises (a cargo de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia) y después el teatro Orientación (a cargo de Celestino Gorostiza); pintoras indispensables como Frida Kahlo y María Izquierdo; fotógrafas como Tina Modotti y académicas que dejaron testimonio de su paso por México durante estos años como la antropóloga Anita Brenner, quien escribe *Idols behind the Altars* (1929), primer libro sobre los trabajos artísticos precolombinos.

Villaurrutia escribe en “La pintura mexicana moderna” sobre María Izquierdo<sup>37</sup> que es “instintiva, primaria, llena el espacio escogido con sueños simbólicos,

---

<sup>36</sup> En cuanto a las relaciones de Rufino Tamayo con los Contemporáneos, ver Érika Madrigal, “Tamayo y los Contemporáneos”

<sup>37</sup> Xavier Villaurrutia publica una crítica sobre María Izquierdo y, aunque reconoce su valor dentro de la tradición pictórica mexicana, no puede evitar el preconceito y asume que la pintura de Izquierdo ha mejorado mucho después de tener contacto con Rufino Tamayo, con quien estuvo ligada sentimentalmente: “María Izquierdo ha ido logrando, a través de nuevas preferencias y de nuevas influencias, entre las que la más visible y no la menos buena es la de Rufino Tamayo, ser diferente de los demás pintores de su momento, diferente, desde luego, de la María Izquierdo que en 1929 nos presentara Diego Rivera (1051)” En otra sección del texto, Villaurrutia reitera: “Imagino la influencia de la obra de

cavernarios, en acuarelas de colorido atrevido y aromático que producen una sensación de extrañeza. Y la más joven de las pintoras mexicanas, Frida Kahlo, cuyas telas tienen un sentido profundo, el de los sueños y recuerdos de una infancia que la sigue nutriendo con sus aéreas y subterráneas raíces (760)”.

La disertación doctoral de Manuel Gutiérrez *Mexican Poets and The Arts 1900-1950* (2009) se encarga de estudiar la crítica de arte hecha por poetas. La idea que articula Gutiérrez se basa en la evolución de las relaciones desarrolladas entre poetas y pintores a lo largo de las diferentes escuelas de pintura en México como son el Simbolismo, el Muralismo, La Contracorriente y La Ruptura. Gutiérrez argumenta que la crítica de arte de los poetas José Juan Tablada, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Luis Cardoza y Aragón y Octavio Paz, ha sido juzgada como preciosista y como una producción anexa a su producción literaria. El capítulo 2 “Contemporáneos and the Arts: Xavier Villaurrutia and Jorge Cuesta” desarrolla la confrontación estética que se establece entre el muralismo y la crítica de arte de Villaurrutia y Cuesta que apareció publicada en la revistas *Forma* (1926-1928), *Ulises* (1927-1928), *Contemporáneos* (1928-1931) y *Examen* (1932).

Gutiérrez enfatiza los contenidos de unas y otras expresiones artísticas, poniendo el acento en la producción pictórica de Agustín Lazo<sup>38</sup> quien evita intencionalmente la

---

Tamayo en la pintura de María Izquierdo como uno de estos cruceros. Gracias a ella, María Izquierdo se detiene, se busca y se encuentra: se enriquece... (1052)”.

<sup>38</sup> Uno de los aspectos que resalta Villaurrutia en este ensayo es la interioridad e intimidad de los cuadros de Lazo, así como la ausencia de cualquier pretensión educativa que pudiese ligarlo con una ideología determinada. Resalta su libertad y la autosuficiencia de su arte. Además de este texto de 1926 en la revista *Forma*, Xavier Villaurrutia continuará escribiendo y haciendo trabajos conjuntos de teatro y traducción con Agustín Lazo, con quien estuvo ligado sentimentalmente. El texto más conocido de Villaurrutia sobre el pintor es “Fichas sin sobre para Lazo” que se publica en el número 2 de

grandilocuencia en sus cuadros (“eschewed grandiloquence”, 113) con el fin de apartarse de los estándares del movimiento muralista — tratado por Gutiérrez como una entidad sin diferencias — que en aquel el momento acarreaba un mensaje político y educativo fácilmente descifrable (117). Gutiérrez selecciona los textos de Cuesta y Villaurrutia que discuten de forma directa con Rivera quien era considerado “the embodiment of revolutionary art” (116). Y, aunque rescata por voz de Villaurrutia las tradiciones europeas que sustentan la pintura mural de Diego Rivera y también comenta que el crítico en su texto “Historia de Diego Rivera”(1927) “was among the first efforts to situate Rivera on an artistic continuum instead of simply considering him as the embodiment of a "revolutionary" artist” (117), no deja de reconocer la carga ideológica de sus murales. Gutiérrez matiza su aproximación a la figura de Diego Rivera con respecto al trabajo que García Maroto publica sobre el pintor en el primer número de *Contemporáneos* y que retoma algunos puntos que ya habían sido planteados por Villaurrutia y Cuesta en la revista *Forma y Ulises*. Este artículo establece una línea bastante clara sobre la posición del grupo con relación al uso del muralismo por el gobierno y por los mismos artistas. Nadie pone en duda las capacidades y la importancia de Rivera como pintor, lo que preocupante es la dimensión ideológica con que se ha sobrecargado la escuela que Rivera representa.

---

*Contemporáneos* (1928). Sobre este texto, hay varios trabajos que rescatan su forma aforística y la relación que guarda con el texto de Cocteau. Luis Maristany en su artículo “Mes mensonges e'est vérité, sévérité meme en songe. Notas sobre la presencia de Cocteau en Villaurrutia” estudia las relaciones del texto de Cocteau “Le mystere laic” sobre Giorgio de Chirico y el texto de Villaurrutia sobre Lazo: “Una selección de apareció en seguida en la revista *Contemporáneos* (núm. 3, agosto de 1928), bajo el título de ‘Fragmentos sobre Chirico’. No consta el nombre del traductor, pero tuvo que ser obra de Villaurrutia o de Agustín Lazo (o de ambos a la vez).

## 2.1 Esquema de una teoría interpretativa

*Textos y pretextos* (1940) es el único libro de crítica que publica Villaurrutia en vida. Dividido en cuatro grandes temas: literatura mexicana, literatura extranjera, drama y pintura, el libro reúne los textos críticos más significativos del autor que se inició en esta tarea a la corta edad de veinte años (Quirarte). La selección de los ensayos de artes plásticas atiende a una metodología tanto diacrónica como sincrónica. Es diacrónica porque el autor se encarga de trazar un arco temporal que arranca en el siglo XIX con los retratistas anónimos que él llama “juglares del retrato” y con el pintor recién descubierto Mariano Silva Vandeira. Esta sección termina con una valoración general de los muralistas y un ensayo dedicado a José Clemente Orozco; de modo que el lector del libro pueda tener una idea global de la trayectoria de la pintura en México. Es también sincrónica porque el primer texto titulado “Pintura sin mancha”, escrito con motivo de la *Primera Exposición de Arte* (1932), esboza una especie de teoría interpretativa y al mencionar que los nuevos pintores no se apegan “[N]i un credo político ni un sistema educativo le imponen la marca de una servidumbre” (740), fija también una posición ideológica frente a las políticas oficiales. Para Villaurrutia la primera característica de un artista independiente es su “libertad moral” a partir de la cual desarrolla su pintura desde la intimidad, la soledad y los propios deseos. Éste es un artículo especial en la crítica de Xavier Villaurrutia por ser tan frontal con el aparato de gobierno pues en ninguno de sus otros textos volverá a ser tan específico al respecto. Previamente, en “Historia de Diego Rivera” (1927), Villaurrutia había insinuado irónicamente este concubinato entre la política cultural y el muralismo de los pintores

consagrados: “El ministerio de José Vasconcelos, en la Secretaría de Educación Pública, es una fecha en el nuevo acontecimiento de nuestras artes plásticas: la pintura mural. Como un agrarista, Vasconcelos llega y reparte terrenos —muros— a nuestros artistas que no ambicionan llamarse, un momento, sino trabajadores”(29).

En “Pintura sin mancha” percibe la marginación de los nuevos pintores independientes en la misma línea marginal en la que se encuentran los nuevos poetas mexicanos —léase aquí el “grupo sin grupo”: “[C]omo los nuevos poetas mexicanos, los nuevos pintores, viviendo en un medio hostil por indiferente, sin un público definido a quien dirigirse, realizan, no obstante, una obra que tiende a la unidad espiritual con el resto del mundo” (740). Más adelante, Villaurrutia reconoce las “afinidades estéticas” que hay entre la poesía y la pintura: “[S]abemos que hay relaciones visibles a los ojos de todos y de un orden que podríamos llamar razonable, entre el mundo de las formas poéticas y el mundo de las formas plásticas” (740). Es precisamente en torno a este juego de relaciones que Vicente Quirarte escribe su libro *Ojos para mirar lo no mirado: los Contemporáneos y las artes plásticas* (2011). Lo que le llama la atención a Villaurrutia es el paralelo de las formas que se logra a partir de la línea y del lenguaje constituido en imagen, así como las experiencias vividas a partir de la interacción de la pintura y de la poesía:

[L]as llaves para abrir las puertas que comunican las salas—las alas— de la pintura y de la poesía, ha sido uno de los más puros y libres goces de mi espíritu (...). Los frutos de esta inmóvil pesca silenciosa, de esta navegación aérea o submarina del espíritu son mis poemas que no han querido ser solamente

criaturas irreales, seres matemáticos o existencias musicales sino, también y sobre todo, objetos plásticos. (740-741)

Este es un tono muy parecido al que utiliza Barthes en sus últimos escritos y que Joaquim Sala-Sanahuja, denomina “ciencia del sujeto”, pues lo que persigue el teórico francés es “argumentar sus sensaciones y ofrendar de este modo su individualidad a una <<ciencia del sujeto>>, cuya relación con las otras ciencias — y en especial con la semiología — se diluye a medida que, paradójicamente, el sujeto se hace consistente (...). En contraste con sus primeras producciones, especialmente *El grado cero de la escritura* (1953) y acaso también las *Mitologías* (1957)” (12-13). Villaurrutia se propone hablar de la propia experiencia frente a la pintura y a la poesía y cómo la interacción de éstas ha alimentado sus sentidos y ha resultado en sus propios poemas que él mismo llama “objetos plásticos (741)”. Sin embargo, su propuesta inicial rebasa los límites del cruce de caminos entre la pintura y la poesía pues, al empezar a desarrollar su propia aproximación a la pintura, termina esbozando una teoría interpretativa fuera de los esquemas de la época, puesto que Villaurrutia no aspira al significado último de la obra de arte ni tampoco establece un paradigma a partir de la cual explicar los elementos de la misma. Siguiendo las líneas marcadas por el propio texto, propongo cuatro categorías que organizan el pensamiento teórico del autor con respecto a la pintura: el tiempo de la obra de arte, una posible guía de interpretación, los límites de la obra de arte y el objeto de la obra de arte.

### 2.1.1 El tiempo de la obra de arte

Para Villaurrutia, el espacio que une a la pintura y a la poesía es el ámbito de los sueños y, desde esta dimensión onírica, pide a los nuevos pintores que “hagan más poética su pintura como yo he pretendido hacer más plástica mi poesía” (740). El crítico es consciente que la comparación de Horacio (*ut pictura poiesis*) no es efectiva en su tiempo histórico pues el arte, como el tiempo, también se ha transformado: “el arte y el tiempo de ahora no son, porque *están siendo*” (742). Esta visión es muy similar a la propuesta por Adorno, en cuanto a que “[E]l arte sólo es interpretable al hilo de su ley de movimiento, no mediante invariantes” (11). De ahí la contradicción del arte empleado como eje de las agendas institucionales, tal como se usó durante la institucionalización de la revolución; además de esto, como parte de un programa institucional se le asigna al arte un papel utilitario.

Es muy sugerente que Villaurrutia apele al tiempo del arte en un estado presente progresivo que puede admitir relaciones como la que se propone entre la poesía y la pintura: “[S]ería necio que yo aspirara a haceros ver lo invisible, por medio de un discurso lógico. Al artista le toca hacerlo” (742). Villaurrutia concibe el arte como un acontecimiento del presente que debe tener un mecanismo especial que revele lo invisible de una circunstancia y que, como el cuerpo, tenga una dimensión material y un misterio invisible que podría equipararse al espíritu. De modo que pensar en el arte como sinónimo de huida es imposible: “[U]na generación de artistas pudo considerar el arte como una fuga de la realidad. Huyendo de la realidad que los circundaba, pretendían un imposible: huir de sí mismos” (742).

El otro extremo — imitar el *mundo exterior* — tampoco es una solución conveniente, Villaurrutia propone que el artista debe integrar al mundo el enigma para desdoblarse la poesía interna del cuadro. De modo que el artista debe hacer invisibles las paredes que separan estas realidades, “porosas para lograr una filtración, una circulación una transfusión de realidades” (742). El crítico mexicano cuida la distancia de André Breton y el surrealismo con respecto a este planteamiento pues, para él, no se trata de apostar por una realidad interior y descartar la realidad “objetiva”: “Si trasplantáis mi hipótesis al terreno de la pintura, pensaréis conmigo en un tercer modelo cuyas realidades no sean ya exteriores o interiores en virtud de que las fronteras que las mantenían aisladas han desaparecido ya” (743). Esta cita, desde mi punto de vista, contiene el germen de su perspectiva teórica puesto que piensa en el arte como un puente de comunicación entre el hombre como sujeto individual y la realidad de afuera. En este mismo sentido, proponemos la crítica de arte de Xavier Villaurrutia, como un tercer espacio que está más allá de las categorías artísticas o ideológicas al sugerir un diálogo posible entre la obra de arte y los espectadores.

### **2.1.2 Los límites de la obra de arte**

Villaurrutia apunta que hay diversas perspectivas para definir las características principales de una obra plástica: “como un juego de sistema de valores, colores y de líneas” (744) o como una obra puramente espiritual y que, “únicamente los sentidos han de recibirla”. Como ninguna de estas opciones parece satisfacer al crítico mexicano: ni la dimensión absolutamente racional ni la propuesta espiritual, opta por un tercer

concepto que es pensar la constitución de la obra de arte como un cuerpo humano viviente. De modo que la obra de arte es concebida como un sistema vivo, con un cuerpo visible, con una estructura invisible que a su vez alberga una dimensión mental, el instinto, el alma y el espíritu:

Pero ¿dónde acaba una zona para dar lugar a otra? ¿Dónde empiezan nuestros instintos y dónde nuestras ideas? Acostumbrados por ese conocimiento simplista del hombre interior—que equivale por más de un motivo al concepto de la geometría anterior a Einstein— nuestra razón ha situado nuestros instintos en nuestra piel y músculos; nuestros sentimientos, nuestra alma, en el corazón, y la inteligencia en el cerebro. Pero la naturaleza humana exige una solución menos simple y más justa. ¿No será mejor decir que estas zonas se enciman y confunden y que las raíces de su flora, subterráneas o aéreas, invaden y cruzan las zonas de nuestro cuerpo interior haciendo imposible una innecesaria limitación de fronteras?

Obra humana, la obra de arte tendrá que ser la expresión exterior de este mundo viviente y diverso de funciones invisibles de los innumerables y complejos seres que pueblan nuestro cuerpo interior (745)<sup>39</sup>”.

---

<sup>39</sup> La obra de arte como cuerpo viviente estará también presente en la novela *Paradiso* (1966) del escritor cubano José Lezama Lima, también editor de la revista *Orígenes*. En la primavera de 1947 esta revista dedicó un número de homenaje a México, cuya portada se ilustra con la reproducción de uno de los murales que José Clemente Orozco pintó en el Hospital de Jesús. En el índice aparecen Alfonso Reyes, Ermilo Abreu Gómez, Alí Chumacero, Efraín Huerta, Clemente López Trujillo, Gilberto Owen, Octavio Paz, Justino Fernández; y en la presentación, los editores cubanos (Lezama Lima y Rodríguez Feo) subrayan que la razón del homenaje se debe a: “el recto sentido operante con que el artista pudo resolver ‘las exigencias de la imaginación y la realidad’, los deseos y su cumplimiento, en forma tal que rindiesen fruto” (3). La revista mexicana *El Hijo Pródigo* (1943-1946) titulaba sus editoriales ‘Imaginación y realidad’ por lo que es posible que a Cuba hayan llegado algunos ejemplares y esa línea de la

El símil al que recurre Villaurrutia es muy efectivo porque nos permite imaginar, a partir de la propia materialidad del cuerpo, una forma de interpretación más fluida, menos controlada, menos maniquea. La obra como el cuerpo es multidimensional y gracias a ello, abierta a posibilidades más vastas; y, si el cuerpo como la obra está vivo, tiene que existir en el tiempo, en el presente histórico. Con este esbozo de teoría interpretativa, la crítica más ortodoxa que asocia a Villaurrutia los adjetivos de “artepurista”, “esteta” o “europeizante” podría cambiar de opinión.

### **2.1.3 El objeto de la obra de arte**

Villaurrutia piensa en el concepto de revelación para hablar del objeto de la obra de arte y ya que una de sus características es el de “ser histórica”, también su objeto ha mudado entre un tiempo y otro. Ha tenido “a veces los nombres de fe, de lujo, de placer o de juego”. En este sentido, el crítico no establece qué es lo que la obra de arte debe ofrecer al receptor; él prefiere optar por un concepto mucho más amplio y general; a este concepto lo he denominado: *revelación* sin ningún tipo de connotación estética, ideológica, religiosa o sistemática. La revelación es aquello que la obra de arte aporta al mundo sin propiamente enunciarlo. Con los peligros que esta generalización implica, Villaurrutia señala que “el objeto de la música es hacer oír lo inaudito, expresando cuanto hay de significativo en el ruido y en el ruido que hace el silencio, y que si el fin

---

presentación tuviera su origen en la lectura de la revista mexicana. Xavier Villaurrutia fue director de la revista del número 30 al número 42 (*Enciclopedia de la literatura en México*, recurso online).

de la poesía es hacer pensar en lo impensable, acaso el objeto de la pintura no sea otro que hacer visible lo invisible (745)”.

Contemporáneo a Villaurrutia es el ensayo “La deshumanización del arte” (1925) que José Ortega y Gasset publica en la *Revista de Occidente*. Este ensayo plantea una actitud y una solución menos atrevida en relación con la obra de arte: “[h]acia 1920 se produce un giro en la actitud teórica de Ortega ante la estética” (García de la Concha 61). Este cambio se debe a que el arte también estaba cambiando y buscando otras formas de significación, el panorama que dejó la primera guerra mundial y el fracaso pragmático de las naciones utópicas formadas a penas un siglo antes, apeló a que el artista buscara otras formas de expresión. Esta moderna actitud prometeica llevó a Ortega y Gasset a plantear su confusión frente al arte contemporáneo pues, para el filósofo madrileño, el arte nuevo — más específicamente, el arte de vanguardia — carecía por completo de trascendencia porque huía de la realidad y de los problemas que la circundaban: “Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla” (184). La huida de la representación realista por supuesto que modificó los parámetros del público receptor. Siendo éste, otro rasgo más del arte deshumanizado, puesto que la recepción profunda de las nuevas obras artísticas requiere de un nivel de codificación superior al del vulgo promedio (182). Como puede observarse, Ortega y Gasset reflexiona, indirectamente, sobre lo que debe ser el objeto del arte para que éste tenga un auditorio más amplio pues, de otro modo, el arte quedará limitado a una pequeña comunidad. Más tarde, Adorno, en su *Teoría estética*, hablará

del peligro de asignarle un objeto al arte, ya sea en su dimensión de proveedor de goce, como útil instrumento de la institución o como objeto de consumo (29).

Una de las conclusiones más importantes de llega Villaurrutia es que un “[d]enominador común de todas las artes es la poesía”( 745). Es decir, cualquier obra de arte debe revelar algo más que la propia materia por medio de la combinatoria de mundos diversos para crear una tercera entidad que sugiera un corte en el tiempo, una hendidura a partir de la cual el receptor de la obra pueda acceder a mundos diversos, al presente histórico de la obra, a su propio presente y reflexionar en torno al misterio de esa combinatoria sin necesidad de cancelar ese misterio con un significado concreto. Por esa razón, el artista es un “inventor” y no un transcriptor.

#### **2.1.4 Una posible guía de interpretación**

Villaurrutia plantea la experiencia de la obra como una actividad integral en la que los sentidos, la razón y el propio misterio de la obra deben conjugarse en estos términos:

“Saber con precisión lo que ante una obra plástica experimento y por qué lo experimento, equivale a abandonar el libre goce de mi sensualidad, de mi sensibilidad y de mi instinto, para entregarme al orgulloso ejercicio de mi razón (744)”. Villaurrutia establece, pues, una dinámica en la que el observador tiene que ponerse al servicio de la obra de arte y no al contrario; en este sentido, el sujeto pone distancia de sí mismo para aproximarse a la obra, es decir se trata de una agencia activa por parte del

receptor/observador <sup>40</sup>(Adorno, 25). Tiene muy claro que la relación debe ser directa con la obra y no con lo que la obra pueda dar a sus sensaciones—léase con el disfrute que la obra de arte pueda generar (Adorno, 26). A su vez, la experiencia no debe tener como fin encontrar el significado de la obra.

Villaurrutia esboza una dimensión interpretativa atípica en su tiempo, pues a él no le interesa llegar a un significado cerrado del sentido de la obra. Desde su perspectiva, la obra debe contener cierto misterio y éste no debe intentar explicarse por completo; en todo caso, ese misterio debe rodearse, sentirse pero nunca definirse: “es menester no pretender explicarlo, sino conservarlo cuidadosamente en su atmósfera, rodeándolo, sintiéndolo y, a lo más hiriéndolo instantáneamente, en una justa venganza como él nos ciega y nos hiera” (744). Esta actitud resulta atípica si se le contrapone al método de la lógica tradicional donde el efecto debe tener una causa cierta; desde la propuesta de Villaurrutia, el individuo se acerca a la obra de arte con el fin de dialogar, de suponer ciertas relaciones pero nunca de definir el significado de la obra.

## **2.2 Hacia una metodología para la crítica de arte**

El modelo metodológico propuesto por *Textos y pretextos* va a repetirse en la mayor parte de la crítica de arte de Xavier Villaurrutia: iniciar con un planteamiento teórico (“Pintura sin mancha”) que apoya el análisis posterior de la obra sobre la cual se escribe (retratistas, muralismo, etc.). Esta práctica metodológica establece una distancia entre

---

<sup>40</sup> Jorge Cuesta también propondría una idea semejante en uno de sus ensayos: cansado de que las personas le pidan al arte, el observador debería pensar en sentido contrario y preguntarse qué le da él a la obra de arte para ponerla en movimiento.

los textos de crítica del autor y la crítica de carácter impresionista, más cercana a la crónica informativa. Para Villaurrutia, la crítica de arte es en sí mismo un género literario y con tal seriedad lo trata, lo compone, lo reinventa<sup>41</sup>.

Villaurrutia considera a Charles Baudelaire como el gran crítico de arte de la modernidad, el crítico que elevó este género a rango literario. Como ya hemos mencionado, el autor mexicano considera que “el más difícil de los géneros literarios [es]: la crítica de arte” (1065). En la escuela francesa de Baudelaire, Villaurrutia reconoce la dinámica en la que, posteriormente, profundizaría Octavio Paz en su libro *Los hijos del limo* (1974): la tradición y la ruptura: “[D]ueños de ese don de análisis característico del espíritu francés, amante como ninguno de la continuidad que es la base de la tradición, y al mismo tiempo, movidos por el secreto resorte de la curiosidad revolucionaria (1066)”.

### **2.3 Diego Rivera según Xavier Villaurrutia: entre la continuidad y la curiosidad**

En la revista *Forma*, publicación especializada en artes plásticas, Villaurrutia, por medio de su opinión sobre el pintor Agustín Lazo, establece, tangencialmente, su posición frente al muralismo. En el número cinco de la misma revista, Villaurrutia se

---

<sup>41</sup> Villaurrutia experimenta la forma literaria de la crítica de arte en su multicitado texto sobre el pintor Agustín Lazo: “Fichas sin sobre para Lazo” (*Contemporáneos*, 1928), el cual se compone de una serie de aforismos que contraponen el lenguaje onírico e íntimo del pintor con el lenguaje grandilocuente de los muralistas y que, al final concluye: “No faltará literatura que diga que estas fichas son literatura” (1046). Otro ejemplo de su experimentación con la poesía y la crítica la encontramos en el número uno de la revista *Ulises* (1927) en el que Jorge Cuesta escribe una reseña de *Reflejos* (1926), el primer libro de poesía de Xavier Villaurrutia, y en la que afirma que este libro es el verdadero acto crítico del autor: “su mejor obra de crítica no la forman las numerosas notas que riega por las revistas, aunque ellas le dieron ese prestigio extraño a su edad y en la pobre intención equivocado; su mejor obra de crítica es “Reflejos”, libro de poesía (40)”.

centra por primera vez en la figura de Diego Rivera y le dedica una biografía plástica en la que reconoce — como bien apunta Manuel Gutiérrez — sus influencias europeas. Lo que llama mi atención, por la naturaleza de este trabajo, es que el crítico mexicano rescata el siguiente aspecto en Diego Rivera: “[P]aralela a su obra de decoración mural, Diego Rivera desarrolla su obra de pintor de caballete. A la hora de la expresión abierta, sucede la hora de intimidad representada por un trabajo más puro, sin la menor sombra de la doctrina y anécdota que aparecen en su pintura mural para dotarla de una ideología social revolucionaria” (35). El interés de Villaurrutia por Diego Rivera en su calidad de pintor de caballete tiene que con la “experiencia individual” que el crítico atribuye al encuentro del observador con la obra artística y con esta dimensión de lo íntimo que refuerza la agencia de la subjetividad. Y, aunque Villaurrutia reconoce la valía de Rivera como artista y su trascendencia como figura central del muralismo, no pasa por alto el juego que su pintura grandilocuente establece con la política cultural del gobierno.

El *Boletín Carta Blanca* —tal como se apuntó en el capítulo uno— es una publicación de carácter popular que tenía por objetivo promover las artes plásticas y estaba dirigida al público en general. Por tanto, sus contenidos y su lenguaje debían ser accesibles, informativos y críticos, en lo posible. Salvador Novo era el director de esta publicación y la elección de los pintores y la perspectiva que debían tener los contenidos están muy bien pensados y organizados. Los textos de Villaurrutia tienen como objeto de reflexión elementos de carácter popular, es decir, elementos de la cotidianidad que invitan al lector a sentirse parte del mismo ecosistema: “Diego Rivera”

(Núm. 1, 1937), “Agustín Lazo” (Núm. 10, 1937), “Carlos Orozco Romero” (Núm. 9, s.a.), “Pedro Ramírez” (Núm. 14, s.a.), y “José María Estrada” (s.n. / s.a)<sup>42</sup>.

El crítico sabe que solo puede ofrecer una visión de conjunto para que los lectores que en nada han convivido con las artes plásticas, se perciban como una extensión de ellas. La estratégica elección de temas, que van del arte religioso a los retratos del siglo XIX, delata una poderosa máquina de mercadotecnia porque los temas son familiares para cualquier lector y su contenido es directo y contundente. Podría pensarse que estos textos serían los más fáciles porque no encierran una estructura argumentativa más compleja, en el caso de Villaurrutia no es así. Sus críticas parecen tener una lucha en contra de la cantidad de caracteres, como los actuales medios masivos de comunicación para socializar — léase Twitter, Facebook, entre otros —; las palabras están medidas y esta dosis exacta parece estar determinada por el golpe crítico que llega al final como se aprecia en el texto sobre Diego Rivera,:

La pintura de Diego Rivera parece hallarse actualmente, en un “momento” que muchos espíritus consideran inflexible y que yo me complazco — teniendo en cuenta su formación y su crecimiento — en considerar elástico y curvo. Un

---

<sup>42</sup> En el marco de los temas populares como lo fue el de Diego Rivera, la elección de Pedro Ramírez, pintor religioso del siglo XVII, parece un poco aventurada pero si su trabajo se encuentra en la Catedral de México, el tema se abre al acceso de todo público dado el número de devotos católicos de esos tiempos. De modo que el espacio sagrado se convierte en la llave que abre la puerta para hablar del trabajo individual de Pedro Ramírez y para obligar al lector a pensar en la tradición de las pinturas con fines doctrinales. Así, un tema de difícil tratamiento, como es el arte virreinal, se convierte en un tema accesible para todos porque el espacio religioso permite el libre acceso. La actividad de los retratistas del siglo XIX en la ciudad de México parece ser también tema pertinente para hablar de uno de estos “juglares del retrato” del que sí se tiene el nombre: José María Estrada y, para plantear las reticencias que el autor mantiene hacia la fotografía, a pesar de reconocer ciertas excepciones en las que la fotografía se convierte en arte, como lo aprecia en las fotografías de carácter íntimo de Tina Modotti y de Manuel Álvarez Bravo.

examen de los cambios que ha sufrido a través del tiempo es bastante para llevarnos a considerar a Diego Rivera como un artista que ha vivido el nacimiento, el desarrollo y la muerte de todas las escuelas de pintura contemporáneas que han tenido validez en un momento que parecía eterno. “Impresionista y posimpresionista, cubista y poscubista... en una palabra: contradictorio”, dicen de Diego Rivera los superficiales enemigos de su arte. Convengo en que así pueda llamársele, a condición de que se vea en el carácter contradictorio de las diferentes etapas de su obra no el error que quieren implicar en esa calificación sino, por el contrario, la verdad que prepara eficazmente un progreso del espíritu.

Nada debe hacernos olvidar los preciosos frutos, las equilibradas síntesis que, en su evolución constante—que no ha sido otra que la de la pintura moderna—, ha producido Diego Rivera. Ejemplo notable es el retrato que se conoce por el nombre de *El matemático*. La estructura arquitectónica y el tratamiento de los volúmenes, donde persiste la lección de Cézanne; la sobriedad del colorido y la economía de medios, triunfan en este clásico retrato en el que Diego Rivera revela su dominio de un género que requiere obediencia y sumisión a lo que el modelo deja ver, pero también adivinación de lo que el modelo oculta: algo, en el caso de *El matemático*, recóndito y espectral (1030).

Me he dado la libertad de transcribir este texto casi en su totalidad por la estructura de su contenido y por la delicada ironía que Villaurrutia logra en el manejo de los datos y la perspectiva en la que ubica el trabajo de Rivera, en la que el trabajo que valora es el

realizado antes de su llegada a México en 1918, año que estratégicamente omite el autor. Esta velada ironía, aparece inmediatamente después de la palabra “momento” pues el crítico utiliza los adjetivos “elástico y curvo” para aludir, de alguna forma, no solo al físico del muralista sino a la volubilidad de su carácter y de su escritura.

En la “Introducción” de los textos reunidos de Diego Rivera, Xavier Moysen (7) se detiene en esta manía del pintor de falsear datos en sus escritos, de equivocarse de nombres y de fechas, por lo que afirma que los textos de Rivera no pueden ser usados como material referencial en lo que se refiere a fechas, cantidades o nombres porque hay una alta probabilidad de error. Esta falta de consistencia en los datos discursiva es retomada por Villaurrutia de una manera sutil y rápida.

Además del elogio irónico de las primeras líneas, Villaurrutia se da el lujo de levantar el acta de defunción del movimiento muralista, pues Diego “ha vivido el nacimiento, el desarrollo y la muerte de todas las escuelas de pintura contemporáneas”. Con el final de este último párrafo, Villaurrutia cierra el ciclo de este movimiento sin mencionar en una sola línea la palabra “muralismo”.

De igual forma, Villaurrutia utiliza en dos ocasiones el adjetivo “contradictorio” para enunciar la flexibilidad con que Rivera coloca su arte en concordancia con el discurso revolucionarios y también una postura positivista que piensa en el progreso como una línea sucesiva pero que, por lo planteado por la crítica de Villaurrutia, el progreso de Rivera se halla en el pasado, es decir que el progreso del pintor no es sucesivo sino regresivo, pues la obra que destaca de Rivera es *El matemático*, cuadro de caballete anterior a su fase muralista. Además, el crítico recupera las opiniones de los

“otros” para hablar de las contradicciones de Diego Rivera. Tomando en cuenta al público de esta publicación y el lenguaje sencillo en el que debe escribirse, el uso de las escuelas artísticas son, en realidad una risa maliciosa del autor para consolidar el concepto de voluble y maleable que Villaurrutia resumió en los vocablos de “elástico y curvo”.

*El matemático*, la pieza que rescata el crítico, corresponde a la producción de Rivera realizada en Europa y que en nada se parece al lenguaje ni a los colores de sus murales. La omisión del año del cuadro no parece un descuido sino, más bien, un gesto premeditado que quizás un público menos avisado no percibiría. Sin embargo, la sugerencia de una obra que está fuera de los grandes muros es ya una modelo de valoración.

La distancia, en este caso, es un arma muy poderosa porque le permite a Villaurrutia establecer una perspectiva *a posteriori* que implica un cambio de recepción del muralismo y de su figura más asediada. En este sentido Villaurrutia, dentro de la continuidad crítica, fractura el discurso con estas omisiones premeditadas, sentencias de muerte y adjetivos polivalentes.

“Cuidado con la pintura” (1933) es el título de un texto que toma prestado su nombre de aquellos anuncios informales que se colocan en las paredes para que el transeúnte no se manche: “Cuidado con la pintura” establece el tono popular y directo de este texto que dramatiza el encuentro del crítico con un periodista norteamericano interesado por el arte y se aprecian los juicios de Villaurrutia sobre los estereotipos de la

cultura mexicana en el extranjero. La descripción del periodista<sup>43</sup> es también estereotipada, lo cual carga de ironía el diálogo absurdo entre ambos personajes y digo personajes porque Villaurrutia responde como el personaje Villaurrutia y no con los argumentos lógicos y cuidados del crítico Villaurrutia ya que no desarrolla su pensamiento en torno a una obra plástica sino que responde a preguntas directas y categóricas de un personaje que parece no estar consciente de la complejidad del campo cultural mexicano. A la pregunta reiterada sobre la calidad de Diego Rivera como muralista, Villaurrutia responde, de primera instancia, en estos términos: “— Tiene usted razón: Clemente Orozco es el mejor pintor mexicano” (1059). A la siguiente pregunta que interroga sobre los otros pintores además de Diego Rivera, la respuesta vuelve a ser irónica e incisiva:

Más exacto sería decir que a Alfaro Siqueiros lo tienen ustedes los norteamericanos. ¿No es Alfaro el pintor en serie que el mundo norteamericano tenía que producir inevitablemente? Desde que David Alfaro usó la brocha de aire y superó el record de Diego Rivera: el mayor espacio cubierto en el menor

---

<sup>43</sup> Éstos son los fragmentos del texto villaurrutiano que configuran al personaje del periodista: “Ayer, por la noche, un periodista americano que hace en México el obligado viaje del turista, me preguntaba con la buena fe, con la ingenuidad y el sentido común que distinguen — si estas cosas pueden distinguir a alguien — al hombre medio de su país ...En su intimidad — si es que acaso la tiene — el periodista americano pensaba que, en efecto, la pintura se ha trasladado, en la persona de Diego, a los Estados Unidos. Y como una expresión de su pensamiento, buscaba comprobar su juicio, el mismo que se ha formado mecánicamente en la cabeza de millares de norteamericanos que creen saber algo de artes plásticas, desde Waldo Frank hasta este modesto y anónimo colega suyo.... Y espera obtener respuestas concretas y directas a cuestiones que en el fondo — si tiene alguno— no le preocupan... Me asombro de usar razonamientos tan simples. Pienso, no obstante, que otros no los comprendería mi flamante amigo... El norteamericano que se halla delante de mí es un hombre que sólo busca comprobaciones. Nada nuevo quiere saber; por fin se despidió” (1059-161).

tiempo, pintado a cuatro manos con sus discípulos, nosotros lo consideramos como uno de los grandes pintores norteamericanos (1060).

Ante la insistencia del periodista para confirmar si Diego Rivera es o no un buen pintor, Villaurrutia, finalmente, responde que no lo es si se piensa en los temas de sus murales cargados de repetitiva propaganda socialista. Remata su respuesta con una frase simple y atípica en su crítica: “Diego Rivera es un gran pintor cuando pinta bien, y es mal pintor, cuando, como ahora, recientemente, pinta mal. Eso es todo.” (1060). Esta crítica de cuidadosa factura literaria se publica en la revista *Imagen* en 1933 y la actitud de Villaurrutia hacia la figura de Diego Rivera es muy frontal y agresiva, le incomoda su ideología y que sus murales sean propaganda por partida doble: dentro del estado oficial que financia sus trabajos y dentro del propio perímetro del socialismo en México.

En este capítulo se han analizado varios textos sobre Diego Rivera, esta figura central que parece inevitable y que, con el paso de los años, se va transformando y al traer este texto en última instancia, hacemos una retrospectiva de la madurez que Villaurrutia adquiere como crítico con el paso del tiempo. Si la crítica de 1933 es frontal y directa, el texto de 1937 (*Boletín Carta Blanca*) será menos agresivo aunque igual de irónico, además, reconocerá el valor del trabajo del pintor mencionando uno de sus cuadros anteriores a su trabajo como muralista “El matemático”. En 1935, Villaurrutia escribe varias entregas para la revista *Mapa* sobre las visitas que hace a “Los frescos de Diego Rivera” que se encuentran en el Teatro de la Preparatoria, la Secretaría de Educación, Chapingo, Palacio Nacional y de Cuernavaca, en la que comenta a detalle sobre los contenidos y las influencias europeas del muralista.

En 1950, Villaurrutia publica su último texto sobre el pintor, titulado “Los niños en la pintura de Diego Rivera” con motivo del magno homenaje que se hace al pintor en el Palacio de Bellas Artes en donde se reúnen piezas que intentan trazar una tradición en la pintura del pintor, siendo la monumental escultura de la Coatlicue una de las figuras protagonistas—para esta exposición, el Museo de Antropología e Historia trasladó la escultura original al Palacio de Bellas Artes para celebrar a Diego Rivera. En este ensayo, Villaurrutia maneja un lenguaje y tono más reposado que entregan al lector, como siempre, una novedad, pues la mirada de Villaurrutia no descansa. Aunque califica el estilo de Diego Rivera como “excesivo”, “exuberante”, “voraz” y “exterior”, no deja de reconocer su valor como pintor y la dimensión poética de su oficio cuando se encarga de pintar figuras infantiles:

En la obra exuberante de Diego Rivera, dirigida a tan diversos objetivos, abierta a perspectivas variadas, y tantas veces ansiosa de llevar consigo no sólo un mensaje puramente plástico sino una ideología de carácter político y social, las figuras infantiles son una cuerda más secreta y más temblorosa de su espíritu que en vano tratará de esconder, bajo las envolturas de la dialéctica y de la doctrina públicas. (1028-1029).

Una característica interesante de esta crítica es que Villaurrutia recupera/recicla casi íntegramente un párrafo de la crítica del *Boletín Carta Blanca*, aquel en que declara la muerte de “un momento que parecía ser eterno” (1026). Por otro lado, desdice aquella respuesta de “Cuidado con la pintura” en la que criticaba la repetición de temas en sus murales y privilegia los temas que tienen que ver con la vida diaria, ahí — como en

Ramón López Velarde— es donde encuentra el rasgo de mexicanidad en Diego Rivera: “Nada de la realidad mexicana le es ajeno. No oculta sino, por el contrario, muestra que quiere concentrarla en todos sus aspectos. Pinta la vida mexicana en su actividad, pero también en su reposo; en sus trabajos, pero también en sus goces, en sus fiestas. La vida mexicana presente. Pero esto no es bastante para calmar su temperamento codicioso. Pinta, también, la Historia de México; recrea sus episodios memorables...” (1027).

Villaurrutia encuentra la mexicanidad de Diego Rivera en los temas cotidianos de sus murales, en la vida presente y no en el tiempo histórico que siempre es codicioso. Villaurrutia concede pero con medida. Si entre los tres muralistas (Rivera, Alfaro Siqueiros y Orozco), la voz que resalta es la de Orozco por entregar un concepto (el horror) y no una narrativa histórica. Lo que resalta en Diego Rivera es el candor y la alegría de sus figuras infantiles y de sus escenas de la vida diaria. Villaurrutia es un cazador de curiosidades que tornan la continuidad más rica, más diversa, más alegre. Entre sus aportaciones están la identificación de frutos y elementos mexicanos en los bodegones y naturalezas muertas del siglo XVIII, XIX y XX, así como la crítica del pintor decimonónico Mariano Silva Vandeira que, con sus desnudos femeninos fractura la tradición heroica de la Academia de San Carlos.

#### **2.4 Adiciones al canon: los bodegones mexicanos y Mariano Silva Vandeira**

El estudio diacrónico de la crítica de Villaurrutia nos muestra la transformación de sus opiniones y el alcance de su trabajo como crítico que también consiste en inventar y en reorganizar el canon, tal como sucede con los textos del *Boletín Carta Blanca* que

ponen al alcance de un público muy amplio no sólo una dimensión histórica del arte mexicano sino temas y artistas que no se agotan en ese “momento que parecía ser eterno” del muralismo. Con el afán de mostrar esta dimensión recuperamos el texto mencionado en la introducción sobre el pintor decimonónico Mariano Silva Vandeira que conecta con esta tarea de fracturar la continuidad del canon visual mexicano por medio de la diversificación de asuntos y artistas.

En cuanto a la diversidad temática, el texto “Los deliciosos bodegones mexicanos”, publicado en 1950 — año de la muerte de Xavier Villaurrutia— en “Diorama de Cultura”, suplemento del periódico *Excélsior*, nos revela su fino conocimiento del arte mexicano y también la perspectiva que, a la distancia, gana con respecto a las imágenes que el folklore mexicano o extranjero — piénsese en la revista bilingüe *Mexican Folkways* (1925-1937) de Frances Toors—había estereotipado de lo que se consideraba la “mexicanidad”. La mirada cuidadosa de Villaurrutia es capaz de percibir este repertorio y valorar la densidad que estas imágenes fueron adquiriendo al paso de los siglos.

Villaurrutia hace una revisión de los bodegones mexicanos de los siglos XVIII, XIX y XX; aquí el adjetivo “mexicano” es de suma importancia pues para el siglo XVIII, el territorio era colonia española. El crítico advierte en estos cuadros una “liberación de intención” de la cual, generalmente, carece la pintura virreinal. Esta libertad ante el lienzo abre la puerta a una sensibilidad diferente que permite la entrada de la vida cotidiana y de los alimentos endémicos de México a los lienzos de los bodegones del siglo XVIII. Estas pinturas respaldan más la intuición de cierta “mexicanidad” que una

política nacionalista de estado; además, el hecho de que la mayoría de los cuadros carece de autor da cierta unidad a la idea una sensibilidad colectiva distinta a la española: “[e]n virtud de una actitud y de una decisión mexicanísimas, se expresan en la forma de una pintura en que la poesía se ha sometido voluntariamente a la realidad cotidiana. Los objetos y alimentos de todas partes alternan hasta ser desplazados, en algunas ocasiones, por los objetos y alimentos de la vida mexicana del tiempo y el lugar del pintor que los traslada artísticamente al dominio del arte (984)”.

En el siglo XIX, Villaurrutia reconoce que estos temas en los bodegones responden al momento histórico, pues se trata del “siglo de la liberación política y también el siglo del descubrimiento del color y del carácter criollos y mestizos (985)”. Esta coyuntura no parece interrumpir el hilo argumentativo del autor, pues éste ha rastreado los orígenes de esta actitud “mexicana” desde el siglo XVIII, lo cual quiere decir que no es una cuestión puramente política o histórica sino de una asimilación lenta y reposada en la que la selección de objetos es verdadera innovación frente al arte español puesto que los pintores mexicanos han decidido entrar a los cuadros por medio de la intimidad de los alimentos y los objetos de uso diario.

Por eso afirma Villaurrutia que la poesía había sido sometida por una nueva combinatoria, una nueva disposición: un nuevo diálogo con los objetos había comenzado a gestarse desde la época virreinal. La importancia de este texto no se sitúa únicamente en las coordenadas de la historia del arte sino en una discusión más amplia: ¿Qué es lo nacional mexicano y dónde se encuentra? Este texto aporta varias intuiciones al respecto, en primer lugar, lo mexicano es todo muy diverso, pues

Villaurrutia aclara que los temas se adaptan al tiempo y al lugar del pintor en cuestión; en segundo lugar, lo mexicano se transforma día con día y es imposible pensar en un catálogo que lo reúna todo, por eso se habla de frutos y de objetos pero su autor no hace una lista, no clasifica. Otro punto interesante es la dirección de la referencia en el arte pues si la imagen que reforzaba la identidad nacional durante el programa cultural de Vasconcelos, salía del arte para colocarse en la realidad, el pintor del siglo XVIII no tiene más remedio que trasladar los elementos de la realidad “al dominio del arte”.

En 1946 Manuel Romero de Terreros publica en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* un artículo titulado "Bodegones y floreros en la Pintura Mexicana. Siglos XVIII y XIX" y, aunque se trata de un texto informado, su naturaleza detalladamente descriptiva le impiden una propuesta más aventurada e informada. Siendo muy probable que el artículo de Villaurrutia sea el primer texto crítico que se percata de este cambio de registro visual en la composición de los bodegones, pues él mismo menciona la falta de información al respecto y la “necesidad de una monografía de ‘Bodegones mexicanos’” (985).

En esta misma línea de discutir y descubrir lo mexicano, Villaurrutia escribe en 1937 “Un pintor mexicano: Mariano Silva Vandeira”, título que sería modificado en 1940 cuando el artículo se integre a la sección de pintura del libro *Textos y pretextos* (1940), ahora bajo el título de “Un descubrimiento: Mariano Silva Vandeira”. Ningún título tiene desperdicio, pues se trata, efectivamente, del descubrimiento de un pintor mexicano que se caracteriza por la “simplicidad y el candor” de sus pinturas durante el siglo XIX. Villaurrutia afirma que el pintor carece de imaginación pues sus

composiciones no muestran ninguna variación original, sin embargo, lo que vale la pena en sus “naturalezas muertas” y en sus figuras femeninas es “[e]sa fragancia hecha de naturalidad y malicia, de ingenuidad y de coquetería que emana directamente de ellas. Sorprenden las formas rotundas de los desnudos pintados con sencillez admirable, que reaparecen en los retratos de mujer, deliciosos por la ingenuidad de las actitudes del cuerpo y de la expresión del rostro (751)”.

Podría decirse que la pintura de Silva Vandeira es la curiosidad (la ruptura) de la pintura mexicana decimonónica que se encontraba más ligada al academicismo y a la pintura heroica; los cuadros de Silva Vandeira son de carácter marginal, pues se apartan de lo tradicional, de la continuidad. Y el relato del descubrimiento de Roberto Montenegro en un “mercado de viejo” sugiere que la obra no “oficial” de Vandeira no alcanzó un lugar de privilegio durante su época. Los datos biográficos aportados por Villaurrutia indican el paso del pintor por la Academia de San Carlos y su trabajo como profesor de dibujo en la Escuela Preparatoria y en el Colegio Militar (784). El texto de Villaurrutia podría ser la primera crítica sobre Silva Vandeira y, hasta el momento, la más completa:

Esta simplicidad, este candor los encontramos sin esfuerzo en las telas de Mariano Silva Vandeira, pintor mexicano nacido en Durango en la segunda mitad del siglo pasado [siglo XIX], y muerto el 15 de octubre de 1928. En estos retratos como en todos los cuadros de Silva Vandeira, se siente la exuberancia, la alegría de vivir que es la mejor dimensión de este pintor mexicano como

también es, en forma sorprendente e insuperable, la del pintor ejemplar: Auguste Renoir. (750-51)

En años posteriores, Agustín Lazo publica una investigación sobre la historia de la pintura mexicana titulada “Voz de la pintura mexicana”<sup>44</sup> en el número cuatro de *El hijo Pródigo* (1943) en torno al arte mexicano desde la época precortesiana hasta la modernidad. Es importante destacar que Lazo reconoce la dimensión estética del arte precolombino y lo sitúa como un antecedente fundamental en el desarrollo del arte mexicano colonial y dedica varias líneas a la Coatlicue<sup>45</sup>, diosa de la muerte. Además de una valoración pensada del arte precolombino, Lazo incluye una trayectoria del arte popular: cerámica vidriada, máscaras, decorado de pulquerías, los retablos religiosos, las piñatas y los grabados de José Guadalupe Posadas— a quien la revista *El hijo pródigo* dedica su primer número. Asimismo, el autor incorpora al pintor recién descubierto del siglo XIX: Mariano Silva Vandeira y recoge las anotaciones que Villaurrutia publicara en 1937:

Al lado de esta obra doliente existía, oculta, una pintura hecha de alegría, de optimismo, de plenitud; una obra que parece inspirada en los principios de Augusto Renoir, el más grande, el más opulento de los colores francés. De naturalidad de colores claros, de bella materia, de volúmenes maduros, están

---

<sup>44</sup> El estilo y la estructura de este texto son similares a los ensayos de Villaurrutia, sobre todo a “Pintura sin mancha”, pues Lazo teoriza sobre el objeto del arte en la introducción antes de iniciar con su análisis histórico.

<sup>45</sup> Lazo escribe sobre la Coatlicue que “sus macizas proporciones; sus perfiles idénticos a sí mismos, desde cualquier punto de vista que se le contemple; la sabia coordinación de los crueles elementos que la forman: cráneos, órbitas, manos, garras, serpientes, colmillos; la ausencia total de huecos, y su materia misma de un gris de acero inmovible, hacen de la Coatlicue del Museo de México, un monolito dispuesto a durar contra los hombres y contra el destino (213).

hechos los cuadros de Manuel Silva Vandeira que vivió ignorado. Su modesta pintura descubierta súbitamente, pone de relieve la correspondencia, en el espacio, de estados espirituales análogos, porque es casi seguro que Silva Vandeira jamás tuvo noticia de las conclusiones a que había llegado Renoir en su apogeo (218).

En 1945, Lazo vuelve a escribir una nota sobre Silva Vandeira y, esta vez, publica ocho láminas entre las que se encuentran “Los floreros”, “Las niñas con moño” y “Salomé”<sup>46</sup>. Octavio Paz menciona a Silva Vandeira en *Los privilegios de la vista* y afirma que le hubiese gustado saber más información sobre este pintor; sin embargo, no aporta ningún dato que no haya sido mencionado antes por Villaurrutia. En el año 2000, Patricia Velázquez Yebra publica una nota en el periódico *El Universal* sobre el crítico de arte Tomás Zurián quien “pretende rescatar y dar a conocer el trabajo del pintor” de quien “sólo se conocen entre 12 y 14 obras originales” (Velázquez Yebra, s/p). En esta nota, Zurián refiere la escasez de material bibliográfico sobre el pintor y anota que después de los datos ofrecidos por Villaurrutia, las posteriores notas de Lazo y la mención de Octavio Paz, ha habido un gran silencio con respecto a este tema. El nombre de Silva Vandeira continúa apareciendo en las historias de arte<sup>47</sup> publicadas en México con la

---

<sup>46</sup> El crítico de arte Tomás Zurián opina sobre la pintura titulada “Salomé” que ha habido una equivocación al nombrarla, pues en la pintura hay ‘una charola que tiene una cabeza, la cual todo el mundo asocia con la de Juan el Bautista. Todos se equivocaron porque el mayor elemento iconográfico que nos dice que no es Salomé es un terrible cuchillo carnicero que tiene la mujer con la que acaba de descabezar al general enemigo llamado Olofernes. Entonces es una Judith nada de Salomé. Es un tema que casi no se da en México, por lo que sería muy interesante saber de dónde surge en Vandeira la necesidad de pintar una ‘Judith’” (Velázquez Yebra, s/p).

<sup>47</sup> Véase *Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX* de Arturo Camacho. Guadalajara: El Colegio de Jalisco/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

sabida referencia de la nota crítica de Villaurrutia pero, hasta el momento, no se ha publicado nueva información al respecto.

Estas aportaciones son fundamentales para la historia del arte mexicano y son, a su vez, determinantes para establecer la validez de Villaurrutia como crítico de arte, pues su erudición sobre la historia del arte universal y mexicano le permiten una observación fina y certera capaz de reconocer elementos atípicos dentro de las manifestaciones artísticas como los objetos cotidianos y los frutos mexicanos en los bodegones del siglo XVIII, o el cambio de color y la sensualidad del cuerpo que resultan una excepción durante el siglo XIX.

Como se ha visto en la sección anterior, Villaurrutia está interesado en reorganizar el canon del arte y, por consiguiente, el canon de la crítica de arte. El crítico mexicano traza una línea en el tiempo en donde pueden rastrearse rasgos de “mexicanidad” que facturan el discurso visual grandilocuente apoyado por el régimen revolucionario institucional, pues sabe el peligro que se corre con la simplificación del arte mexicano.

Villaurrutia es también un teórico pragmático que puede, a partir, de sus reflexiones sobre una exposición de dibujo, esboza una teoría de la interpretación muy moderna que liga la obra de arte al tiempo presente y que entiende la obra de arte como un cuerpo polivalente con diversos mecanismos funcionando al mismo tiempo, al igual que un cuerpo humano.

### Capítulo 3

#### “El cerebro en las manos”:

#### la fotografía y la crítica de Xavier Villaurrutia

Manuel Álvarez Bravo hace posible que  
ante sus mejores fotografías nos  
encontremos frente a verdaderas  
representaciones de lo irrepresentable,  
frente a verdaderas evidencias de lo  
invisible

Xavier Villaurrutia

En 1996, Miguel Capistrán da a conocer en el periódico *La Jornada* un texto titulado “Una primera crítica a Tina Modotti<sup>48</sup>” que Xavier Villaurrutia escribió con motivo de la exposición de la fotógrafa en el Palacio de Bellas Artes en 1929. Antes de la publicación de este documento, la hemerografía de Villaurrutia registraba un solo artículo sobre fotografía, aquel famoso y multicitado texto sobre Manuel Álvarez Bravo<sup>49</sup> Gracias al rescate de Capistrán, ahora sabemos que Villaurrutia fue el primer crítico de importancia que escribió sobre el trabajo de Tina Modotti. Hasta el momento,

---

<sup>48</sup> Tina Modotti (1886-1942) fue una fotógrafa italiana que emigró a los Estados Unidos a los dieciséis años y llegó a México en 1922 junto con el fotógrafo californiano Edward Weston con quien abrió un estudio de fotografía en la ciudad de México. Permaneció en México por varios años, en 1927 se afilió al Partido Comunista Mexicano y trabajó para *El Machete*, la revista afiliada a dicho partido. En 1930 salió exiliada de México por verse falsamente involucrada en un intento de asesinato de Pascual Ortiz Rubio, entonces presidente de México. Manuel Álvarez Bravo clasifica su trabajo en dos etapas: la romántica y la revolucionaria.

<sup>49</sup> Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) estudio en la Academia de San Carlos pero desistió de la carrera de pintor y pronto se dedicó a la fotografía. Tuvo contacto con todos los artistas plásticos del momento y desde el inicio de su carrera recibió excelentes críticas. En 1930 se aproxima a la fotografía documental cuando Tina Modotti, al ser exiliada del país, le deja su lugar en la revista *Mexican Folkways*. También trabajó de cerca con los muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Durante la década del cuarenta trabaja en la industria cinematográfica haciendo tomas fotográficas. (<http://www.manuelalvarezbravo.org/english/Biography.php>)

conocemos por lo menos tres textos sobre fotografía del autor: la nota en la que comenta la apertura de la Primera Galería de Arte en México patrocinada por Ernesto Cervantes (*Revista de Revistas*, 1926), la crítica sobre Tina Modotti, mencionada líneas arriba (*Revolución*, 1929), y el ensayo sobre Álvarez Bravo<sup>50</sup>. (*El Hijo Pródigo*, 1945). En 1927, Álvarez Bravo conoció a Tina Modotti en Oaxaca cuando ella hacía fotografías de contenido político para la revista comunista *El machete*. En ese año, Edward Weston ya se había ido de México pero tiene acceso al trabajo de Álvarez Bravo gracias a un envío de sus fotografías que le hace Modotti para una exposición, las cuales nunca llegan a publicarse pero que generan en el fotógrafo norteamericano una muy buena impresión (Poniatowska, 33) y Álvarez Bravo comienza a tener una proyección internacional.

La primera exposición de Álvarez Bravo fue en 1935 en Bellas Artes junto con Cartier-Bresson. (Éder, 7). En los años treinta, Álvarez Bravo encuentra un lenguaje propio que va de la tendencia pictorialista al interés por la “complejidad de la vida humana”; cambio que según Eder tiene que ver con la presencia de Edward Weston y Tina Modotti en México pero sin ninguna pretensión de adoctrinamiento: “Don Manuel atribuye a muchas de sus obras el factor errático, anti-intelectual, la fuerza de la intuición y la libertad, la posibilidad de inventar y jugar, de bromear sobre sus hallazgos” (9).

---

<sup>50</sup> Desde 1932, Xavier Villaurrutia publicó varias notas sobre Álvarez Bravo. La crítica que estudiamos en este capítulo es la que apareció en el número 29 de la revista *El Hijo Pródigo* (1945) y que, posteriormente, fue incluida en *Obras* (1953).

Villaurrutia manifiesta en varias ocasiones su desconfianza con respecto a la dimensión artística de la fotografía. En el breve texto “José María Estrada” (1938) publicado en el *Boletín Carta Blanca*, el crítico refiere la situación José María Estrada, uno de los pocos retratistas conocidos del siglo XIX y de la comunidad anónima de retratistas cuyo trabajo se vio afectado por la llegada de la fotografía. Villaurrutia plantea su posición frente al nuevo medio en el terreno del arte:

La desesperante invención de la fotografía, que recibió de Baudelaire los más fieros dardos, vino a ser, a los ojos de los huecos aficionados de entonces, la solución de enmarañados problemas plásticos. Si el arte consiste en reproducir fielmente la naturaleza — decían—, la fotografía lo consigue mejor que nadie. La cámara tiembla menos que la mano. Los fotógrafos, en un abrir y cerrar de ojos de su cámara, son más exactos que los pintores. Luego — concluían — la fotografía es el arte por excelencia. Así lo creyeron nuestros abuelos que no encargaron más su retrato al oscuro pintor amigo, de cuyo nombre apenas importa acordarse. Daguerre sustituyó con su firma la del pintor ignorado. (988)

Esta desconfianza con respecto a la dimensión artística de la fotografía tiene que ver no solo con las discusiones de la época sobre su estatus como forma de arte sino también con la categoría de ”verdad” que acarrea cuando se usa en calidad de documento. Para John Berger, el siglo XIX fijó en la fotografía “la reputación ética de Verdad”, puesto que era útil para apelar a los valores positivistas de la democracia, la ciencia, el progreso y la historia (75). Según el crítico inglés, “[e]l positivismo, la cámara y la sociología crecieron juntos (92)”. A pesar de la distancia guardada,

Villaurrutia logra condensar en estos breves textos dos aspectos fundamentales de la fotografía en México: 1) el cuerpo como espacio de la experiencia individual y 2) una propuesta involuntaria de teoría interpretativa a partir del análisis de las fotografías de Tina Modotti y de Manuel Álvarez Bravo. Antes de aproximarnos de estos dos aspectos, nos detenemos en los antecedentes de la fotografía en México con el fin evaluar los aciertos y desaciertos de la propuesta villaurrutiana.

### **3.1. Antecedentes de la fotografía en México**

Desde su invención en 1839, la fotografía ha mantenido relaciones de diversa índole con la pintura, primero como un referente que ayudaba al pintor a recordar su modelo (Benjamin, “Pequeña historia...”, 65) y después como un peligro que amenazaba con suplantarse el trabajo de los retratistas del siglo XIX. Durante la primera mitad del siglo XX la fotografía no ha terminado de acomodarse en el discurso de las artes y sus diferentes usos son objeto de debate. En México, la interacción de la fotografía y de la pintura ha tenido un tránsito similar; alrededor de 1870 se registra la primera incursión de la fotografía en la Academia de San Carlos (Debroise 31) y, en ese mismo siglo, el álbum fotográfico de la genealogía familiar deja a los pintores retratistas prácticamente sin trabajo por lo que algunos de ellos mudan de oficio y se convierten en los primeros fotógrafos de estudio.

De modo que desde el siglo XIX, la foto sirve para dar testimonio y para confirmar algún acontecimiento público o privado, así “se participa vicariamente de la emoción de la guerra” (Monsiváis, 13) y también funciona como vínculo entre los

estratos de la sociedad porque se accede a una “reconstrucción de lo real” a través de la imagen pues su carácter instantáneo de la fotografía nos sorprende por captar un trozo realidad.

El panorama de la fotografía en México durante los años veinte del siglo pasado se ve marcado por la publicación del *Álbum histórico gráfico* (1921) de Agustín Víctor Casasola, que reúne la primera de varias series<sup>51</sup> fotográficas “fuertes connotaciones históricas e ideológicas como: “memoria colectiva”, que “reafirmaban el ecumenismo de la Revolución mexicana” (Debroisse, 14). Otro fenómeno importante es la masificación del medio fotográfico gracias a la aparición y bajo costo de las cámaras Kodak que *El Universal Ilustrado* anunciaba entre 1923 y 1925 (Gallo, 370). De modo que la fotografía sale de los estudios profesionales y de los fotorreportajes de revistas para estar al alcance de la mano de los individuos con cierto poder económico.

Durante los años treinta se gesta el nacionalismo postrevolucionario y al mismo tiempo llegan artistas de todas partes del mundo. Eran los tiempos en que el fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson se hospedaba en la casa que el poeta afroamericano Langston Hughes tenía en la Ciudad de México; en que Sergei Eisenstein y Manuel Álvarez Bravo paseaban codo a codo por las calles de la Alameda y Jorge Cuesta explicaba los murales a Aldus Huxley en la Escuela Nacional Preparatoria. Una década después, Breton llamaría a Manuel Álvarez Bravo para pedirle expresamente que una de sus fotografías ilustrase la *Exposición Internacional del Surrealismo* (1940).

En las “Notas sobre la historia de la fotografía en México” (1980) de Carlos Monsiváis<sup>52</sup>, el archivo Casasola pierde la dimensión solemne con la exitosa publicación de la *Historia gráfica de la Revolución mexicana* en 1942 a cargo de Ismael Casasola, hijo del fundador del Archivo. Este tipo de ediciones “muestran que el centro del interés no es el examen de la violencia popular sino la estetización mitológica del proceso revolucionario” (20) pues las fotografías funcionan como “ejemplos, moralejas, lecciones históricas, autocomplacencia estatal (20)”.

La proliferación de las imágenes de la Revolución, en especial las de Pancho Villa y Emiliano Zapata, que se reproducen en diferentes *souvenirs*, letreros, pancartas o carteles y se encuentran en cualquier punto de México, llama la atención de John Mraz y en su artículo “Picturing Mexico’s Past and ‘Historia Gráfica’” (2004) analiza cómo es que la Revolución pasó de ser un acontecimiento histórico a un producto escenográfico que se reproduce anacrónicamente. Mraz ubica la transición de la fotografía como prueba de la lucha armada a producto “vendible” y representativo de la mexicanidad en las repetidas publicaciones de *Historias gráficas* que arranca con la publicación de 1942 y que continúa hasta finales de los años ochenta. Estas ediciones reproducen un discurso historiográfico de lo que fuera una lucha armada y “they usually

---

<sup>52</sup> El cronista de la ciudad de México lee la historia de la fotografía en México desde lo que se conoce como el nacionalismo cultural, no para fijarlo como respuesta o contra respuesta sino para cuestionar los elementos que llamaron la atención de Esther Gabara cuando trabaja el fotorreportaje de Xavier Villaurrutia sobre las máscaras: ¿cuál es la tensión que se revela en la representación de lo popular en la fotografía? Desde este punto de vista, su crítica se “motiva por los espacios que ponen en cuestionamiento una idea fija sobre “lo nacional”. Le interesan los prostíbulos, los mercados, el cuadrilátero de la lucha libre y los escenarios indígenas que escapan de la exotización. Monsiváis percibía la cultura mexicana con muchos puntos y aristas que conectaban las representaciones populares con los productos de la “alta cultura”.

show little respect for what photos could tell us about the past” (24). De modo que no se tiene en cuenta el valor individual de cada imagen y mucho menos se pretende su lectura en un contexto determinado, la imagen es considerada como una de las escenas de un *storyboard* que se ha elaborado arbitrariamente.

Las *Historias Gráficas* dan inicio con el proyecto que lanza el Archivo Casasola en el intento de “contar” gráficamente la Revolución, recolectando caprichosamente una serie de fotografías que ni siquiera pertenecen al mismo fotógrafo o al mismo espacio. Lo más interesante de estas producciones es que en su mayoría han sido financiadas por fondos gubernamentales que cubren tirajes enormes. Estas memorias gráficas no se limitaron únicamente al periodo revolucionario, el Porfiriato fue también privilegiado por esta lógica de contar con imágenes una historia financiada por el partido oficial. La presencia del PRI en este fenómeno promotor-educativo se hace evidente con los datos presentados por Mraz:

In his enduring production of the *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, Casasola extended the Revolutionary era steadfastly to include the most recent photographs, implying that this process continues, and that the PRI is a revolutionary regime. However, the golden age of subsidized *historia gráfica* was the reign of Miguel Alemán (1929–1940). This is somehow appropriate, for his rule was the last gasp of “Revolutionary Nationalism,” the PRI’s strategy for co-opting cultural expression, as La Revolución began to be replaced by the neoliberal ideology of privatization. His regime paid for the writing, visual research, and massive printings of several voluminous series:

*Memoria y olvido*, a collection of assigned “monographs” by various authors; *Así fue la Revolución Mexicana*, a sumptuously-produced paean to the cataclysm of 1910–1917; *Biografía del poder*, gossipy hagiographies of the New Order’s heroes; and *Historia gráfica de México*, the obligatorily titled series hurriedly thrown together to take advantage of funds remaining in the final year of the sexenio (six-year presidential term). The history recounted in the texts of these works is markedly better than that of the Casasola albums, because it was usually farmed out to specialists. (30).

La ausencia de fotografías de trabajadores inconformes o de las huelgas llevadas a cabo por ellos son para Mraz un indicador de que el gobierno “hegemónico” no quería reproducir las contradicciones del régimen, por el contrario, se presenta a los trabajadores en sus horas de ocio y ausentes de las tareas que los caracterizan. Evitar las imágenes de protesta ayuda a consolidar la idea de una nación en donde el proletariado transita hacia la modernización sin problemas ni tensiones. Mraz pone en evidencia la emergencia de un discurso hegemónico por parte de la oficialidad y a partir del análisis de estos documentos rastrea la necesidad del estado oficial de crear una imagen confusa, anacrónica y exclusiva de un fenómeno histórico inconcluso y contradictorio<sup>53</sup>, tal como lo plantea Jorge Aguilar Mora en su libro *Una muerte sencilla, justa, eterna* (1990).

---

<sup>53</sup> A mediados de la década de los ochenta se edita el volumen *Memoria y olvido: imágenes de México* con la selección fotográfica de Martín Casillas que resulta ser aceptable, según la opinión de Mraz, no obstante la impresión es de tan mala calidad que resulta inútil el trabajo realizado. En esta misma década aparece *Así fue la Revolución Mexicana*, editado por Gloria Villegas, con una confusión tal entre muralismo y fotografía que la edición, desde una perspectiva crítica resulta completamente inaceptable pues lo importante es contar sin poner atención al elemento gráfico y al posible mensaje que éste encierra (Mraz).

La fotografía en estas ediciones aparenta una continuidad discursiva que se contradice con la idea de discontinuidad que plantea Berger pues la foto interrumpe precisamente esa sucesión de eventos: “La cámara separa una serie de apariencias de la inevitable sucesión de apariencias posteriores (73)”. De cierto modo, estas historias gráficas niegan la individualidad del instante que cada imagen encierra, pues al ser una “huella” del acontecimiento, muchas veces se usan para “engañar y mal informar” (Monsiváis). La polémica en torno a la fotografía y a su categoría de arte y/o de verdad es que implica una dinámica muy especial con la realidad.

Las fotografías son una construcción cultural y una huella en el tiempo. El fotógrafo interviene al presentar esa construcción que observamos y al ponerla en contexto. El concepto de huella adquiere más claridad si se le compara con el dibujo: “Un dibujo es una traslación. Es decir, cada marca en el papel está relacionada de manera consciente no solo con el “modelo real o imaginado, sino también con cada marca y espacio ya dispuestos en el papel” (88). En la fotografía, no. Las formas ya están dadas y el fotógrafo puede ajustar la luz, resaltar algunos ángulos, por las líneas de la fotografía se marcan instantáneamente, las del dibujo no, de modo que la fotografía es una huella de ese instante de realidad. Por otro lado, la duración de un dibujo o una pintura es muy distinta a la duración de la fotografía. En un dibujo pueden convivir tiempos de realización distintos (el pintor puede invertir más tiempo en los detalles de un rostro que en las líneas del cielo, por ejemplo); en una fotografía los tiempos de las líneas en el momento del disparo se unifican en el instante de “la

reflexión de la luz” (89), de modo que “[L]as fotografías no traducen las apariencias.

Las citan” (90).

Para Monsiváis, hasta los fotógrafos extranjeros más “artepuristas” pretenden adueñarse del alma de México por medio de la imagen, a favor o en contra de la Revolución, fotógrafos como Hugo Brehme, Edward Weston o Sergei Einsenstein captan el paisaje y la representación de lo mexicano. Para el autor, la fotografía como arte en México llega de la lente de Manuel Álvarez Bravo que cuestiona la objetividad y el realismo por medio de su propuesta estética que siempre capta “relaciones íntimas” (28) que revelan otro tono del objeto fotografiado<sup>54</sup>.

En la primera mitad del siglo XX, además de las publicaciones financiadas por el gobierno, la fotografía es un medio de reproducción presente en casi todos los periódicos y revistas literarias; no obstante, los usos y la función de la fotografía impactan directamente el modo de reflexionar de los críticos que todavía se interrogan sobre sus posibilidades estéticas y cuyas reflexiones tienen, además, que responder al trabajo de los fotógrafos extranjeros avecindados en México: “La revista *Contemporáneos* fue... una de las que más contribuyó a la difusión de la fotografía como arte, así como de la obra de numerosos fotógrafos...: Manuel Álvarez Bravo, Man Ray, Ignacio Gómez Gallardo, Edward Weston, Sergei Einsenstein en otras entregas y aun las de Tina” (Capistrán, “Villaurrutia en el centenario...”, 25).

---

<sup>54</sup>La fotógrafa Graciela Iturbide, discípula de Álvarez Bravo, continúa actualmente la escuela iniciada por su maestro.

Según Oliver Debroise en su libro *Fuga mexicana* (1995), el modo de concebir la práctica fotográfica ha estado en constante modificación desde que llegó a México en 1896. A finales de los años ochenta, en el marco del Proyecto de Documentación de las Colecciones Fotográficas de la Biblioteca Pública de Nueva York, se llevó a cabo una reclasificación de los archivos con el fin de crear un nuevo departamento y de modificar el modo de aproximarse a las fotografías: “Lo que antes se encontraba en el Departamento “Judíos”, clasificado bajo “Jerusalén” se encontrará en Arte, Impresos y Fotografías –nombre del nuevo departamento– clasificado bajo “Auguste Salzmann”... “Centro América prehispánica” se encontrará bajo “Désiré Charnay...” (12). Este nuevo tratamiento de la fotografía que privilegia la individualidad del fotógrafo por encima del contenido de la imagen sugiere el abandono, en cierto sentido, de la carga documental de la fotografía con el fin de crear una estética alrededor del autor. Sin embargo, con este cambio de clasificación también se borran aspectos geográficos y de raza que, de cierto modo, apoyan la perspectiva de Susan Sontag, para quien estos cambios de discurso pretenden una homogeneización de la sociedad sin precedentes.

La teórica norteamericana escribe que las sociedades industrializadas usaron la fotografía para restar importancia a la experiencia del sujeto de la historia y su contexto pues la imagen se encarga de preservar la memoria de los acontecimientos y de dar, al mismo tiempo, la sensación de intimidad. De modo que vivimos en una sociedad adicta y dependiente de la imagen, que para Monsiváis es “la forma más irresistible de polución mental” (33); para John Berger, también será la forma de borrar la experiencia individual pues tantas imágenes sugieren y dictan las reacciones ante los

acontecimientos del día a día que la subjetividad queda al margen de los grandes asuntos: democracia, bienestar, progreso, etc. En este sentido, la idea de la colectividad, de “la bola” revolucionaria desplaza al soldado que no es susceptible de convertirse en personaje celebratorio y mítico de la Revolución: ¿cómo recordar tantas caras de los revolucionarios? ¿cómo recordar el hambre de los batallones de la revolución si esta necesidad humana no es tan relevante para la narrativa revolucionaria?

Monsiváis, por su parte, pone en perspectiva la propuesta de Sontag con respecto a la historia mexicana pues en ésta los procesos de democracia y de industrialización han sido muy distintos, sobre todo después de 1968, en donde la fotografía intenta un camino alterno y ajeno a la “persecución del Alma Nacional” y a la “fotopoesía” (34). Reconoce muy bien la distancia que existe entre la historia mexicana y las sociedades industrializadas pues es posible “usar la fotografía contra la polución mental”. En cuanto a la dimensión de las artes, Monsiváis señala:

Bajo el clima de la Revolución mexicana, ya convertida en la obligada “armonía de clases” que el Estado preside, el nacionalismo cultural — en un periodo que va de los treinta a principios de los sesenta — hace suyas contradicciones y variaciones y mantiene, pese a todo, una idea (un programa): en esta sociedad, al arte le corresponde ser impulso moral y político; el arte es la continuación de la voluntad colectiva (29).

Muchos fotógrafos se dedicaron a retratar la opresión capitalista en donde los actores son “la dignidad, la pobreza, la luz, las texturas, el sufrimiento y las geometrías de un pueblo”, de modo que la experiencia individual estaba, de algún modo, relegada al

factor colectivo del “bienestar”. Si bien Monsiváis distingue las distancias que existen entre la propuesta de Sontag y el contexto mexicano, de algún modo la experiencia de la revolución unificó el evento revolucionario en un tiempo legendario que resolvía cualquier tipo de cuestionamiento: se planteaba una nueva era en la que todo era válido.

En este contexto, la crítica de Xavier Villaurrutia sobre la fotografía adquiere un lugar relevante puesto que incorpora a la discusión cultural dos temas que parecían no tener lugar en el discurso dominante de lo nacional: el cuerpo y el razonamiento poético para acceder a la interpretación fotográfica. Villaurrutia se preocupa por acentuar dos aspectos directamente relacionados con el modo de ser individual: el cuerpo y la reflexión. Apartado del discurso nacionalista, Villaurrutia aporta este tercer espacio que nos hace reconfigurar el panorama historiográfico de la fotografía en México durante la primera mitad del siglo XX pues escribe corto y consistente para remarcar la importancia del sujeto y su subjetividad a través del erotismo y el razonamiento poético. Cabe recordar que la sensualidad y el erotismo fueron características que Villaurrutia resaltó en la crítica que hizo de Mariano Silva Vandeira, y que estudiamos en el capítulo uno, este pintor que en pleno siglo XIX se apartó del ambiente académico y pintó cuadros sumamente sensuales.

El papel de Villaurrutia como crítico de arte es fundamental en este momento histórico puesto que no se trata de un autor marginal que escribe y publica en medios poco accesibles, se trata de un autor cuya dimensión crítica es central en la historia de las ideas pero que había quedado marginado de los estudios literarios en cuanto pensador. De aquí la relevancia de esta investigación que ha marcado una tentativa

diacrónica de su crítica para poner en perspectiva la importancia de su pensamiento no sólo como modelador del archivo de las ideas de esta época en México sino como un teórico pragmático que, a partir de intuiciones clarísimas, escribe sobre asuntos centrales de la fotografía que desarrollarían posteriormente Susan Sontag, Roland Barthes y John Berger. Veamos a continuación en qué consiste esta teoría pragmática que Villaurrutia vertió en su crítica sobre la fotografía.

### **3. 2. El cuerpo como categoría política**

Ben. Sifuentes-Jaúregui rescata en su ensayo “Lecturas mexicanas de Langston: estética, política, raza y cuerpo” (2014) la dimensión política de dos miembros de *Contemporáneos*: Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. Al estudiar las relaciones literarias entre Langston Hughes y los fundadores de la revista *Ulises*, concluye que Novo a partir de un “argumento cultural provocador” reconoce en sus “Notas sobre la poesía de los negros en Estados Unidos” (*Contemporáneos*, 1931) las dificultades de las relaciones raciales en los Estados Unidos, sin embargo, esta idea no se termina de desarrollar y el ensayo concluye abruptamente. En el mismo número de *Contemporáneos* se publican algunos poemas de Langston Hughes traducidos por Villaurrutia en los cuales se modifican ciertos elementos que remiten a la “especificidad racial” de la poesía afroamericana de Hughes<sup>55</sup>. Si bien estas contradicciones son importantes para la recepción del poeta norteamericano entre los lectores mexicanos,

---

<sup>55</sup> Villaurrutia decide traducir poemas poco conocidos del autor como “Suicide Note”, en lugar de “The Negro Speaks of Rivers” que es mucho más conocido. De igual forma, hace cambios en los títulos que disimulan la dimensión racial de los textos, tal como sucede en el caso de “My people” cuyo título en español termina siendo, simplemente, “poema”.

Sifuentes-Jaúregui también reconoce el impacto que Hughes tuvo en la composición del poema “North Carolina Blues”<sup>56</sup> que Villaurrutia le dedica unos años más tarde y en el cual se aprecia la centralidad del cuerpo para interrogar la raza desde la construcción del lenguaje: “¿Cómo decir / que la cara de un negro se ensombrece? (*Obras*, 65). El mexicano aprovecha la iteración de significado de los vocablos “negro” y “ensombrecerse” para aludir al sufrimiento de la raza negra que ha sido explotada y traficada a lo largo de la historia, tal como se manifiesta en cada una de las estrofas de este poema:

Habla un negro:  
—Nadie me entendería  
si dijera que hay sombras blancas  
en pleno día

*En North Carolina*

En diversas salas de espera  
aguardan la misma muerte  
los pasajeros de color  
y los blancos, de primera (66)

Esta dimensión política del cuerpo que Sifuentes-Jaúregui rescata de la poesía de Xavier Villaurrutia es muy sugerente para nuestra investigación puesto que ha resultado ser uno de sus ejes principales de pensamiento crítico. Desde nuestra perspectiva, no se trata

---

<sup>56</sup> En 1941, Carlos Chávez usa la letra de este poema de Villaurrutia para componer la música de una pieza de ópera con el mismo título: “North Carolina Blues”. Esta pieza se estrenó en 1961 y fue creada para ser cantada por una mezzo-soprano o un barítono.

únicamente de una elección personal sino de una toma de posición política ante el panorama crítico mexicano que, como se ha visto, se entendía a partir de una dicotomía de lo nacional y lo extranjerizante. Al hablar del cuerpo, recuperarlo y proponerlo como la materia de sus críticas de arte, Villaurrutia crea un tercer espacio de pensamiento que apuesta por la experiencia individual y no por los grandes temas clasificatorios que acarrearán una “una postura de dogmatismo y admonición”, como afirma el crítico en su ensayo sobre Alfonso Reyes (*Textos y pretextos*, 1940).

Capistrán indica en su artículo de *La Jornada* que Xavier Villaurrutia se encargó de incluir y seleccionar las fotografías de Edward Weston y de Tina Modotti que serían expuestas en la exposición inaugural de la Primera Galería de Arte en México patrocinada por Ernesto Cervantes en 1926 — primera exposición de carácter comercial que se montaba en México — y acerca de la cual escribió una nota en *Revista de Revistas* (25):

Para ayudar al recuerdo y como documento inicial de esta galería, consignemos todos los nombres: Atl, Anaya, Charlot, Fernández Ledesma, Higgins, León, Lazo, Modotti, Montenegro, Pacheco, Revueltas, Rivera, Ruiz, Topchesky, Venado, Westón y Tina Modotti exponen fotografías. En sus manos la mecánica se dignifica, desapareciendo, y obligándonos a pensar en una *lente con opinión, gustos y visión*<sup>57</sup> excelentes. Un trozo de navío, unos poetas telegráficos, unos cuantos juguetes, son bastante para darnos una armonía deliciosa de

---

<sup>57</sup>Las cursivas son mías.

formas y luces (Villaurrutia, *Revista de Revistas*, 1926, citado por Capistrán, 25).

En este texto, el autor remarca que la cámara fotográfica se dignifica a partir de la opinión y gusto personal de los fotógrafos que han captado objetos cotidianos y elementos que no tienen que ver con una narrativa histórica o referencial que cuente algo, de ahí su elección de palabras para enlistar a los “poetas telegráficos”. En 1929 la revista *Revolución* publica una nota sobre la exposición que Modotti presentó en la Biblioteca Nacional que no estaba firmada y, como el redactor de la revista era Celestino Gorostiza, se asumió que era también de su autoría. Capistrán explica al respecto que, aunque sospechaba por características de estilo que podría tratarse de una nota de Villaurrutia, ésta no fue incluida en las *Obras* que en 1953 prepararon Ali Chumacero, Luis Mario Schneider y él mismo.

Años más tarde, Capistrán encontró entre los documentos personales de Xavier Villaurrutia “un recorte de la revista *Revolución* con la nota sobre la exposición de Tina incluyendo las célebres iniciales X.V., escritas a lápiz que confirman la autoría de éste” (25). En esta nota del 29, el autor afirma que las fotografías de Modotti tiene misterio y aunque ella detesta el vocabulario de la crítica de arte, Villaurrutia dice que en su trabajo no existe “[N]i la más ligera huella de impresionismo... En cambio, perfiles definidos, contrastes de luz que ponen en juego valores plásticos. Y todo ello ejecutado con una técnica— con una razón de las manos y de los útiles mecánicos— perfecta o casi perfecta. Además, una sensualidad fina (25)”. Reconoce en esta exposición dos tipos de fotografías: las que se dedican a las formas y las fotografías de tesis que

sacrifican los elementos plásticos a favor de la elocuencia; estas últimas se refieren a la esfera política del socialismo con la que Modotti se identificaba plenamente y para la cual trabajaba<sup>58</sup>. No obstante, el autor se olvida de que son imágenes con funciones bien diferentes: por un lado, se trata de fotografías más artísticas que encarnan la idea de la sensualidad, de la proximidad de la línea; por otro lado, están las fotos de denuncia o lucha social. Para el crítico, las últimas son formas cerradas que dejan poco qué interpretar; en cambio:

las primeras — las más libres — son de carácter más íntimo, y parecen que hablan más y mejor de la personalidad de su autora... Artista, verdadero artista — muchas veces a su pesar —, Tina logra magníficas expresiones plásticas, frecuentes equilibrios entre la razón, la sensibilidad y la sensualidad. Jugando con los grises da color a sus fotografías, matiza las superficies y hace oír verdaderas escalas visuales. Y, ave rara en su especie, tiene la fortuna de hacer de una fotografía un pequeño mundo de erotismo” (25-26).

La individualidad del fotógrafo se manifiesta en la elección del momento que decide captar con una máquina que está guiada por la visión íntima del sujeto que la maneja libremente y que gracias a esa libertad es capaz de ofrecer una foto “pensativa” y no “unaria”<sup>59</sup> — en el vocabulario de Barthes —. Las “escalas visuales” sugieren una

---

<sup>58</sup> Tina Modotti ilustra con sus fotografías la revista *El Machete*, la cual era la revista de propaganda del Partido Comunista Mexicano.

<sup>59</sup> Para Barthes “[E]n el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa* (73)”; es decir, la fotografía es pensativa no por los efectos que puede tener en el observador sino porque agrade la realidad de quien la mira, exigiendo un acto de reflexión más complejo. Por el contrario, una fotografía es *unaria* “cuando transforma enfáticamente la <<realidad>> sin desdoblarse, sin hacerla vacilar (el énfasis es una fuerza de cohesión): ningún dual, ningún indirecto, ninguna disturbancia (76-77)”. Se trata, por tanto, de una fotografía trivial. Para este

forma distinta de mirar, pues no se buscan los hechos sino las relaciones, las pausas entre los elementos de la fotografía, se mira para pensar, no para aprender o informarse. Si las fotografías documentales ilustraban la idea de un personaje o de cierto paisaje, las fotografías íntimas enfrentan al observador consigo mismo puesto que requieren de él la puesta en marcha de un mecanismo de interpretación que no se satisface con el referente histórico. A Villaurrutia parece incomodarle tanto la referencia ideológica del tema de las fotografías de tesis que no se detiene al análisis de las mismas, las descarta por asociarlas al documento. Lo que el autor no se cuestiona es si las fotos pueden sobrevivir, desde su punto de vista, a pesar de su contenido político; quizás le incomoda la predisposición de la mirada hacia un tipo de ideología, la falta de *aventura*<sup>60</sup> al momento de mirar.

El erotismo que se desprende de las fotografías de Modotti resalta la ambigüedad en sus fotografías, ese misterio que provocan no una línea directa de significado sino unas líneas punteadas que estimulan la imaginación interpretativa. Para John Berger, la ambigüedad es fundamental tanto en lo erótico como en lo poético:” [P]ensamos, sentimos o recordamos a través de las apariencias registradas en la fotografía, y con la idea de legibilidad/ilegibilidad provocada por ellas” (111). Según este autor, las fotografías deben, necesariamente, ser ambiguas porque “preservan la

---

último concepto, el teórico francés toma prestado el término “transformación unaria” de la gramática generativa para crear su propio concepto de fotografía cerrada cuya significado se basa en relaciones sucesivas y cuyas transformaciones son: “pasiva, negativa, interrogativa y enfática” (76).

<sup>60</sup> Roland Brathes define El principio de *aventura* como aquello que hace existir a una fotografía. “Inversamente, sin *aventura* no hay foto. Cito a Sartre: << Las fotos de un periódico pueden muy bien no decirme nada >>, es decir, las miro sin hacer posición de existencia” (49)”.

aparición de lo que estaba ausente<sup>61</sup> (84)”. Señala que la ambigüedad — lo que Barthes llama “máscara”— de una fotografía no reside en el instante del suceso fotográfico sino en la discontinuidad que la fotografía representa para la sucesión de acontecimientos; la ambigüedad es “el abismo entre el momento registrado y el momento de mirar (85)”. En este sentido, Barthes señala que la fotografía erótica es mucho más sugerente porque oculta, porque nos invita a completar alguna textura o adivinar más una sombra, una posibilidad que estimula a la mente a ir más allá del perímetro fotográfico (99). Lo sugerente en el erotismo de las fotografías de Tina Modotti es que confronta en el espacio público una dimensión privada del ser humano y ésta es la reacción que a Villaurrutia le parece relevante por confrontarnos sin contarnos.

El uso de la fotografía durante estos años de institucionalización revolucionaria estuvo muy ligada a la validación de una narrativa que “probaba” en imágenes lo que un discurso hegemónico construía; esta quizá podría ser una de las razones por las que Villaurrutia tomó distancia de la fotografía en su reflexión crítica. A pesar de la brevedad de sus textos sobre este medio, el autor reconoció que el cuerpo secular, sin religión y sin mitología, era una excepción a la regla del uso documental de la fotografía. Para acentuar esta dimensión ritual y mítica a la que estuvo sujeto el cuerpo

---

<sup>61</sup> Walter Benjamin en su “Pequeña historia de la fotografía” (1931) es el primero en elaborar esta idea de hacer perceptible lo imperceptible: “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia”(67)”. El ensayo de Walter Benjamin “Pequeña historia de la fotografía”, publicado en *Die literarische Welt*, en 1931, da cuenta de la discusión que generaba la práctica fotográfica y sus diferentes funciones en el terreno de las artes. Cinco años después, Benjamin amplía la discusión en “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” (*Sozialforschung*, Jahrgang v/1936, pp.40-66) sobre el cambio de percepción que los nuevos modos de reproducibilidad habían generado en la sociedad. Este trabajo se publica por primera vez en francés en la traducción de Pierre Pierre Klosowski.

en la fotografía, recurrimos a la investigación de Daniela Merino que analiza fotografías generadas en dos contextos completamente distintos: el público y el privado. A partir del análisis de fotografías de angelitos — niños muertos a una edad muy temprana — y del discurso gráfico presentado en *La Ilustración Semanal* en torno al zapatismo y a su caudillo, la autora intenta demostrar la transición que tuvo la fotografía de objeto ritual a instrumento de construcción mítica del zapatismo.

Durante el siglo XVIII y la primera mitad del siglo tanto en Europa como en la Nueva España era muy común que las familias de clases altas contrataran a un pintor para que retratara al pequeño ángel que iba directo al cielo por estar libre de pecado original. El pintor registraba en detalle los elementos religiosos alrededor del protagonista de la pintura, los santos, mártires y objetos religiosos que acompañaban al niño en su travesía. Con la llegada de la fotografía a México, la clase media y baja tuvo acceso a la imagen de su angelito. Marino recoge varios casos de personas que abandonaron su oficio original para abrir estudios fotográficos pues la boyante popularidad de la fotografía la convirtió en un verdadero negocio. De modo que el fotógrafo se convirtió en un elemento indispensable de los momentos importantes de la vida social, se trataba de muertes, bodas, casamientos o acontecimientos públicos de interés general. Las fotografías de los angelitos retratados en el estudio son distintas a las tomadas en una casa particular durante el velorio. Lo interesante del análisis histórico de las similitudes y disparidades del ritual que incluía vestir al niño semejante a Cristo o a la Virgen María, e incluir imágenes religiosas y ofrendas personales, es que se trata de un montaje que se repite continuamente. Poseer una imagen del niño-ángel

en la familia equivale a sacralizar el cuerpo sin vida de un ser que ha pasado a formar parte del santoral privado y que se coloca cada primero de noviembre en el altar familiar.

Apoyándose en la teoría de Bourdieu sobre la fotografía y la función social y ceremonial de la misma, la autora concluye que la imagen ha dejado de ser un elemento de la ceremonia funeraria para convertirse en un objeto ritual que tiene una función concreta durante la celebración de los muertos. Así, la idea del montaje de las fotografías supone cierta teatralización del destino del niño y, a su vez, otorga al fotógrafo cierta autoridad de director al colocar el escenario en su estudio y al dar indicaciones a los personajes de las fotos.

Tanto Barthes como Berger relacionan la fotografía con esta necesidad de mostrar, de hacer presente algo efímero. Para el primero, la fotografía se entronca con el arte por medio del teatro, pues lo que se enmascara en realidad es la confrontación con la muerte (64); para el segundo, el mundo industrializado convierte las cosas en espectáculo —la campaña de Coca-cola en navidad; el desfile de Victoria Secret en verano; el día internacional de la No violencia contra la mujer, etcétera— y la fotografía está ahí para registrarlo todo, por lo que “la memoria deja de ser necesaria o deseable (76)”, pues simplemente se sustituye la imagen del ayer por la más actual.

La segunda parte del ensayo presenta una hipótesis bastante polarizada con respecto al zapatismo y al discurso hegemónico. Por un lado, plantea que el oficialismo del gobierno sólo permite la representación de las imágenes que le sean convenientes

para articular toda una ideología en torno al zapatismo<sup>62</sup>. Partiendo del análisis de las imágenes y de los pies de fotos de *La Ilustración Semanal*, la autora concluye que a finales de 1912 y hasta mediados de 1914 se trata a los zapatistas como rebeldes y terribles bandoleros, lo que predispone a la audiencia de este medio con respecto a la vena revolucionaria del sur. Desde finales de 1914 hasta finales del mes de octubre de 1915, se publican fotos de Zapata y de los zapatistas con un tono diferente, al caudillo ahora se le trata de “general” y de “representante de las tropas del sur”. Este tono respetuoso y neutral lo alejan de los calificativos negativos de años anteriores. De 1915 a 1919 se registra un silencio gráfico con respecto a Zapata y a los zapatistas en este medio de la capital. En 1919 Zapata regresa a la portada solo como cadáver y prueba de la desbandada de la revolución del sur. Esta ausencia en la publicación semanal es interpretada como censura por parte del gobierno hegemónico.

La relación de este trabajo con mi investigación se basa en los usos y la valoración de la fotografía en el espacio público y privado. Para Villaurrutia, lo relevante de las fotografías de Tina Modotti se registra en el espacio privado, en la dimensión erótica de la imagen, es decir, en la individualidad. Por medio del erotismo y de la sensualidad de los cuerpos presentes en a las fotografías de Tina Modotti desarticula estos dos extremos del uso de la fotografía que menciona Merino: el ritual y el mítico. El cuerpo es un medio de expresión que fuera del perímetro de lo sagrado y lo histórico, es capaz de bastarse a sí mismo. Este cuerpo erótico también va a estar

---

<sup>62</sup> Con esta hipótesis en puerta y con planteamientos teóricos de James Scott sobre la representación y la reelaboración de las relaciones entre la clase dominante y las clases antagónicas, así como los presupuestos de Ranajit Guha sobre los discursos insurgentes, la autora analiza una serie de imágenes (1912-1919) de *La Ilustración Semanal* que apoyan su argumento.

presente en algunas fotografías de Álvarez Bravo<sup>63</sup> a pesar de que el crítico no haga referencia a este aspecto en su texto.

Si la fotografía acontece en el tiempo — como aseveraba Sontag y, más tarde Berger. Tanto las imágenes de Manuel Álvarez Bravo como las fotografías íntimas de Tina Modotti, están suspendidas en el tiempo, en una discontinuidad temporal y, a pesar de que son imágenes poéticas en las que todas las referencias de la composición son externas, es la combinatoria de los elementos, como en la poesía, lo que las hace generar un tercer espacio de reflexión. En el caso particular de Álvarez Bravo, los títulos de sus fotografías son otro elemento de confrontación que disparan, aún más, el sentido potencial de sus imágenes, por eso Villaurrutia afirma que el fotógrafo es “un poeta con el cerebro en las manos”.

### **3.3 Esbozo de una teoría sobre la fotografía**

En la crítica “Manuel Álvarez Bravo”, Villaurrutia expresa un entendimiento muy claro de los usos de la fotografía y, aunque de primera intención resalta la desconfianza hacia este medio, reconoce que el uso artístico es una excepción al valor documental de la fotografía cuando “se pone al servicio de la ciencia, de la actualidad, de la moda o del periodismo”(1056). A partir del análisis de este artículo, se ofrecen ciertas nociones teóricas que el crítico plantea dentro de la crítica que dedica a Álvarez Bravo.

Según Villaurrutia, lo primero que una fotografía necesita para ser un objeto artístico es que detrás del lente esté un artista, un sujeto que, a pesar de trabajar con una máquina,

---

<sup>63</sup> Por ejemplo, “La fama durmiendo”, el desnudo femenino que el fotógrafo toma expresamente para ilustrar la Exposición Surrealista en México (1940).

pueda jugar con el azar, con los elementos de lo imprevisto, pues lo primordial es que la fotografía, como la poesía, sea “capaz de nombrar las cosas pero también de evocar o invocar los seres y las cosas y sus relaciones visibles e invisibles” (1056).

Esta invocación de seres y relaciones parecen acontecer en las fotografías de Álvarez Bravo de una manera “natural”, tal como sucede en su fotografía “Parábola óptica” que retrata el frente de un negocio llamado “La óptica moderna” y que se trata, como su nombre lo dice, de un establecimiento en el que se venden, se hacen y/o se ajustan lentes. En las vitrinas frontales y laterales aparecen varios pares de ojos promocionando los servicios del lugar y justo en medio de la puerta sobresale, perpendicularmente, un anuncio ovalado con un ojo y el nombre de la óptica. Esta imagen no sería nada particular si no fuese porque el fotógrafo invirtió el negativo al momento de la impresión y consiguió que todas las letras apareciesen al revés. El fotógrafo consigue representar un concepto de la modernidad y la relatividad de lo que se observa, esta idea se refuerza con el título “Parábola ‘óptica” que alude a la multiplicidad de significados.

Al contraponer la conclusión sobre el lenguaje poético de Villaurrutia, presentada líneas arriba, con el ejemplo anterior se aprecia que se trata de una conclusión mucho más abarcadora y que coincide con el concepto que John Berger denomina “extensión de la cita” y que aplica a cualquier tipo de fotografía. La extensión de la cita — léase fotografía —:

... no tiene que ver con el tiempo de exposición... No es una extensión temporal”, es una extensión de significado... Las apariencias del suceso

fotografiado implican otros sucesos. Es la energía de estas conexiones y cortes transversales simultáneos lo que amplía el círculo más allá del tamaño de la información instantánea... De este modo, la continuidad resultante del corte fotográfico ya no es destructiva, puesto que se ha hecho posible otra clase de significado en la fotografía que cita largamente (109).

Lo que sugiere Villaurrutia es, precisamente, una forma de reflexión poética ante la imagen. Es decir, la puesta en relación de los elementos de una fotografía y que, a partir de lo sugerido por estas relaciones, el significado se proyecte hacia otras direcciones para que lo visible abra la puerta hacia lo invisible. Se trata, digamos de una fotografía *pensativa* en oposición a lo que sería una *fotografía unaria* que se agota en sí misma por ilustrar solo lo evidente, sin espacio de más otras posibilidades: piénsese en las fotografías que ilustran un fotorreportaje que van en concordancia con el discurso escrito. Berger afirma que “el verdadero contenido de una fotografía es invisible porque no se deriva de una relación con la forma, sino con el tiempo” (35). Es una elección humana y, por tanto, no se trata del tema que se elige sino el momento en que se decide hacer la fotografía: “lo que varía es la intensidad con la que se nos hace conscientes de los polos de ausencia y presencia” (36). En cuanto al significado que se desprende de una fotografía, éste no puede ser instantáneo pues el observador tiene que desarrollar el contenido de la imagen ya que “los hechos, la información no constituyen significado en sí mismos. La certeza puede ser instantánea; la duda requiere duración; el significado nace de las dos (85-96)”.

El crítico mexicano encuentra en el mecanismo de la poesía una forma de explicar el tipo de conocimiento que emerge de la fotografía artística de Álvarez Bravo y para reconciliar la máquina con el artista, ésta tiene que convertirse en un instrumento que “sienta y piense”, en un “objeto mágico” para que pueda ser un medio de expresión artística. Para Villaurrutia aunque las imágenes fotográficas siguen el mismo camino técnico de producción, se individualizan gracias a la visión del fotógrafo y al uso específico de las imágenes, ya sea en su dimensión documental o artística: “en manos de Manuel Álvarez Bravo, su cámara es su cerebro, ejercita el poder mágico de captar imágenes nacidas para el momento. Detener lo inasible, hacer durar el instante, lograr que los dedos de nuestros ojos palpen el misterio que se desprende a veces de un objeto o se aloja en un ser o en las sombras de un ser y un objeto, son las operaciones poéticas que realiza Manuel Álvarez Bravo” (Villaurrutia, 1057). La estética que Villaurrutia describe, concuerda con lo que Berger denomina *efectividad*, pues ésta acontece en la fotografía cuando “el momento registrado contiene una medida de verdad que es aplicable en general y que revela lo ausente igual que lo que está presente en ella (36)”.

Esta efectividad es la técnica perfecta que Villaurrutia reconoce tanto en Tina Modotti como en Álvarez Bravo. En 1937, Tina Modotti afirma que no busca el “efecto artístico” creado por la técnica, sólo se preocupa por hacer fotografías honradas” que produzcan “el rasgo más valiosos que debería tener: la calidad fotográfica”( Citada por Monsiváis: 71). Al respecto, Álvarez Bravo comenta que es precisamente en lograr esa calidad en donde reside el arte y, por tanto es un aspecto fundamental del trabajo de la fotografía y “[E]l primero en advertirlo es el poeta Xavier Villaurrutia” (Monsiváis, 74).

La poesía de Álvarez Bravo no es rebuscada, él no busca esa “sorpresa” de la que habla Barthes, su poesía está metida en el mundo: “con los elementos más simples, sumados, conjugados voluntaria y, las más de las veces involuntariamente, pero captados siempre en una intuición poética fulminante” (Villaurrutia, 1058). Él no se apoya en el azar o en la casualidad, es un poeta que vigila el encuentro de esas relaciones íntimas, de “un secreto enlace” (1058). Álvarez Bravo “no hace literatura ni discurre sobre ‘la conciencia increada de la raza’, ni capta alegorías: lo suyo es fotografiar” (Monsiváis, 70). Es una fotografía pensativa, como diría Barthes, es una imagen que nos obliga a dislocar el mundo de su lugar común y una de esas estrategias es la dimensión poética que surge de esa imagen y sobre la cual se puede discurrir bastantes páginas. Es una fotografía con una extensión de significado bastante amplia. Sin embargo, la cualidad “poética” que Villaurrutia reconoció se convirtió en una especie de “trampa cultural” para calificar la mayor parte de su trabajo sin mucha posibilidad de abrir la interpretación hacia temas sociales y, aunque Monsiváis reconoce que en él no existe la denuncia social “per se” (71), en sus fotografías de indígenas hay un tentativo de presente que evidencia el conflicto de la raza y la clase en México, un conflicto que muestra al protagonista del marco como un ser vivo y con conflictos. Pero “debido a su marginación de siglos, el indígena es incomprensible aunque, si está inmóvil, tal vez sea profundamente ‘poético’” (71). De modo que el concepto estético ha sido un prejuicio para la incorporación de significados más diversos a su trabajo, pues lo poético en nada limita otras interpretaciones, por el contrario, fomenta otros temas de discusión a partir de ese tercer espacio creado por la poesía.

El poeta peruano César Moro escribe en la presentación de la exposición *Manuel Álvarez Bravo* en la Galería de la Universidad (1939) que el clima del arte de esta fotografía es la vida misma. Cardoza y Aragón (1980) coincide con Villaurrutia y con Moró al afirmar que las fotografías de Álvarez Bravo tienen un “concepto poético del mundo”, pues sus imágenes están siempre cargadas de “intención y vivencias”, en un engolosinamiento de lenguaje literario y afirma que sus fotografías son metáforas con cierto clima onírico, sin contestar la pregunta ¿metáforas de qué?

A lo que se refiere Villaurrutia con la dimensión poética de la fotografía de Álvarez Bravo es al proceso mental que utiliza el fotógrafo para marcar relaciones entre los objetos de sus fotografías y que después, el observador tendrá que poner en juego con los títulos que abrazan el concepto de la imagen y lo disparan como un trampolín. Octavio Paz en la década de los setentas, reconociendo la maestría poética de Álvarez Bravo, construye el poema “Cara al tiempo”<sup>64</sup> en el que los títulos de las fotografías se convierten en versos, diferenciándose de los versos de Paz por aparecer en cursivas. En conjunción con esta dimensión poética, Villaurrutia reconoce en las fotografías de Manuel Álvarez Bravo su obsesión por la muerte:

Una muerte cotidiana, presente y no por visible menos sino más poética y misteriosa. Con una mirada penetrante y a un solo tiempo implacable, Manuel Álvarez Bravo ha detenido en sus placas más sensibles y ha fijado en

---

<sup>64</sup> Fotos, / tiempo suspendido de un hilo verbal: / *Montaña negra: nube blanca, / Muchacha viendo pájaros.* / Los títulos de Manuel / no son cabos sueltos: / son flechas verbales, / señales encendidas. / El ojo piensa, / el pensamiento ve, / la mirada toca, / las palabras arden: / *Dos pares de piernas, / Escala de escalas, / Un gorrión, ¡claro!, / Casa de lava.* / Instantánea / y lenta mente: / lente de revelaciones.

impresiones imborrables, con una técnica invisible por perfecta y perfecta por invisible, esa presencia de la muerte que en sus obras se muestra en las relaciones inesperadas, inusitadas, imprevistas, de seres, e objetos, de vegetales, de minerales que la realidad superior reúne misteriosamente y que ofrece, de pronto, a los ojos del poeta que es el único ser capacitado para verlas, y, sobre todo, para hacerlas ver (1057-58).

La relación que Barthes elabora entre la fotografía y el teatro es por medio de la muerte. El teatro primitivo era una forma de honrar a la muertos y los actores se pintaban para aludir a esos sujetos que están ausentes pero que se hacen presentes en el escenario: “en la foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla ( y esta pasión por sacar vivo.. no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de la muerte)...la foto es...la figuración del objeto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos” (65). La muerte representa para Barthes la ambigüedad temporal que la fotografía encarna: por un lado el tiempo discontinuo en el que se ha captado la imagen y, por otro, el tiempo del observador. La fotografía es pues una especie de muerte porque se configura en medio de estos dos tiempos que, necesariamente, abren un signo de interrogación en el observador: la fotografía es un presente latente que habré dos líneas temporales entre lo que ha sido —el momento en que fue captada— y lo que puede ser ante los ojos del observador (Barthes, 132).

En el caso de Álvarez Bravo, la muerte —además de todas las connotaciones que en México este concepto pueda tener— es un espacio privilegiado como ese momento de transición entre dos tiempos, al igual que la fotografía. La muerte en las

imágenes del fotógrafo es “cotidiana” y acontece en sus fotografías a partir de “relaciones inesperadas, inusitadas, imprevistas” A partir de estos presupuestos, considero el concepto de la muerte como parte del vocabulario teórico que, por casualidad, ha coincidido en Barthes y Villaurrutia y que es equivalente al concepto de ambigüedad elaborado por Berger.

La actitud de Villaurrutia frente a la fotografía está marcada por la tensión de los usos de la misma como documento o como creación artística. Con la publicación de las fotografías como parte de una línea narrativa que ilustra el trayecto y el éxito revolucionario de sus personajes se desdibuja el ambiente conflictivo e irresuelto que fue la revolución armada y que Jorge Aguilar Mora discute en su libro *Una muerte sencilla, justa, eterna* (1990), el mismo que comentamos en el Capítulo 1 de este trabajo.

Esta versión histórica no sólo refuerza el mito que era mencionado una y otra vez en el discurso oficial sino que incorpora al “inconsciente colectivo” imágenes sueltas que, posteriormente, serán vistas en los estanquillos urbanos como *souvenirs* turísticos por módicas cantidades: “unos zapatistas con expresión indescifrable desayunan en el palacio porfirista de Sanborns/ una soldadera nos mira desde un tren/ Zapata y Villa se acomodan en las sillas del poder”(Monsivais, 20) de un proceso armado sacralizado. De modo que el archivo representa la construcción de una memoria colectiva que se implantó gracias a imágenes que no solo pertenecían a la familia Casasola sino también a fotografías que provenían de estudios fotográficos situados en diferentes estados del país y que, en muchas ocasiones, eran anónimas. De acuerdo a lo

que he presentado en este capítulo, Villaurrutia toma distancia ante la fotografía y escribe sobre ella para plantear una política sobre el cuerpo que si bien no es una política de Estado, sí es una toma de posición ante el panorama cultural homogéneo que plantea el estado oficial.

El razonamiento poético con respecto a la fotografía que Villaurrutia delinea tan claramente en la crítica sobre Álvarez Bravo resuena no únicamente a nivel internacional con los estudiosos de la fotografía sino que también hace eco con su particular forma de observación del mundo, pues para él, el mejor idioma del arte es el que emerge de la poesía.

## Capítulo 4

### Permanencia voluntaria:

#### la crítica cinematográfica de Xavier Villaurrutia

La crítica debe ser, resumiendo, clara y objetiva. El crítico no debe cohibirse a la hora de expresar su verdadero sentir ante aquello que juzga. No importa que a veces—como sucede en el caso de la valoración de films mexicanos—se llegue a acusar al crítico de traidor a la patria.

Xavier Villaurrutia

#### 4.1 Antecedentes

Desde 1917 la crítica cinematográfica de México se publica metódicamente en periódicos y revistas y “ésta implicaba una propuesta teórica del cine al comentar las películas, pero los escritos con propuestas teóricas para dotar de cualidades artísticas al cine son pocos, si acaso tres en más de treinta años de historia cinematográfica” (De los Reyes, 169). Lo anterior sugiere que, si bien el medio ya era parte integral de la cultura visual durante las tres primeras décadas del siglo XX y los críticos dedicaban tiempo a su comentario, todavía no se generaba una práctica teórica concreta entre los intelectuales.

En su indispensable historia del cine en México, *Los orígenes del cine en México 1896-1900* (1983), Aurelio de los Reyes recupera las notas periodísticas de *El*

*Correo Español, El Universal y El Nacional* que anunciaban la llegada de “un aparato óptico llamado cinematógrafo Lumière” que sería exhibido en la “calle Plateros 9” para un público selecto de científicos y periodistas (De los Reyes, 40). El público para el cual fueron proyectadas las primeras imágenes en movimiento es un indicador de los usos a los que se asociaba la fotografía en aquel momento: como prueba científica y documental. Este ambiente era también resultado de la política porfiriana que tenía como lema “Orden y progreso” que justificaba cualquier atropello social en nombre de la civilización y del avance urbano y tecnológico. En 1896 se inician los trabajos de drenaje, mejoras en el sistema del alumbrado público y la pavimentación de las calles de la ciudad de México (43). “El progreso se palpaba en la modernización de la policía, dotada de bicicletas para prestar un eficiente servicio en el traslado de los heridos; había penetrado a la cárcel de Belén, donde se instaló un fonógrafo para hacerles más llevaderos sus últimos días a unos reos condenados a muerte” (47). De igual forma, los periódicos multiplicaron el número de sus tirajes, por ejemplo, “*El Imparcial* alcanzó en 1897 un promedio de treinta mil ejemplares diarios (los rotativos que editaban entre diez y doce mil eran considerados de gran circulación), y para 1900 los duplicó” (47).

Todos estos cambios implicaron también una nueva experiencia del espacio urbano y también de la cultura visual que llegaba de la mano de la pintura, la fotografía y del cinematógrafo. De modo que críticos y espectadores están en una nueva dinámica de aprendizaje a partir de la mirada y la experiencia de los cambios de perspectiva que la proyección de imágenes mudas en movimiento implicaba: “[L]a primera impresión del público era el asombro, puesto que no se podía explicar el funcionamiento del

mecanismo. Se les hacía difícil creer que contemplaban la fiel reproducción de la realidad” (56). Para 1897, los cinematógrafos en la ciudad de México se multiplicaron debido a que el Ayuntamiento de la ciudad daba muchas facilidades y los requisitos de higiene y seguridad eran mínimos (55).

Al principio, los autores modernistas Luis G. Urbina, Amado Nervo y José Juan Tablada pensaron en el cinematógrafo como un objeto de gran curiosidad por el que posteriormente perdieron interés al convertirse en un “espectáculo masivo” (de los Reyes, 1994, 151). En lo que respecta a la generación de los ateneístas, dos de sus miembros escribieron crítica de cine durante su exilio: Martín Luis Guzmán “publicó sus notas en su libro de ensayos *A orillas del Hudson*” (Capistrán 9) y Alfonso Reyes difundió sus crónicas de cine en *El Imparcial* de Madrid bajo el pseudónimo compartido de *Fósforo*, mismas que escribió más por sobrevivencia que por gusto<sup>65</sup>.

Por su parte, varios miembros del “grupo sin grupo” estuvieron involucrados en la promoción, la crítica y la realización de cintas cinematográficas. En 1931 Bernardo Ortiz de Montellano organizó el Cine Club Mexicano<sup>66</sup>, el cual, gracias al contacto de Eisenstein, “sería una filial de la London Film Society y de la Ligue des Cineclubs de París” (De los Reyes 1994, 164). Los números 34 y 36 de la revista *Contemporáneos*

---

<sup>65</sup> En un texto que Alfonso Reyes le escribe a José Vasconcelos leemos: “Fuimos siempre, en nuestra concordia o nuestra misericordia, buenos camaradas de guerra, lo mismo cuando casi nos tirábamos los tinteros a la cabeza con motivo de un discurso sobre Goethe... como cuando, lejanos y desterrados, vendíamos, tú, en un pueblo de Estados Unidos, pantalones al por mayor, hechos a máquina, y yo, en Madrid, artículos de periódico al por menor, hechos también a máquina”(Citado por de los Reyes, 151).

<sup>66</sup> “Procurar la exhibición de buenas películas europeas, americanas y asiáticas, y películas de vanguardia. Implantación del cinema educativo, con especial cuidado en la exhibición sistemática de películas científicas. Historia del Cine por medio de exhibición sistemática de películas científicas. Historia del Cine por medio de exhibiciones retrospectivas. Conferencias de propaganda sobre la importancia estética, científica y social de la Cinematografía... Su fin es altamente social y no lucrativo”. (“Función del cineclub, *Contemporáneos*, mayo de 1931, núm. 36, pp. 187-188).

dedican una parte importante de su contenido al cine: “Principios de la forma filmica” de Sergei Eisenstein, traducido por Agustín Aragón Leyva<sup>67</sup>, aparece en el número de 36 y en el número 34 de la misma revista se publica “Cinema y teatro” de Anton Giulio Bragaglia.

Jaime Torres Bodet<sup>68</sup> y Xavier Villaurrutia<sup>69</sup> escribieron crítica cinematográfica; otros, como José Gorostiza y el mismo Villaurrutia, se dedicaron, respectivamente, a la escritura de argumentos: *Huracán, el corazón del cielo*<sup>70</sup> (1939) y *El solterón*<sup>71</sup> (1934); Gilberto Owen, por su parte, comenta en una carta de julio de 1928, dirigida a Villaurrutia, que está intentado filmar una “película experimental” en Nueva York; hasta el momento, no hay noticia de su existencia (153). Según Aurelio de los Reyes, los Contemporáneos se acercan al cine motivados por las vanguardias europeas y por la decisiva visita que Sergei Eisenstein<sup>72</sup> realiza a la ciudad de México; de los Reyes dedica su ensayo “Los Contemporáneos y el cine” (1983) al análisis de lo que él llama ensayos de prosa dinámica: *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, *Novela como nube* y *La llama fría* de Gilberto Owen y *El día más feliz de Charlot* de Enrique

---

<sup>67</sup> Aragón Leyva era el principal crítico de cine durante los años treinta (De los Reyes, 169).

<sup>68</sup> Jaime Torres Bodet publicó reseñas de películas en *Revista de Revistas* con el sinónimo de *Celuloide* (de los Reyes, 1994, 150). Estas reseñas serían recopiladas por Luis Mario Schneider, *La cinta de plata*, México, UNAM, 1986.

<sup>69</sup> Miguel Capistrán especula que Xavier Villaurrutia, además de usar su nombre propio para firmar las críticas cinematográficas, también usó el seudónimo de Marcial Rojas que el *Diccionario de escritores mexicanos* atribuye a Jaime Torres Bodet y a Bernardo Ortiz de Montellano (de los Reyes, 1994, 160).

<sup>70</sup> El argumento de *Huracán* se desarrolla en Chichén Itzá, durante los años que corren después del descubrimiento de América y antes de la llegada de Cortés a México.

<sup>71</sup> *El solterón* se registró como argumento cinematográfico en la Dirección General de Derechos de Autor de la Secretaría de Educación Pública en 1934. Sin embargo, no se publicó sino hasta 1945 como obra de teatro en la *Revista de Guatemala*, según la Bibliografía de Xavier Villaurrutia, en *Obras* (De los Reyes, 1994, 169).

<sup>72</sup> “Eisenstein, por otra parte participa de la fobia a la sonoridad, como los poetas, al grado de firmar un manifiesto contra el cine parlante junto con Chaplin y Griffith durante su estancia en Hollywood” (De los Reyes, 1994, 171).

González Rojo<sup>73</sup>. De modo que su ensayo rastrea los elementos del cine presentes en estos textos y piensa en el cine como un recurso del cual se sirve la literatura para incorporar nuevas estrategias narrativas a la prosa. En 1994, cuando Aurelio de los Reyes revisita su investigación de 1983 sobre los Contemporáneos y el cine, su objetivo parece ser el de rastrear las fuentes de ciertos textos o de identificar la influencia de personas o circunstancias especiales en el proceso creativo de estos autores, como lo que significó la llegada de Sergei Eisenstein<sup>74</sup> a México, pues el cineasta soviético convocó a escritores y artistas de muy diversas tendencias y llamó la atención sobre las posibilidades expresivas del cine. Es más, según Aurelio de los Reyes, “[p]or Eisenstein, Villaurrutia cambió de opinión respecto al cine y Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza incursionaron en el cine” (162); sin embargo, el ensayista no proporciona ejemplos concretos de esta influencia y pone más atención en los ejercicios de prosa automática de Villaurrutia, Owen y Ortiz de Montellano inspirados por el cine.

Por su parte, Luis Panabière afirma que Villaurrutia percibe muy bien las nuevas posibilidades del lenguaje cinematográfico, al igual que otros de sus compañeros de grupo como Jaime Torres Bodet, José Gorostiza y Ortiz de Montellano, “sin alardes revolucionarios, estuvieron entre los primeros, con sus análisis rigurosos y agudos, en

---

<sup>73</sup> Véase Aurelio de los Reyes, “Los Contemporáneos y el cine”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 52, 1983. En este trabajo, de los Reyes se enfoca, sobretudo, en las relaciones que tienen estos textos con las características del cine mudo.

<sup>74</sup> Eisenstein fue encarcelado en México por filmar parte de las celebraciones del 12 de diciembre para incluirlas en su película. “Era un marginal y perseguido porque consideraba al cine como arte” (de los Reyes, 1994, 163).

ver esta prodigiosa facultad del cine que puede forzar la realidad, modificar lo visible y dar cuerpo y movimiento a lo invisible” (183).

En este capítulo estudio el pensamiento de Xavier Villaurrutia como crítico cinematográfico y la transformación de sus reflexiones y opiniones por medio del análisis diacrónico de los textos teóricos sobre la industria filmica y algunas críticas sobre películas que tienen que ver con la industria cinematográfica norteamericana y el estereotipo de la cultura mexicana en filmes hollywoodenses. Los textos teóricos que analizo son: “Servidumbre del cine. Grandeza del teatro” (*El Universal*, 1934), “Música, canto y cinematógrafo” (*Hoy*, 1938) y “Teatro y cinematógrafo” (*Cuadernos Americanos*, 1947); en cuanto a la crítica cinematográfica, analizamos las siguientes películas: *El origen del trópico* (1937) y *Juárez*. (1939).

De modo que mi objetivo no es estudiar la presencia de Xavier Villaurrutia en la industria filmica como argumentista, guionista y adaptador desde 1934 hasta 1947<sup>75</sup>, tres años antes de su muerte en 1950 sino recuperar los presupuestos de carácter teórico que Villaurrutia elabora sobre la cinematografía y la visión que tiene sobre la industria cinematográfica mexicana y norteamericana. Aurelio de los Reyes concuerda con Miguel Capistrán respecto a la relación de Villaurrutia con la realización

---

<sup>75</sup> Estas son las películas en las que colaboró: “*Viaje a la luna* de Emilio Amero y García Lorca; *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes (adaptación y diálogos de Xavier Villaurrutia, 1936); *Cinco fueron escogidos* (diálogos de Xavier Villaurrutia, 1943); *El espectro de la novia* (diálogos de Xavier Villaurrutia, 1943); *Distinto amanecer* (diálogos de Xavier Villaurrutia, 1943); *La mujer sin cabeza* (diálogos de Xavier Villaurrutia, 1944); *El monje blanco* (diálogos adicionales de Xavier Villaurrutia, 1945); *La mujer legítima* (obra y diálogos de Xavier Villaurrutia, 1945); *La casa de la zorra* (obra y diálogos de Xavier Villaurrutia, 1945); *La mulata de Córdoba* (obra de Xavier Villaurrutia, 1945); *Bailando en las nubes* (adaptación y diálogos de Xavier Villaurrutia, 1946); *La mujer de todos* (diálogos de Xavier Villaurrutia, 1946); *Don Simón de Lira* (diálogos de Xavier Villaurrutia, 1946); *La dama de Alba* (guión de Xavier Villaurrutia, 1949)”. Información tomada de [http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/micrositios/Los\\_Contemporaneos/cine-en-contemporaneos.html](http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/micrositios/Los_Contemporaneos/cine-en-contemporaneos.html)

cinematográfica; para ellos, el autor de los diálogos de *Vámonos con Pancho Villa* era bueno escribiendo los argumentos para las películas pero tenía dificultad en concebirlos cinematográficamente y “quizás lo llevó a rechazar la dirección de películas cuando se la ofreció Clasa Films Mundiales” (170).

Éste es el primer trabajo que estudia en conjunto la crítica cinematográfica de Xavier Villaurrutia y que responde a las sugerencias de Luis Leal en 1959 y de Aurelio de los Reyes en 1994 de analizar con detenimiento la labor de Xavier Villaurrutia como espectador y como teórico de la industria filmica. Para abrir nuestro estudio es fundamental la “Introducción” escrita por Miguel Capistrán e incluida en los *Cuadernos de cine*, edición que recopila la mayor parte de la crítica cinematográfica que Villaurrutia publicó en las revistas *Hoy* y *Así*.

*Hoy* (1937-1941) y *Así* (1941-1942) son semanarios que caben en la sección de revistas de variedades y en las que tiene lugar la nota política, las hazañas deportivas, las noticias de la segunda guerra mundial, los consejos para el hogar, el consultorio sentimental, y la crítica cinematográfica de Xavier Villaurrutia. El estudio de estos semanarios ofrece una perspectiva del desarrollo del pensamiento crítico del autor con respecto al cine. Al inicio, sus críticas apelaban al referente dramático y a sus funciones literarias, con el paso del tiempo, Villaurrutia comprende que el cine se trata de una arena colectiva que se alimenta de recursos fotográficos, literarios y musicales, entre otras artes.

Estas revistas nos permiten trazar la continuidad de la crítica villaurrutiana, una continuidad que se caracteriza más por la curiosidad y el planteamiento de nuevas

preguntas que por consolidar una línea visible entre una generación y otra o entre un grupo y otro. La curiosidad como sinónimo de ruptura es la necesidad de cuestionar planos y estéticas establecidas con obras que obligan al canon a descolocarse o, por lo menos, a plantearse una reconstitución del mismo.

#### **4.2. “Convergencias y divergencias”: reflexiones sobre cine**

Xavier Villaurrutia escribe tres textos de carácter teórico sobre el cine en los años de 1937, 1938 y 1947. Ya que entre el primero y último texto hay un lapso de 10 años, me detengo en los planteamientos de estos documentos para observar la evolución del pensamiento villaurrutiano con respecto al cine.

Iniciamos con el análisis de “Grandeza del teatro. Servidumbre del cine”, primer texto de carácter teórico publicado en el periódico *El Universal* en 1934. En este artículo se reflexiona sobre la situación del teatro frente a la popularidad del cinematógrafo y la posibilidad de la desaparición del primero. A lo que Villaurrutia con gran claridad responde: “[N]ada más falso que estas afirmaciones. El cinematógrafo no es enemigo del teatro. No es más que su vecino, el vecino que, al menos por ahora, está necesitando del teatro para sobrevivirse en esta segunda infancia en que se halla desde que inesperadamente, en virtud del vitáfono, se soltó hablando<sup>76</sup>” (3).

Villaurrutia expresa que el teatro y el cine son dos medios diferentes con exigencias y con públicos diferentes. Compara dos públicos distintos con el fin de construir un argumento que tiene que ver con la calidad del producto representado: “La

---

<sup>76</sup> Con respecto a la influencia del cine mudo en la obra creativa de Xavier Villaurrutia, ver Aurelio de los Reyes, “Los Contemporáneos y el cine” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM(1983)

cantidad de público ayuda a definir la naturaleza de una obra. Pero ni una cifra mayor de público es, necesariamente, una aprobación, ni una cifra menor es una objeción a la calidad de una obra" (3). La diferencia entre el público del teatro y el del cinematógrafo es que el público del segundo "el grueso público, va en busca de emociones y las halla fácilmente; ríe, sufre y llora, y, cuando esto no sucede, bosteza y duerme... El público del teatro... [es] menos sentimental, es más complejo y en consecuencia menos numeroso". De modo que el cine y el teatro ofrecen dos experiencias distintas al espectador, mismas que — dice Villaurrutia— pueden ser cuantificables en el tiempo. Puesto que el cine puede producir un gran caudal de emociones en poco tiempo por la inmediatez con que proyecta diferentes escenarios, tiempos y perspectivas, el teatro requiere de una temporalidad distinta para lograr un espectador avisado pues "necesita una preparación mayor, desde luego, que la que consiste en... saber leer en la pantalla los títulos que traducen las voces extranjeras. Y esta preparación previa solo se refinará con la asistencia frecuente a nuevas representaciones" (3).

Aunque los planteamientos del texto hacen pensar que el autor tiene predilección por el teatro, hacia el final del artículo declara que resulta imposible calificar a uno mejor que a otro. Son, simplemente, diversos. De esta breve reflexión puede concluirse que, desde los inicios, Villaurrutia mantuvo en tensión las relaciones e influencias entre el teatro y el cine. En este primer acercamiento afirma que, a pesar de haber características comunes, se trata de dos espacios y experiencias distintas, sin embargo, no ahonda más en esta diferencia.

El segundo texto de carácter reflexivo sobre el cine que publica nuestro autor en la revista *Hoy* (1938) es “Música, canto y cinematógrafo”. Por medio de un símil entre la voz de un cantante de ópera y el desempeño de los actores, Villaurrutia resalta la mediocridad de actores que brindan actuaciones “simples” con argumentos “vulgares” (957). Más que un texto teórico, se trata de un reflexión sobre los contenidos, los argumentos y los actores del teatro y, aunque roza el tema de la naturaleza colectiva del cine al mencionar que la conjunción de buenos elementos no son suficientes para salvar una película, no logra articularla: “Ahora, complace al numeroso e irreflexivo público, que ama el canto de modo tal, que perdona la monótona actuación de Jeanette MacDonald y la desorbitada de Nino Martini, y sufre con paciencia — siguiendo acaso uno de los preceptos de su religión musical— la vulgaridad de los argumentos con tal de que esos cantantes desplieguen la habilidad con que manejen su particulares voces” (957).

Esta cita nos devuelve a una de las preocupaciones de Villaurrutia: el público del cinematógrafo y la experiencia que persigue, lo cual también está relacionado con los efectos que un película busca producir, lo que nos lleva al tema del montaje que Villaurrutia tratará en el texto que analizamos a continuación: “Teatro y cinematógrafo”.

Éste es el último artículo que Villaurrutia publica reflexionando sobre el cine en *Cuadernos Americanos* en 1947. Las preocupaciones que tenía hace diez años cuando escribe “Grandeza del teatro. Servidumbre del cine” (1934) continúan ocupando espacio en sus reflexiones: ¿es el teatro diferente al cine? ¿cuáles son sus coincidencias? ¿está

uno supeditado al otro? Este texto intenta aislar los elementos básicos que constituyen un drama: se cuenta una historia (suceso real o imaginario) “por medio de personajes que se expresan a través de la acción y del diálogo” (950), siendo fundamental que pueda ser representada ante un público.

La composición dramática tiene como fin último ser representada ante un público, al igual que el cine tiene como objetivo ser visto y reproducido varias veces. Estas dos expresiones artísticas se componen pensando en los efectos necesarios a provocar en la audiencia (suspense, sorpresa, drama, etc.) para contar la historia escrita, lo cual implica no solo pensar en la experiencia del espectador ante la obra, sino propiamente configurarla por medio de una serie de acontecimientos/ secuencias. Villaurrutia entiende que la destreza combinatoria es uno de los ejes fundamentales del arte y si en el teatro el autor planea las escenas y las dosis justas para la representación, el director y los actores las ensayan, las atenúan o les imprime más consistencia para lograr el efecto adecuado, en el cine, este proceso de engranaje tiene varias manos y también más medios. En concordancia con Benjamin cuando afirma sobre el cine que “[l]a obra de arte surge aquí sólo a partir del montaje. Un montaje en el cual cada componente singular es la reproducción de un suceso que no es en sí mismo una obra de arte” (66), se trata, más bien de un trabajo colectivo.

Para Villaurrutia, la poesía continua siendo su mejor modelo para entender la composición dramática que, de algún modo, le sirve para entender el proceso de la composición cinematográfica: “[P]ero si las artes se relacionan y corresponden innegablemente entre sí, la poesía —creación, invención— es el denominador común, y

al mismo tiempo nada común, de todas ellas” (960). Dentro de este marco, el autor concibe el drama como un arte poético que se sirve de las demás artes para lograr su objetivo de contar una historia: “[m]ejor que una fusión de artes, es el resultado de una premeditada, lúcida, ponderada suma de sustancias de otras artes. Porque las sustancias que entran en su composición desaparecen para dar lugar a una sustancia nueva” ( 960).

Villaurrutia divide el texto en cuatro partes: el autor dramático, el diálogo, los actores, tiempo y espacio. Esta división revela que en la teoría, nuestro autor, no consideraba esenciales el papel del director o de las otras tecnologías; sin embargo, en la crítica cinematográfica que escribe en la revista *Así* de 1941-1943, se aprecia un cambio de percepción y de enfoque con respecto a este punto. El autor dramático, para Villaurrutia, no es en nada diferente al autor del cine<sup>77</sup> que, como el compositor o el arquitecto, escribe, diseña, compone para que otros lleven a cabo la realización de su obra. No obstante, es tarea del autor trabajar en las unidades de acción, tiempo y lugar, siendo la organización de la historia la más importante de todas. Con respecto a la unidad de espacio, intenta comprender en dónde reside la diferencia entre el teatro y el cine pues la idea de los teóricos norteamericanos no lo satisface completamente cuando mencionan que “al hablar del cinematógrafo como de una nueva forma artística, hacen residir en el número de escenarios y cambios de lugar del teatro y del cinematógrafo una de las diferencias entre ambas formas” (962). Villaurrutia rodea esta posibilidad y

---

<sup>77</sup> “Dentro del estado actual del cinematógrafo, el autor cinematográfico no es, en esencia diferente del autor teatral. Ambos pretenden expresar ideas y presentar acciones con el objeto de interesar y emocionar, por medio de los actores, a un público real. Hasta este momento, desde el punto de vista del autor, es obvio que a ninguna otra forma artística se adhiere más el cinematógrafo que la forma dramática” (Villaurrutia, 960).

hace un esfuerzo por entender, sin embargo, su vena teatral rastrea en *La Celestina* y en algunas del teatro isabelino, esta falta de unidad espacial, lo cual lo llevan a concluir que no es el espacio lo que diferencia al cine del teatro. En cuanto al tiempo y el público el paradigma literario parece limitar sus afirmaciones pues para el crítico “el cinematógrafo se adhiere, más que al drama, al género de la novela” (964) y el público teatral y el cinematográfico, para él, no son diversos. Afirmación que ha cambiado de dirección, pues en el argumento de su primer artículo (1938) afirma que los dos públicos presentan una clara diferencia por la naturaleza de los efectos que buscan frente a la experiencia de la representación o la reproducción.,

En sus reflexiones sobre el diálogo y los actores, Villaurrutia mezcla dos aspectos muy distintos: la experiencia del público y la experiencia del actor. En este texto, su interés parece dirigirse más a la composición interna del filme que al efecto que logra como entidad en el espectador: “El actor cinematográfico quedará tan lejos del espectador, o tan cerca, como lo anote el autor o como le convenga al director, como lo exija la estrella que, generalmente, no pide sino esto último. La cámara hace posible ese juego de distancias” (969), en esta cita, se aprecia el actor no depende tanto de su cuerpo, de su proyección de voz o del diálogo para producir el efecto deseado en la escena como del ángulo desde el cual es captado por la cámara y, posteriormente, organizado por el editor.

Un párrafo más abajo, Villaurrutia menciona que los retos del actor cinematográfico son distintos puesto que tiene que trabajar con las discontinuidades de la filmación y las locaciones. Y, a pesar de recalcar las diferencias, no puede evitar un

“ejemplo irónico” que demerita, en cierto sentido, a los actores cinematográficos: “Se dirá que, en esto último, exagero. No han exagerado menos los productores cinematográficos norteamericanos en hacer creer, por medio de apariencias y trucos, a su ingenuo público, que un animal lo es menos que un actor”. El crítico generaliza su opinión sobre la industria cinematográfica de los Estados Unidos y emite un juicio extremo con respecto a los actores. Y una de las ventajas de los actores de teatro es que son más libres, “más verdaderos que los fantasmas idénticos que una fuente luminosa proyecta sobre la pantalla” (968). Esta inmediatez, sentido de vivacidad y poco margen de error en la interpretación en la representación dramática hacen que Villaurrutia concluya que el espectador siente más cercanía con el actor teatral por compartir con éste el espacio al momento de la acción.

Si bien el objetivo de Villaurrutia ha sido ver las convergencias y las diferencias entre un género y otro, no puede evitar favorecer los recursos teatrales por encima de los recursos cinematográficos que, en sí mismos, son muy distintos. En lo que respecta a la relación que el espectador tiene con el actor cinematográfico, esta relación no depende tanto de dos cuerpos como de la disposición en la que la cámara decida colocar la perspectiva del cuerpo; en lugar de observar las posibilidades narrativas y el impacto que estos cambios de distancia provocan en la experiencia del espectador, Villaurrutia resalta que un actor de cine no requiere, necesariamente, “las condiciones vocales y mímicas ” ni “el esfuerzo emocional, la memoria emocional y el trance en que el verdadero actor llega a estar, de hecho, habitado por el personaje, no existen, en el mismo grado, en el cinematógrafo” (969).

El acierto de este texto radica en que Villaurrutia reconoce que, más allá de las coincidencias y de los elementos constitutivos de ambas formas artísticas, la experiencia de uno y otro son distintas y que la verdadera diferencia entre ambas acontece durante la representación, no por la diversidad de escenarios a los que el cine puede acudir—tal como lo señalan los norteamericanos— sino al uso del tiempo y el espacio, pues en el cine todos los elementos de una escena son unidades significantes<sup>78</sup>. La imagen en movimiento no creó la diferencia con el teatro “por medio de la sola reproducción del tiempo y espacio reales en que se desenvuelve la representación teatral, sino gracias a lo de que pudiéramos llamar un cambio de perspectiva” (971) y este cambio de perspectiva se debe al movimiento de la cámara que “decidió, por voluntad del director, acercarse al actor, al sujeto, al objeto”( 971). Sin embargo, la perspectiva no es motivo suficiente de diferencia ya que también ésta se experimenta en la pintura, de modo que es la perspectiva puesta en movimiento lo que va a provocar una experiencia cinematográfica en el espectador pues la perspectiva en un cuadro puede abrir muchas preguntas pero “el tiempo no transcurre y nunca sabremos lo que pudo haber sucedido” (Villaurrutia, 971); en cambio, la perspectiva del tiempo cinematográfico, por medio del montaje, sugiere respuestas mucho más diversas a esas posibles preguntas. Tanto Villaurrutia como Gorostiza dan preferencia a la técnica, en lugar de a los actores en sus críticas cinematográficas (Panabière, 183). En este sentido, Villaurrutia consideraba que el tiempo de la exposición del revelado y los movimientos de la cámara podían constituir un nuevo lenguaje en el cine (183).

---

<sup>78</sup> Esta idea parece sugerir una conexión con el texto de Eisenstein “Principios de la forma filmica” en el que hace una suma de los “conflictos” presentes en cada una de las escenas

Las conclusiones de Villaurrutia sobre el tiempo se apoyan en las afirmaciones del teórico ruso Pudovkin<sup>79</sup> quien propuso que lo verdaderamente característico de la cinematografía es el espacio y el tiempo que terminan de configurarse en el momento de la edición y del montaje que el teórico ruso llama “integración”; este proceso tiene como fin la reunión de los elementos individuales: “Sólo gracias a esa separación es posible la integración del film. Sólo gracias a esa separación es posible la integración del film. De la *unión, en sucesión creadora*<sup>80</sup>, de las partes de película de que se compone el film depende la verdadera unidad artística cinematográfica” (Villaurrutia, 973).

Es muy interesante que Villaurrutia seleccione esta teoría del montaje cuando, en “Principios de la forma filmica” Eisenstein no solo ofrece la perspectiva de Pudovkin sino que también describe su propio principio del montaje que él mismo llama “Principio dinámico”: “según mi manera de pensar, el montaje no es una idea expresada o narrada por elementos que se suceden, sino una idea que se manifiesta como resultante de la colisión de dos elementos independientes el uno del otro” (Eisenstein, 123).

Es hasta el final del texto que Villaurrutia concluye que el cine es un proceso colectivo, una “unión, en sucesión creadora, de las partes”. El concepto de “sucesión creadora” implica no solo la simple suma de las partes sino la unión sucesiva, lineal, de las escenas a las que el espectador va enfrentarse frente a la pantalla. Esta afirmación

---

<sup>79</sup> En el texto citado anteriormente, Eisenstein ofrece la definición de montaje de Pudovkin: “el montaje es el medio de desarrollar una idea con los diferentes elementos proporcionados por las tomas de vista (Principio épico).

<sup>80</sup> Las cursivas son mías.

pone todo el peso en el filme como producto final acabado —el cual se logra por medio del montaje<sup>81</sup>—; asimismo, la idea de que la creatividad cinematográfica es de carácter colectivo y no depende solamente de un buen argumento o de la capacidad de los actores, implica reconocer el valor de cada una de las partes que integran una película. Con este concepto de la “sucesión creadora”, Villaurrutia esclarece, de alguna manera, la confusión que plantea sobre la experiencia del actor y la experiencia del espectador, pues la balanza se inclina hacia la experiencia del espectador.

Aunque Villaurrutia ha intentado establecer las diferencias entre el cine y el teatro, muchas veces, él mismo cae en su propia trampa de pensar el cine como hijo de la literatura o del teatro. El esfuerzo reflexivo de Villaurrutia es encomiable, sin embargo, es en la crítica cinematográfica sobre películas nacionales o extranjera en donde se encuentra la mayor riqueza del pensamiento villaurrutiano con respecto al cine. En las breves críticas cinematográficas de las revistas *Hoy y Así* se rastrea una dimensión poco visitada de Xavier Villaurrutia: sus aportaciones como crítico de la cultura.

### **4.3 Crítica cinematográfica en las revistas *Hoy y Así***

El número 13 de la revista *Estaciones* (1959), Luis Leal escribe un artículo titulado “Xavier Villaurrutia, crítico” en el cual destaca el valor del ejercicio reflexivo que el autor de *Textos y Pretextos* ejerció a lo largo de toda su vida; además, enfatiza que la

---

<sup>81</sup> Tanto Villaurrutia como Gorostiza dan preferencia a la técnica, en lugar de a los actores en sus críticas cinematográficas (Panabière, 183). En este sentido, Villaurrutia consideraba que el tiempo de la exposición del revelado y los movimientos de la cámara podían constituir un nuevo lenguaje en el cine (183).

crítica de uno de los miembros más queridos y respetados de Contemporáneos ha sido eclipsada por su trabajo como poeta y dramaturgo. Luis Leal reúne por primera vez en este número de *Estaciones* una selección de, apenas, doce de las más de cuatrocientas críticas de cine que Villaurrutia publicó en la revista *Hoy* entre 1937 y 1941. Al concluir su labor con esta revista, Villaurrutia continúa su tarea como crítico cinematográfico en la revista *Así* de 1941 a 1943 en la que publica más de doscientas notas críticas sobre películas nacionales y extranjeras. Después de las notas publicadas por Luis Leal en *Estaciones*, pasaría más de una década para que una edición de esta productiva labor de Villaurrutia estuviera al alcance de los lectores. En 1970, Miguel Capistrán —por recomendación del sabio Carlos Monsiváis— publica el número 18 de la serie *Cuadernos de cine No.18* de la UNAM con una selección bastante amplia pero no completa de la crítica cinematográfica de Xavier Villaurrutia, la cual divide en dos secciones: crítica extranjera y crítica nacional. En la primera sección aparecen filmes norteamericanos, rusos, argentinos, italianos y franceses, como por ejemplo “La bestia humana”(1939), película basada en la novela del mismo nombre de Emilio Zolá, “La fuerza bruta”(1940) la adaptación filmica de la novela *Of Mince and Men* de John Steinbeck, “El ciudadano Kane”(1941), aclamada película de Orson Wells. En la segunda sección se trata exclusivamente de la producción filmica mexicana, entre los títulos reseñados, se encuentran “Corazón de niño” (1939), adaptación del libro de Edmundo de Ámicis, *Corazón, diario de un niño*, que causó gran impresión en Villaurrutia pues “[e]l interprete del pequeño escribiente florentino tienen la gravedad, la dulzura de un niño introvertido, de un niño cuya vida interior es más intensa que la

que vierte en torno suyo”(262). En un sentido opuesto, Villaurrutia reclama la monotonía de las películas musicales, como *Huapango* (1939), en las que el argumento, la historia es lo de menos pues el fin de estas películas es, únicamente, entretener. Es importante aclarar que la industria cinematográfica mexicana de aquellos años no era una industria completamente cerrada. En 1938, se estrena *Refugiados en Madrid*, con el desarrollo cinematográfico a cargo de Celestino Gorostiza y, aunque el “script” de Gorostiza fue modificado y algunas características se perdieron en el proceso, “la estructura, la unidad dramática, conservaron el interés del filme y lo mantuvieron en pie” ( 254).

A pesar de que la mayoría de las notas dedicadas al cine nacional resaltan la carencia de argumentos y diálogos inteligentes, hay algunas películas en el medio nacional que llaman la atención del crítico por estas razones, precisamente como *Perjura* (1938) cuya “mejor cualidad reside en la propiedad de la presentación plástica de una época encantadora: el principio del siglo XX en la ciudad de México”(266) y, aunque el argumento es común y el *tempo* de la película es un tanto lento, la fotografía salva esta película — dice el Villaurrutia. Según el autor, *Mientras México duerme* es el filme más dinámico de la industria filmica en México. “Otros lo aventajan en la concentración del argumento como *Refugiado en Madrid*. Otros, en decoro de presentación, como *Perjura*. Pero ninguno en variedad y riqueza de incidentes que giran en torno de una acción” (267).

En la edición de *Cuadernos de cine*, se ofrece un “Prólogo” firmado por Xavier Villaurrutia que, en realidad, nunca elaboró como tal sino que es el resultado de la

acertada edición de Miguel Capistrán de un documento inédito que contenía las respuestas de Villaurrutia a alguno de los famosos cuestionarios de la época motivados por una pregunta o por un tópico concreto. Para Villaurrutia “[1] a crítica debe ser, resumiendo, clara y objetiva. El crítico no debe cohibirse a la hora de expresar su verdadero sentir ante aquello que juzga. No importa que a veces — como sucede en el caso de la valoración de filmes mexicanos — se llegue a acusar al crítico de traidor a la patria” (11). Por su parte, Capistrán apunta en la “Introducción” que la crítica cinematográfica de Villaurrutia está regida por su carácter “individualista” y motivada por sus apegos literarios, con un afán “casi siempre didáctico”. Capistrán resalta la tendencia de Villaurrutia por investigar las fuentes literarias del argumento que lo ocupa y por valorar excesivamente la interpretación de los artistas sin poner demasiada atención a los directores, no así a los aspectos técnicos de la edición (24). El párrafo final de este documento dice: “Villaurrutia es el mismo en su crítica de cine que en el resto de su obra y, si en ésta no alcanza el mismo nivel que en otros aspectos de su labor creativa, queda de todos modos como muestra de la fidelidad que tuvo también a los postulados que desde un principio erigió como suyos: curiosidad y crítica” (28).

Si bien el trabajo de investigación y selección de Capistrán en los *Cuadernos cine* sobre Xavier Villaurrutia resultan fundamentales, también es cierto que las líneas que cierran la “Introducción” son una especie de trampa para el mismo libro, pues pareciera que la crítica cinematográfica de Villaurrutia tiene poco que ofrecer, pues “no alcanza el mismo nivel que en otros aspectos de su labor creativa”. Bajo estas condiciones me acerco directamente a la crítica de cine de Villaurrutia, no ya desde la

valiosa recopilación de Miguel Capistrán, sino desde el interior de las revistas *Hoy* y *Así*.

Acostumbrados a hojear *Contemporáneos*, *Ulises o El Hijo Pródigo*, revistas de cultura y literatura dirigidas a un público de cierto criterio literario, aproximarse a la revista *Hoy* es toda una experiencia no solo por tratarse de un documento de época sino por servir de marco a las breves pero mordaces palabras de las críticas cinematográficas de Villaurrutia. *Hoy* es una revista para el público en general en la que igual aparece un reportaje de Vasconcelos, un retrato de León Trotsky, técnicas de peinado para el baile del country club y noticias especiales como la prohibición del beso en México. *Hoy* es, de alguna forma, la ventana de Hollywood en México pues desde su primer número, tiene como lujo y en exclusiva a Xavier Villaurrutia en la columna de “Crítica cinematográfica”. En esta columna, se anuncia el éxito de la primera película mexicana hablada en español exhibida en Los Ángeles: *Allá en el rancho grande* (1937), estuvo en cartelera durante varias funciones en los teatros “California” y “Electricidad” con un éxito sin precedente. La nota afirma que el 25% del público americano fue a ver esta película señera de uno de los géneros más repetidos en la cinematografía mexicana de esos años: el film de escenas pintorescas de corte costumbrista (Monsiváis, 18).

Regresar de primera mano a los contenidos de las críticas cinematográficas de Villaurrutia en las revistas *Hoy* y *Así* me ha permitido trazar la evolución de su pensamiento crítico, aspecto al que no alude Capistrán en su “Introducción” y el cual, en parte, hemos tratado en el apartado 4.2 de este capítulo. Además, ha sido posible experimentar el formato al que estaba expuesto el lector semanalmente. Por ejemplo, la

crítica extranjera y nacional comparten página todo el tiempo por ser dos elementos de una misma expresión, lo cual implica un cierto entrenamiento de los lectores que son proveídos con el arma de la comparación a través del análisis del crítico. Esta contraposición también evidencia una preocupación constante por la imagen de México en los Estados Unidos y la propia escritura de Villaurrutia nos revela su visión del vecino país del norte.

Si bien es cierto que durante el primer año de su labor crítica, Villaurrutia adolece de lo anotado por Capistrán, en cuanto a la necesidad del análisis del argumento por medio del resumen de la película — a la manera de la crítica literaria —, las notas sobre los actores, en cuanto a si tiene o no experiencia en el teatro y su olvido del papel del director en la elaboración cinematográfica, en su crítica de los años posteriores valora otros aspectos y piensa en la película como una unidad más compleja. Reconoce, por ejemplo, la maestría de los norteamericanos en el manejo de las luces, “en los afortunados emplazamientos, en la formación de grupos, en la velocidad de las escenas que deben tener un tiempo rápido” (123). Lo más importante que se logra en *Ángeles con cara sucia* (1939) es que mediante la “maestría de las escenas, la moraleja desaparece” y únicamente queda “la acción intensa, la lucha entre los hombres armados” (123).

Durante 1937 y buena parte de 1938, Villaurrutia cree tener la solución para lograr la conciliación entre la industria y el arte: la presencia de un buen argumento. Tal como lo atestigua su crítica de *El príncipe y el mendigo* (1937): “El argumento es

sencillo y no oculta que está más del lado de la novela de folletín que del lado de la novela de carácter” (53).

A finales de 1938, el lector atestigua a un crítico mucho más cómodo en su medio, consciente de que el cine, en sus propias palabras, es un “trabajo de conjuntos” en donde la mano del director y el sabio momento del corte son igual de importantes que la interpretación estelar de los actores. En su crítica a la película *Noches de San Petesburgo* (1939), escuchamos una voz distinta: “[L] a mano de un director hábil se hace sentir en la forma en cómo la música influye en los estados emocionales de los protagonistas, convirtiendo en imágenes visuales y en gestos de fuerte intención psicológica lo que en la novela es descripción y análisis. De igual manera, Villaurrutia está preocupado por ofrecer a su lector los matices de la industria, pues aprecia tanto la actuación bufa de los hermanos Marx en “*Una día en las carreras*”, como las películas de “gangsters” norteamericanos o el elemento de ternura sentimental que proporciona *Corazón de niño* al público mexicano. A continuación nos detenemos en el análisis de las siguientes películas en las que podemos encontrar reflexiones sobre las “transacciones culturales” a las que el cine puede dar lugar tanto en el espacio nacional como en el extranjero, principalmente en los Estados Unidos.

#### **4.3.1 El embrujo del trópico (1937)**

Villaurrutia califica a esta película como “Olla podrida” pues está hecha con materiales muy diversos. El objetivo de la película es explicado por los productores en las primeras escenas y definen el embrujo como “una fantasía, un arreglo arbitrario en torno a la idea

que los norteamericanos tienen de México y de su folklore. Sobre la pintoresca imagen que un país tiene de su vecino, aún, no se ha dicho lo suficiente”. La idea pedagógica de los norteamericanos parece legitimar cualquier acto creativo y como lo pedagógico recurre, muchas veces, a la simplificación de conceptos y/o procesos, la película se construye sobre la idea de una “fantasía” por medio de la cual conocemos México y su folklore. Sin embargo, Villaurrutia reconoce que la industria filmica nacional también se ha esforzado por reforzar los estereotipos de “el México de guitarra” (95) con los filmes que contienen demasiadas piezas musicales.

Para nuestro crítico el elemento más rescatable de esta obra es la música de Agustín Lara, aunque las traducciones al inglés de las letras pierdan el encanto, la música y la interpretación de Elvira Ríos hacen su parte. Por otro lado, el filme es muy convencional y el público se divierte o cree divertirse, “ha sufrido el embrujo del trópico convencional que le devuelve el cine norteamericano” (95). Villaurrutia reflexiona sobre el origen del estereotipo del cine mexicano en los Estados Unidos, pues afirma que la imagen de la guitarra y del charro cantor ha sido reforzada por la misma industria nacional.

Esta intuición villaurrutiana del impacto que la industria cinematográfica mexicana tiene en la conformación de la idea de lo mexicano en el exterior es estudiada por Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin en su libro *El cine mexicano “se impone”*. *Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada* (2011) en el que estudian el impacto del cine mexicano de la época de oro (1936-1959) en Yugoslavia. A finales de los años cuarenta, al romperse las relaciones entre Yugoslavia

y la Unión Soviética, el flujo de información y de filmes se vio, consecuentemente, restringida por lo que el cine mexicano llegó a cubrir esa falta de distribución. Los autores estudian el caso específico de la película *Un día en la vida* (1950) de Emilio “El indio” Fernández que en México tuvo una acogida entre el público pero en Yugoslavia, cuando se estrenó dos años después, fue un éxito de tal magnitud que se mantuvo en cartelera por veinte años: “[a] demás, la mexicanidad cinematográfica, la de charros, chinas y canción ranchera, se puso de moda, teniendo un impacto insólito en la música de aquel país. Los músicos yugoslavos aprendieron a cantar rancheras, componiendo letras nuevas en su idioma inspiradas en las películas; formaron tríos, mariachis y grabaron discos exitosos de boleros y rancheras clásicas” (Ávila Landa y Rashkin, 245).

Aunque a finales de la década del cuarenta, años en los que Villaurrutia escribe, era muy pronto para pensar en el impacto del cine como una fuente continua de estereotipos, el autor percibe muy bien que las figuras en movimiento a gran escala tendrían el mismo efecto discursivo e ideológico que los grandes murales mexicanos decorados con escenas históricas.

#### **4.3.2 Juárez en Bellas Artes**

*Juárez* fue producida por los Hermanos Warner en 1939 y fue, en su momento, la película más cara de Hollywood<sup>82</sup>. Pertenecía a la tradición de “bio-pic románticos” cuyo argumento giraba en torno a la vida de un personaje central y en el que, la mayor

---

<sup>82</sup> La película “costaría la cantidad de 1,750 000 dólares e incluiría a sus más sobresalientes trabajadores de la década, el director alemán Wilhelm Dieterle y los consagrados actores y estrellas del momento Paul Muni y Bette Davis”(Belmonte Grey, 212).

de las veces, se falsificaban los hechos biográficos<sup>83</sup>. El argumento de la película es sobre la intervención francesa en México de 1862 a 1867. De acuerdo a Belmonte Gray “[E]l film fue en realidad el pretexto para difundir tres ideas: la advertencia contra la invasión alemana, la política de la buena vecindad estadounidense y la urgencia de implantar la democracia como sistema político”(211); para Adela Pineda Franco, su intención fue la de “luchar contra el fascismo” (s/p) por medio de la figura de Juárez y del segundo imperio. Sin embargo, los resultados no fueron los esperados porque la figura de Maximiliano fue la que tuvo la simpatía del público: “[L]os intelectuales de entonces, novelistas, algunos actores de teatro, ven en el cine un vehículo para politizar al pueblo. Sin embargo, lo que ellos proponen no siempre se cumple, y eso tiene que ver con el potencial de las emociones que a menudo se contraponen a las ideas políticas” (Pineda Franco, s/p).

Villaurrutia afirma que “los filmes históricos no han sido el fuerte de los productores norteamericanos. La mediocridad de *Juárez* y el fracaso de *María Antonieta* son pruebas recientes. Con auténticos datos historiográficos, se transforman y adaptan los hechos para mostrar “un interesado punto de vista norteamericano y no interesado punto de vista artístico” (136). Sobre todo cuando se infantilizan los personajes y cuando un hecho histórico lleno de sentido se transforma en algo superficial (136).

---

<sup>83</sup> “Los bio-pics *The Life of Emile Zola* (1937, *La vida de Emilio Zola*), *The Story of Louis Pasteur* (1935, *La vida trágica de Luis Pasteur*), *Juarez* (1939, *Juárez*) y *Dr. Ehrlich’s Magic Bullet* (1940, *El quinto jinete del Apocalipsis*), por mencionar algunos de los dirigidos por Dieterle merecieron candidaturas al Óscar” (Belmonte Grey, 212).

El argumento de esta película es una adaptación de la obra de teatro escrita por Franz Werfel sobre Juárez y, tal como sucede con el argumentista de *María Antonieta*: “Hollywood se da el lujo de usar el nombre de un consagrado como Werfel, y el gusto de entregar a la rutina de sus adaptadores, un texto admirable que quedará convertido en una teoría de sombras” (136-137). Otros aspectos sobrevalorados en la película como la presencia de Lincoln en el personaje de Juárez y el discurso que el presidente de México da a las naciones europeas prueban, para Villaurrutia, que se trata de una “obra de propaganda norteamericana” y no exactamente de una obra artística. Por otro lado, la presentación de la película cae en varias contradicciones:

[L]os escenarios de los films norteamericanos se caracterizan, sino por su propiedad y elegancia, al menos por su riqueza. Los exteriores de *Juárez* son pobres, como lo demuestra la obligada presencia de la misma torre en lo que debieron ser diversos lugares... El grupo de sombreros de palmas que aparecen más de una vez en el film, recuerda ciertas composiciones de Diego Rivera en sus frescos murales. El claroscuro de los velorios tiene algo goyesco que recuerda, al mismo tiempo, litografías de nuestro pintor Orozco. (138)

Lo que Villaurrutia percibe es la falta de cuidado al momento de representar el escenario mexicano de mediados del siglo XIX pues lo que se ve en la pantalla es a la imaginaria de la Revolución mexicana que se conoce en los Estados Unidos. No existe, verdaderamente, un interés de tipo histórico de presentar la figura de Juárez sino un interés ideológico de utilizar al personaje de Juárez para reforzar la doctrina de patronazgo por medio de la figura de Lincoln y de mezclar anacrónicamente dos

escenarios visuales. Las observaciones del crítico mexicano coinciden casi exactamente con las opiniones de Nugent, cuya crítica se publicó en el *New York Times*: “descubre fallos técnicos, desequilibrio en los personajes y en la trama” (Belmonte Grey, 218).

Además de todas estas incongruencias a nivel cinematográfico, la presentación de *Juárez* en el Palacio de Bellas Artes puso en evidencia el control que la industria hollywoodenses tenía sobre la industria mexicana que ya sufría dificultades para exhibir producciones nacionales por falta de fechas y espacios: “existían casi 35 largometrajes sin fecha de salida por falta de espacios, en el momento de la exhibición de la película de Dieterle”. Las opiniones de la prensa fueron encontradas, no solo por la calidad y coherencia histórica de la película y por la rapidez con que esta producción encontró un lugar de exhibición tan rápidamente, sino también porque el Presidente Cárdenas, que la había visto previamente en Ciudad Juárez, no había expresado su completa aprobación al respecto y porque los trabajadores de la industria mexicana afirmaban que se trataba de un plagio de la película mexicana *Juárez y Maximiliano* que se había producido con anterioridad. Ante el fracaso económico y propagandístico que la película representó para la productora Warner Bros y, para el mismo gobierno norteamericano, la película se archivó desde principios de los años 40. (Belmonte Grey, 220). Aunque Villaurrutia no expresa ninguna opinión política con respecto al filme y tampoco plantea una crítica ideológica a los Estados Unidos directamente, distingue varios puntos que hacen pensar en una manipulación discursiva que afecta directamente la percepción de los espectadores.

La evolución de Xavier Villaurrutia como crítico cinematográfico sugiere un tránsito de crítico literario a un crítico de la cultura atento al cambio de percepción al que el cine está sometiendo a sus espectadores. Como se ha podido ver, las reflexiones teóricas del crítico con respecto al cine son un tanto básicas y conflictivas por estar presente de más el modelo literario de la dramaturgia. En el hacer, Villaurrutia va transformando su propia percepción del medio pero no sus puntos de referencia literaria, pues su último texto de reflexión sobre el cine “Teatro y cinematógrafo” es de 1947 y su título aún refiere la presencia del arte dramático.

La verdadera aportación de Villaurrutia en cuanto a su crítica de cine es la dimensión cultural que logra proyectar de las películas sobre las que escribe, en especial sobre la representación de México y lo mexicano a nivel nacional e internacional. Dada la vecindad con los Estados Unidos, la industria cinematográfica de ese país tiene especial atención en los textos de Villaurrutia, no solo por el número de producciones norteamericanas que se distribuían en el país sino porque eran un paradigma de comparación para el resto de la producción cinematográfica mundial.

## Conclusiones

La versatilidad y solidez de Xavier Villaurrutia como poeta, dramaturgo, prosista y crítico de la literatura y de las artes visuales contribuyó a que su ejercicio de reflexión fuese amplio y riguroso. Como crítico de artes visuales centró su atención en la dinámica conceptual entre el sujeto y el objeto artístico, la cual se desdobló en un atisbo de teoría interpretativa y cultural de las artes visuales.

Al estudiar el estado de la cuestión de la crítica de arte en México pude rastrear diferentes fuerzas —la autoridad de quien escribe, el análisis, el lugar de publicación, entre otras— que confluyen en este género discursivo y que, de cierta forma, determinan su estatus, contenido y trascendencia dentro del ámbito cultural. Durante el siglo XIX, la crítica de arte no fue un ejercicio exclusivo del crítico de arte especializado ni tampoco estuvo centralizada por una institución académica; se trató de una práctica bastante libre entre literatos, historiadores e intelectuales y entre sus temas predominaba la búsqueda de expresión artística que reflejase la nueva era independentista del recién constituido país, la falta de apoyo económico para organizar adecuadamente la Academia de San Carlos y la necesidad de un repertorio de paisajes y héroes nacionales que ayudasen a narrar la historia mexicana.

La inestabilidad social, política y cultural provocada por el estado de guerra permanente durante el XIX fue, hacia finales de ese siglo, la justificación más socorrida

entre los críticos de arte para explicar la falta de un lenguaje mexicano entre los artistas plásticos. Ignacio Manuel Altamirano enfrentó este razonamiento que se llevaba repitiendo durante algunas décadas y afirmó que la violencia no era un motivo suficiente para liberar a los artistas de su “responsabilidad social” y su capacidad estética. Lo anterior demostró que los intelectuales asumían que una de las funciones sociales del arte era reforzar la identidad nacional por medio de la representación de ciertos “valores o tipos mexicanos”, idea que se expresaba constantemente en la crítica de arte.

Esta visión de conjunto de la crítica de arte decimonónica me ayudó a establecer una dimensión paralela con respecto a la visión del arte durante la primera mitad del siglo XX. Al institucionalizarse la Revolución mexicana con la firma de la nueva Constitución de 1917, la crítica de arte más tradicional presentaba casi los mismos lineamientos que la crítica del siglo pasado requería del arte y de los artistas, tales como la representación de la mexicanidad en el repertorio de las artes plásticas y el compromiso del artista con la exaltación de valores nacionales. La diferencia entre uno y otro siglo es que durante el siglo XX se reorganizó no sólo el estado legal político sino también el conocimiento y la forma de hacer y de contar la historia. La fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en 1936, así como la fundación del Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1939, delimitaron áreas del conocimiento y comenzaron a estructurar la autoridad de los discursos estéticos e históricos respectivamente.

Las primeras historias del arte que fueron publicadas por la UNAM durante el siglo XX como las de Justino Fernández (1937), Ida Rodríguez Prampolini (1964), y Xavier Moysén y Julieta Ortiz Gaitán (1999) fueron muy importantes para establecer la dinámica entre el discurso académico y el ejercicio crítico de Xavier Villaurrutia que no se incorporó a la esfera universitaria. Al pensar sobre las posibles causas que habían marginado su crítica de artes visuales tanto de los estudios estéticos como de los literarios —cabe aclarar que su crítica sobre literatura ha tenido una atención profunda, sobre todo, la referente a la poesía— concluí que una de las posibles causas fue la dualidad conceptual a partir de la cual se juzgaba la producción artística: lo nacional y lo extranjerizante, puesto que la crítica de Villaurrutia no se vincula a ninguno de estos dos extremos. Fue fundamental para esta investigación aproximarnos al programa cultural de Vasconcelos que fomentó el inicio del movimiento muralista en México porque fue posible rastrear el establecimiento de un nacionalismo figurativo que se narraba con una continuidad simplificada en los murales y en las *Historias gráficas*; cabe aclarar que el muralismo fue un movimiento artístico fundamental en la historia de México y lo que en esta investigación se cuestiona es el uso del muralismo y sus contenidos por la política dominante. En cuanto a la industria cinematográfica, el cine de la época de oro (1939-1956), promovió la imagen del charro cantor y proyectó la cultura tapatía como sinónimo de la cultura mexicana.

Los proyectos de la industria editorial y de alfabetización vasconcelistas promovieron, por medio de la prensa y las campañas de reclutamiento de profesores, un compromiso civil con la enseñanza que se convirtió en sinónimo de nacionalismo y

fidelidad patria en el ámbito cultural. Las polémicas nacionalistas de 1925 y de 1932 fueron, en parte, producto de este escenario cultural.

La escritura sobre el arte de Xavier Villaurrutia que denominamos crítica de arte se aparta de esta dicotomía y se convierte en una profunda práctica reflexiva que estableció un código de comunicación entre el mundo histórico, la obra y la mirada del crítico. La puesta en movimiento de estos elementos dio lugar a una *praxis* metodológica basada en un mecanismo poético de reflexión que convocaba el encuentro de dos entidades para crear un tercer espacio en el que existiese un diálogo real, una tensión concreta en el mundo real y en el imaginario, tal como resulta ser el caso de su crítica sobre el pintor Mariano Silva Vandeira durante el siglo XIX.

En el esquema de su teoría interpretativa, presentada en el capítulo dos, Villaurrutia plantea tres ejes que deben ponerse en práctica para lograr abrir el diálogo con la obra de arte y generar el tercer espacio de resistencia mencionado en el párrafo anterior. De modo, que el espectador de una obra plástica —estos principios bien podrían valer para cualquier expresión artística— debe tomar en cuenta: el tiempo de la obra de arte, los límites de la obra de arte y el objeto de la misma. El autor propone una posible guía interpretativa que incorpora la visión poética a la experiencia, visión poética que consiste en tratar a la imagen como un acontecimiento de la poesía que surge a partir de la relación de elementos conocidos de lenguaje para crear una tercera entidad distinta y significativa; de modo que el tiempo de la obra es el presente en el que la obra revela por medio de sí misma algo invisible. Villaurrutia concibe la obra como entidad formada tanto de la materialidad del mundo como del misterio de lo

espiritual. Entiendo esta conjunción en el mismo sentido en que T.S. Eliot pensaba que *La música de la poesía*<sup>84</sup> se encontraba en la conversación, en el ritmo cotidiano de la palabra: “[m]e gustaría recordar antes que nada que la música de la poesía no es algo que exista fuera y aparte del significado... La música de la poesía, por tanto, debe ser una música latente en el lenguaje ordinario de su tiempo. Y esto significa también que debe ser latente en el lenguaje ordinario del lugar del poeta”(23-30). Esta conjunción de lo material y lo espiritual lo lleva a pensar en los límites de la obra de arte y a plantearla como una entidad viva, como un cuerpo humano que se constituye tanto de elementos materiales como de emociones y abstracciones mentales. Concebir la obra como un cuerpo, salva la metodología de Villaurrutia de centrarse únicamente en una estructura cerrada a través de la cual se obtiene un significado concreto.

Esta intuición teórica sitúa el pensamiento de Villaurrutia en un una avanzada que, anacrónicamente, llamamos post-estructural pues el autor no se preocupa por organizar un sistema cerrado en ninguno de sus textos críticos; su lenguaje no afirma categorías ni significados, sino que suma propuestas, tal como sucede en su análisis sobre bodegones mexicanos, en donde los objetos cotidianos y las frutas tradicionales mexicanas comienzan a formar parte de los bodegones anónimos del siglo XVIII. Sugiere para Villaurrutia cierta mexicanidad en el arte; la puesta en evidencia de esta actitud “mexicana” se había dado varios años antes del movimiento independentista de 1810. Esta aportación podría parecer sencilla al campo de la historia del arte contemporánea pero para el momento histórico de la publicación de este texto en 1950

---

<sup>84</sup> Este ensayo de T. S. Elliot aparece publicado en México en el número uno de la revista *El Hijo Pródigo* (1943). Octavio F. Barreda hace la traducción.

significó una gran contribución en términos académicos pues, previamente, no se había hecho un planteamiento de esta naturaleza; al mismo tiempo, esta breve crítica de arte nos demuestra en la *praxis* la independencia de “la imaginación y la realidad”. Es decir, la práctica colectiva de los pintores de incorporar elementos “regionales” en su repertorio no obedeció a ningún requerimiento crítico del momento.

El planteamiento más arriesgado de Villaurrutia es afirmar que el objeto de la obra de arte es un misterio, no para colocarla en el plano de lo espiritual, sino para no encerrarla en el plano de lo material. El peligro de asignar un objeto específico al arte —placer, adoctrinamiento ideológico, fines pedagógicos— es que el receptor llega a la obra pidiendo o buscando algo concreto; es decir, llega buscando una estructura posible o la información que satisfaga esa estructura posible. Por el contrario, si el observador llega a la obra como si se aproximase a un sistema de fuerzas, a un cuerpo con múltiples sistemas y dimensiones, la interpretación sería mucho más rica, puesto que “el misterio” de la obra —decía Villaurrutia— permanece intacto.

Ligado al tema de la interpretación el autor propone que durante la experiencia estética con la obra de arte, los sentidos del observador deben estar sujetos al raciocinio para establecer relaciones y diferencias con respecto a la obra. En este encuentro, es el receptor quien se pone al servicio de la obra y no al contrario; Villaurrutia no espera respuestas concretas de la obra, lo que él busca es un canal de comunicación con el presente histórico de la misma.

El cuerpo, concebido como una entidad formada de sistemas interconectados físicos y mentales, es para Villaurrutia un modelo analógico para el esquema de su

teoría interpretativa y es también un tema central en su crítica de arte sobre pintura y fotografía. El énfasis en lo corporal es, desde mi punto de vista, una manera de exaltar la materialidad del sujeto individual, de dar una geografía muy concreta a la experiencia individual del arte como una estrategia de resistencia frente a una política cultural de estado que creaba y organizaba la información para crear una idea sobre la historia, la identidad y la representación de lo nacional.

Lo corporal se convierte en una estrategia ética y política que desde la crítica de arte sobre pintura y fotografía construía un discurso que no descalificaba lo nacionalista exaltando lo extranjero; por el contrario, se centraba en las expresiones artísticas nacionales con una visión que inauguraba, como en el caso del cuerpo, un tercer espacio que se descubría a partir del razonamiento poético, razonamiento común a todas las artes —afirmaba Villaurrutia.

En realidad, con las distancias pertinentes, este esquema interpretativo descrito en el segundo capítulo podría ser un modelo aplicable a cualquier expresión artística. Atento a estas posibilidades, Villaurrutia exploró la experiencia que la fotografía representa. Con una intuición clarísima y en la misma línea que Barthes y Berger, el crítico mexicano afirmaba que la fotografía, como la poesía, es “capaz de nombrar las cosas pero también de evocar o invocar los seres y las cosas y sus relaciones visibles e invisibles” (1056). La fotografía representa ese momento instantáneo fijado por la lente abre un paréntesis temporal entre el pasado del que se desprende la imagen y el futuro en que el observador pone en movimiento los elementos de la misma.

Xavier Villaurrutia mantiene una relación especial con el archivo del arte mexicano. Por un lado, él mismo continúa su ejercicio crítico al margen de los estudios académicos y, por otro, su crítica de arte reorganiza, en algunos casos, el canon de la cultura visual que serán estudiados desde el ámbito universitario como resultó ser el caso de los bodegones mexicanos y el pintor Mariano Silva Vandeira. En cuanto crítico de arte, Villaurrutia intuyó un método poético que podría funcionar para todas las artes, pues la poesía es el único elemento común a todas ellas. Digamos que cuando acontece lo poético en un cuadro, en una fotografía o en una película, se produce la *revelación*, el encuentro entre el espectador que es capaz de captar lo invisible que se ha revelado a partir de la relación de dos elementos distintos. Es, digamos, la epifanía.

Este mecanismo poético parece regir la definición de montaje cinematográfico que el autor mexicano propone a partir del concepto que Pudovkin llama “integración”. Aun cuando es posible rastrear indicios de la metodología poética que Villaurrutia utiliza en su crítica cinematográfica, sus reflexiones teóricas sobre el séptimo arte están muy ligadas a la estructura dramática, lo cual de cierto modo frena su propuesta general. Por otro lado, Villaurrutia manifiesta un especial interés por el público que asiste a la proyección de las películas pues, según él, esta audiencia va en busca de la inmediatez del efecto y de las emociones fáciles, lo cual tiene cierta dosis de verdad y de prejuicio pues no todas las películas persiguen una distribución masiva de carácter comercial. En cuanto a la dosis de verdad sobre la “inmediatez del efecto”, el autor intuye el enorme poder del cinematógrafo en cuanto al número de personas a las que puede llegar con

una sola proyección, lo cual lo convierte en un arma mucho más letal por su poder de alcance.

Pensar en el cine desde esta perspectiva me recuerda la figura que Jorge Aguilar Mora utiliza para abrir su análisis sobre la Revolución mexicana (*Una muerte sencilla...*): el cañón. Esta arma revolucionó el campo de batalla y cambió la percepción de la guerra y los ataques porque su potencia no sólo alcanzaba en distancia un mayor número de soldados enemigos, sino que la estela de humo que provocaba cada cañonazo comenzó a servir como táctica de guerra para moverse y reposicionarse en el campo de la lucha. El momento del cañonazo es, de alguna forma, el resultado final de un montaje en el que ya se ha estudiado el terreno y la formación para aprovechar la nube de humo que impide la visión del otro.

De modo que por su poder de largo alcance, el cine puede tender a simplificar contenidos y reforzar estereotipos a través de esa nube de humo de carácter efectista que se extiende sobre el espectador. Las reflexiones más sugerentes de Villaurrutia se insertan en este momento de la experiencia, en el que los contenidos se ponen a circular para construir nuevas dimensiones de lo humano o para crear y reforzar ciertos estereotipos culturales.

La situación geográfica de México fue, sin duda, un punto a favor para que la industria hollywoodense gozara de una excelente distribución entre las salas de cine nacionales, por consiguiente, muchas de las películas reseñadas y analizadas por Villaurrutia son norteamericanas. El crítico demostró una preocupación constante por la imagen que las producciones norteamericanas construían de su país vecino, le

incomodaba profundamente el estereotipo del “México de guitarra” que se utilizaba a para presentar a este país tanto en el cine nacional como en el extranjero.

Estas observaciones demuestran un cambio de visión crítica en el pensamiento de Villaurrutia pues sus preocupación tiene que ver con la repercusión cultural que los estereotipos de “lo mexicano” crean en los espectadores. En su crítica de cine, la figura del cuerpo de la que se sirvió Villaurrutia para elaborar una teoría interpretativa —así la leo— y que después él rastreó, en su dimensión erótica, como el elemento material más poderoso de la individualidad del sujeto, se convierte en un cuerpo colectivo, en una masa amorfa que crea la ilusión de “individualidad cultural” frente a las nacionalidades de otros países.

Este cambio de perspectiva con respecto a la crítica cinematográfica es una de las transformaciones más interesantes del pensamiento villaurrutiano pues el crítico de arte va mutando, por la necesidad y la naturaleza del propio cinematógrafo, en un crítico de la cultura preocupado por las falsas expectativas creadas en la pantalla grande. La mirada de Villaurrutia parece fluctuar entre lo general y lo particular, entre lo grandilocuente del mural —y más tarde en la pantalla de cine— y la pintura de caballete. Este movimiento de lo general a lo particular y viceversa, esta atención al detalle en el torbellino de las artes visuales, le sirve a Villaurrutia para crear un tercer espacio con el fin de leer las manifestaciones artísticas de la cultura visual mexicana y proponer un sentido posible. Ese tercer espacio que, desde el compromiso y el rigor de la reflexión, Villaurrutia trató como un género literario y que le dio oportunidad de

teorizar en la práctica intuiciones estéticas y culturales que, a la distancia, podemos calificar de visionarias.

## Bibliografía

### Bibliografía general

Adorno, Theodor W. *Obra completa. Teoría estética*. Vol. 7, Madrid: Ediciones Akal, 2004.

Aguilar Camín, Héctor, ed. *En torno a la cultura nacional*. México: Instituto Nacional Indigenista: Secretaría de Educación Pública, 1976.

Aguilar, Mora Jorge. *Una muerte sencilla, justa, eterna: cultura y guerra durante la Revolución mexicana*. México: Ediciones Era, 1990.

Álvarez Bravo, Manuel. "Tina Modotti." *Luna córnea. Revista de fotografía*. México, 1995: 61-62.

*Antología de la poesía mexicana moderna*. México: SEP y Fondo de Cultura Económica, 1985.

Blanchot, Maurice. *The unavowable community*. Barrytown, N.Y.: Station Hill Press, 1988.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.

Benjamin, Walter. "A short history of photography." *Screen* 13.1 (1972): 5-26.

---. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (urtext)*. Trads. Andres E. Weikert y Bolívar Echeverría. México: Itaca, 2003.

Berger, John. *Para entender la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

- Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1981.
- Camacho, Arturo. *Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX*. Guadalajara: El Colegio de Jalisco/ Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Capistrán, Miguel. "Introducción. Xavier Villaurrutia y el cine." *Crítica Cinematográfica*. México: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1970. 13-28.
- Cardoza y Aragón, Luis. "Entre la máquina y el mundo real." *Luna córnea. Revista de fotografía*. México, 1995: 19-28
- Casasola, Agustín Víctor. *Album histórico gráfico*. México: S/E, 1921.
- Castro, Maricruz, and Robert M. K. Irwin. *El Cine Mexicano "se impone": Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2011.
- Concha, Víctor G. de la. "Introducción." *La poesía española de 1935 a 1975*. Crítica y estudios literarios. Madrid: Cátedra, 1987.
- Crespo, Regina A. *Itinerarios intelectuales: Vasconcelos, Lobato y sus proyectos para la nación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Cuesta, Jorge. *Obras reunidas*. Eds. Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Francisco Segovia. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . Cuesta, Jorge, et al. *Los Contemporáneos en El Universal*. Eds. Vicente Quirarte,

- Viveka González Duncan y Horacio Acosta Rojas. México: El Universal y Fondo de Cultura Económica, 2016.
- De los Reyes, Aurelio. *Los orígenes del cine mexicano (1896-1900)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- . "Los contemporáneos y el cine." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 1983.
- . "Aproximación de los Contemporáneos al cine." *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1994.
- Del Conde, Teresa. "Notas sobre Xavier Villaurrutia y la crítica de arte." *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Eds. Anthony Stanton y Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 1994. 129-40.
- Debroise, Olivier. *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.
- Díaz, Arciniega Víctor. *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Discurso Visual 35: Revista Digital Del Cenidiap*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, CONACULTURA CENART, 2015.
- Domínguez Michael, Christopher. *Tiros en el concierto: literatura mexicana del siglo V. 1*. México: Ediciones Era, 1997.
- Dauster, Frank N. *Xavier Villaurrutia*. New York: Twayne Publishers, 1971.

- Eder, Rita. "El arte de Álvarez Bravo en los años treinta." *Luna córnea. Revista de fotografía*. México, 1995: 7-12.
- Fell, Claude. *José Vasconcelos: los años del águila, 1920-1925: educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Fernández, Justino. *El arte moderno en México: breve historia, siglos XIX y XX*. México: J. Porrúa e hijos, 1937.
- Fernández, Sergio E. *Multiplicación de los contemporáneos: ensayos sobre la generación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Foster, Melin H. Dissertation: *The 'Contemporáneos,' 1915-1932: A Study in Twentieth Century Mexican Letters*. University of Illinois, 1960.
- . *Los Contemporáneos, 1920-1932; perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: Ediciones de Andrea, 1964.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1968.
- Frascina, Francis. *Modern Art Culture: A Reader*. London; New York: Routledge, 2009.
- Gabara, Esther. *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Gallo, Rubén. *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2005.
- García Ávila, Celene, ed. *La mirada propia y la ajena en las reseñas de la revista Contemporáneos*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, M.A.

- Porrúa, 2009.
- Grey, Carlos Alejandro Belmonte. "Juárez (dieterle, 1939) un film mensaje de la buena vecindad americana." *Letras Históricas* 8 (2015): 211-34.
- Gutiérrez, Manuel. Dissertation: *Mexican Poets and the Arts 1900-1950*. UCLA, 2009.
- Hobsbawm, Eric and Terrence Ranger. *The Invention of Tradition*. New York: Cambridge University Press, 1983.
- Ibarra Chávez, Fernando. Dissertation: *Escritores de imágenes y pintores de discursos: literatura y crítica de arte en México de inicios del siglo XX Contemporáneos*, COLMEX, 2014
- Iturbe, Mercedes, et al. *Quimera de los murales del Palacio de Bellas Artes*. Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 2004.
- Krauze, Enrique. *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*. Historia. 2. ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- . *Diego Rivera y los murales de la Secretaría de Educación Pública*. México: Secretaría de Educación Pública, 2002.
- Kurz, Andreas. "La importancia de la filosofía y de la cultura alemanas en la revista Contemporáneos." *Literatura Mexicana* 19.1 (2008): 75-108.
- Landa, Homero Ávila y Elissa Rashkin. "Sobre: Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin, El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada." *ULÚA. Revista de Historia, Sociedad y Cultura* 22 (2014): 243-49.
- Las revistas literarias de México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes,

- Departamento de Literatura, 1963.
- Leal, Luis. "Xavier Villaurrutia, crítico". *Estaciones*, 1959.
- Luna córnea. Revista de fotografía. México: Centro Histórico, 1995.*
- Madrigal, Érika. "Tamayo y los Contemporáneos: El discurso de lo clásico y lo universal." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. 30. No. 92. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Marino, Daniela. "Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual y la política en México, 1870-1919". *Historia Mexicana. Vol. 48, No. 2, Las imágenes en la historia del México porfiriano y posrevolucionario* (Oct. – Dec., 1998): 209-276.
- Mendiola, Víctor M. *Xavier Villaurrutia: La comedia de la admiración*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Miller, Nicola. *In the Shadow of The State: Intellectuals and the Quest for National Identity in Twentieth-Century Spanish America*. London; New York: Verso, 1999.
- . *Salvador Novo: lo marginal en el centro*. Biblioteca Era. México: Ediciones Era, 2000.
- . *Las tradiciones de la imagen: notas sobre poesía mexicana*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey. México, Tec de Monterrey : Editorial Ariel, 2001.
- . *Cultura mexicana en el siglo XX*. Historia Mínima. México: El Colegio de México,

2010.

----. *Maravillas que son, sombras que fueron: la fotografía en México*. México:

Ediciones Era, Museo del Estanquillo, Colecciones Carlos Monsiváis, CNCA,

2012.

Moro, César. “La fatalidad vestida de negro”. *Luna córnea. Revista de fotografía*.

México, 1995: 13-14.

Moyssén, Xavier. “Introducción”. *Textos de arte de Diego Rivera*. México:

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones

Estéticas, 1986.

Moyssén Echeverría, Xavier y Julieta Ortiz Gaitán, Eds. *La crítica de arte en México :*

*1896-1921*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de

Investigaciones Estéticas, 1999.

Mraz, John. “Picturing Mexico’s Past: Photography and “Historia Gráfica”. *South*

*Central Review*, Vol. 21, No. 3, Memory and Nation in Contemporary Mexico

(Fall 2004), pp. 24-45.

Mullen, Edward J. *A Study of Contemporáneos: revista mexicana de cultura, 1928-31*.

1985.

----. Dissertation: *A Study of Contemporaneos: Revista Mexicana de Cultura, 1928-31*,

1985.

Olea Franco, Rafael y Anthony Stanton. *Los Contemporáneos en el laberinto de la*

*crítica*. México: El Colegio de México, 1994.

Ortega y Gasset. José. *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid:

- Revista de Occidente, 1964
- Owen, Gilberto. *Obras*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Ortega, y Gasset. José. *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid:  
Revista de Occidente, 1964
- Pacheco, José Emilio ed. *En torno a la cultura nacional*. México: Fondo de Cultura  
Económica, 1982.
- Palou, Pedro Ángel. *La casa del silencio: aproximación en tres tiempos a  
Contemporáneos*. Colección Ensayos. Zamora, Michoacán: El Colegio de  
Michoacán, 1997.
- . *Escribir en México durante los años locos: el campo literario de Contemporáneos*.  
Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 2001.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- . *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . *Xavier Villaurrutia en persona y en obra: con 10 dibujos de Juan  
Soriano y una iconografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- . *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- . *Obras completas de Octavio Paz*. IV. *Generaciones y Semblanzas*. México: Fondo  
de Cultura Económica, 1994.
- Oropesa, Salvador A. *The Contemporáneos Group: rewriting Mexico in the thirties and  
forties*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- Poniatowska, Elena. "El sueño es blanco y negro." *Luna córnea*. *Revista de fotografía*.  
México: Centro Histórico, 1995: 31-40.

Quirarte, Vicente. *Perdersse para reencontrarse: bitácora de Contemporáneos*.

Azcapotzalco, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad

Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1985.

----. "El corazón en los ojos. Pintura sonora de los Contemporáneos." *Los*

*Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Ed. Stanton, Rafael Olea Franco

y Anthony. México: El Colegio de México, 1994. 107-16.

----. *Ojos para mirar lo no mirado: los Contemporáneos y las artes plásticas*.

Correspondencias. Valencia: Pre-Textos, 2011.

----. "Introducción." *Los Contemporáneos en El Universal*. México: El Universal y

Fondo de Cultura Económica, 2016.

Romero de Terreros, Manuel. "Bodegones y floreros en la Pintura Mexicana. Siglos

XVIII y XIX." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [En línea], 4.14

(1946): pp. 55-60. Web. 22 Aug. 2016.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Comisión Uruguaya Pro Fundación

Internacional Ángel Rama, 1984.

Rodríguez Pamprolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. 2. ed. México:

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones

Estéticas, 1997.

Salgado, Andrade Eva. *El discurso del poder: informes presidenciales en México, 1917-*

*1946*. México: CIESAS, 2003.

Sánchez Prado, Ignacio M. *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad*

*literaria mexicana (1917-1959)*. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press,

- 2009.
- . "Estrategias para mirar la nación. El giro visual de los estudios culturales mexicanos en lengua inglesa". *Mexica Studies/ Estudios Mexicanos*, Vol. 27, No. 2 (Summer 2011), pp. 449-469.
- Sefamí, Jacobo. *El destierro apacible y otros ensayos: Xavier Villaurrutia, Ali Chumacero, Fernando Pessoa, Francisco Cervantes, Haroldo de Campos*. Tlhuapan, Puebla: Premià, 1987.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben. "Lecturas mexicanas de Langston: estética, política, raza y cuerpo." *Habana Elegante*. 55 (2014). Web 22 de agosto, 2016.
- Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- . *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: EDHASA, 1981.
- Stanton, Anthony. *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Tejada, Roberto. *National Camera: Photography and Mexico's Image Environment*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Toor, Frances. "Mexican Folkways." *Southwest Review* 17.2 (1932): 230-37.
- Villaurrutia, Xavier. *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Eds. Chumacero, Ali,

Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

---. *Crítica Cinematográfica*. Ed. Miguel Capistrán. México: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1970.

---. *Textos y pretextos. Literatura, drama y pintura*. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad de Colima, 1988.

#### Bibliografía hemerográfica

*Así*. México: S/E, 1937-1941.

*Boletín Mensual Carta Blanca*. México: Compañía comercial distribuidora. 1934-1938.

*Contemporáneos. Revista mexicana de cultura 1928-1931*. Revistas literarias mexicanas modernas. Vol. 1-11. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

*Forma. Revista de artes plásticas*. México: Secretaría de Educación Pública, Universidad Nacional Autónoma de México, 1926-1927.

*Hoy*. México: S/E, 1937-1941.

*El Hijo Pródigo 1943-1946*. Revistas literarias mexicanas modernas. Vol. 1-13. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Elliot, T.S. "La música de la poesía." *El hijo pródigo* 1 (1943):21-29.

Eisenstein, Sergei. "Principios de la Forma Fílmica." *Contemporáneos* 36 (1931): 116-135.

*Revista de Artes Plásticas*. México: Universidad Nacional de México, 1939.

*Ulises. 1927-1928*. Revistas literarias mexicanas modernas. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Villaurrutia, Xavier "Historia de Diego Rivera." *Forma* 5 (1927): 29-35.

----. "Grandeza del teatro. Servidumbre del cine." *El Universal* 16 de febrero 1934: 3.

----. "Una primera crítica a Tina Modotti." *La Jornada* 1 de septiembre 1996: 25.