

Ángel Miquel

Un viaje de Salvador Novo*

El 4 de junio de 1940 Salvador Novo llegó a Hollywood, después de un viaje cansado y solitario desde la Ciudad de México, en el que su Ford sufrió diversas averías. Su primera actividad luego de instalarse fue escribir en su máquina portátil varias cartas en las que informaba a su madre y a sus amigos su nuevo domicilio, avenida Franklin número 5757.

Novo había salido de México dejando inconclusos dos cortos cinematográficos de propaganda en los que trabajaba. El motivo de este repentino viaje era que le había llegado el rumor de que ciertos conspiradores “tramaban el exterminio de una larga lista de habladores” entre los que él se encontraba.¹ Desde 1937 Novo tenía una columna de opinión política en el semanario *Hoy*, que al parecer le había granjeado enemistades con un grupo de izquierda activo en esa época de turbulencia política causada por la proximidad de la sucesión presidencial. Esto no era para menospreciarse y menos tomando en cuenta que apenas unos días antes, el 23 de mayo de 1940, una veintena de extremistas —entre los que se encontraba el pintor David Alfaro Siqueiros— había ametrallado la casa de Coyoacán donde vivía desterrado León Trotsky.

* Agradezco a Lligani Lomelí su amable guía por el Centro de Investigación del Estudio de Salvador Novo A.C. (CIESN), así como al personal de la Filmoteca de la UNAM y del Centro de Estudios de Historia de México Conдумex.

¹ Carta a Agustín Arroyo, 18 de julio de 1940, CIESN, Fondo Antonio López Mancera, caja 5. En carta a Alfredo Kawage del 5 de julio de

Así que era una especie de exilio el suyo, disfrazado de vacaciones e interés por el cine. Claro que Novo estaba comprometido desde hacía tiempo con el séptimo arte. Había nacido en 1904 y pertenecía a la primera generación marcada desde la infancia por el deslumbramiento de las imágenes en movimiento. En cines como el Vicente Guerrero de la capital, al que recordaba como un “jacalón de asientos incómodos, todo invadido por el olor capitoso de sus mingitorios”, había visto muchas películas en la adolescencia, y en “la delicia a la vez excitante y sedativa de aquella oscuridad” había experimentado una curiosa variante del fenómeno de la identificación con el personaje principal, que describió más tarde así en su libro de memorias:

La nobleza, la fuerza y el denuedo de los héroes obraba en mí, germinaba la adoración de su mitología, y poco a poco, descubrí con asombro que estaba enamorado de uno de aquellos héroes. Cuando en el *close-up* final estrechaba en sus fuertes, desnudos brazos a la muchacha, y sellaba sus labios, yo me sustituía a ella, y no a él, para saborear con delectación el contacto húmedo y cálido de su boca. Aquella pasión me obsedía, aquel deseo me angustiaba con la evidencia de la imposibilidad de que se cumpliera nunca. Cuando pensaba en aquel héroe; cuando me estremecía de amor al mirarlo en la pantalla, lo que me hacía sufrir no era el pensamiento de que su verdadera persona estuviera tan

1940, Novo identificó al que pensaba era jefe de esos conspiradores: *Chicho*, probablemente Narciso Bassols.

geográficamente lejos de mi alcance. Para mí estaba ahí, era aquel *cow-boy*, con aquella ropa, con esos brazos, con ese gesto y esos ojos. Cuanto le apartaba de mí, era simple y trágicamente el hecho de que yo fuese un hombre como él, y no una muchacha como las que él abrazaba.²

No es que Novo descubriera su vocación sexual en el cine, pues ya para la época de este enamoramiento había tenido relaciones con hombres; pero sí puso de manifiesto un nuevo territorio para ejercer el placer, que pronto le ofrecería la posibilidad de satisfacciones menos platónicas. En 1917 Novo había regresado con su familia a la Ciudad de México, de donde seis años antes todos habían salido para vivir en el norte del país, y por eso pudo participar del entusiasmo cinematográfico que comenzó ese año y que tuvo como principal manifestación que se fundaran las primeras compañías que hicieron películas de argumento largas en la capital. Esas cintas despertaron la fiebre de actuar en ellas y al poco tiempo el joven Novo deseó también ser astro de la pantalla. Escribió en sus memorias:

me hallaba hermoso; me sonreía, me contemplaba, y empecé a depilar mis cejas. Presentía, esperaba que alguien descubriera, arrobado, mis aptitudes para trabajar en el cine; y muchas veces, en camino a la escuela, estuve a punto de entrar a proponerme en los que suponía estudios de Germán Camus, por la calle de Mina.³

Conociendo sus deseos por actuar, su amigo David N. Arce presentó a Novo con Enrique Tovar Ávalos, un maestro de teatro que tenía intenciones de filmar una película autobiográfica para la que necesitaba a un joven que representara su propia adolescencia. El maestro pensó en Novo para ese papel y en una alumna suya, Honoria Suárez, para el personaje femenino principal. Sin embargo, el proyecto se desvaneció poco a poco, hasta desaparecer. Esto debió haber sucedido poco antes de que el cine silente mexicano entrara, a partir de 1923, en un periodo de decadencia del que ya no se repondría, dando al traste con las ilusiones de muchos, como Novo y Suárez, que soñaban con el estrellato. A partir de entonces la única posibilidad que quedó para

ellos fue probar suerte en el mundo casi inaccesible de Hollywood.

Si bien las ilusiones de Novo por convertirse en artista de la pantalla no se habían realizado, en los años treinta sucumbió a la tentación de participar en la naciente industria del cine sonoro. Hasta entonces parecía orientarse sobre todo a la literatura y al teatro (había publicado versos, narraciones y artículos periodísticos,⁴ y participado en la experiencia del Teatro de Ulises, impulsada por Antonieta Rivas Mercado), pero pronto se vio en las mismas circunstancias que uno de sus amigos más cercanos, Xavier Villaurrutia, quien luego de dar buenas muestras de sus habilidades como poeta y ensayista, fue contratado para colaborar en la escritura del argumento de la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1936).⁵ Novo debutó en el cine apenas un año después colaborando en los diálogos de otra cinta dirigida por De Fuentes, *La Zandunga* (1937), estelarizada por Lupe Vélez, una de las pocas actrices mexicanas que habían cobrado celebridad en Hollywood. Y es que para esas fechas el cine mexicano, que durante los primeros años treinta había sido una industria poco desarrollada, había incrementando su producción, gozaba ya del prestigio de haber logrado algunas buenas películas, y —en este caso lo más importante— se había convertido en una fuente laboral nada despreciable para los tradicionalmente mal pagados intelectuales.⁶

Uno de los trabajos de Novo era la publicidad. Desde 1936 tenía, por ejemplo, un programa en la estación de radio XEW en el que se promocionaban los cigarros marca Hollywood a través de un diálogo en el que se mencionaban con frecuencia nombres y situaciones del mundo del cine.⁷ A través de la agencia para la que trabajaba, Novo conoció al productor Felipe Mier —dueño de la Cinematográfica Internacional (CISA)—, quien en

⁴ Algunos de sus textos, por cierto, tenían tema cinematográfico, como el cuento "La marca de fábrica. Película en episodios" (*El Universal Ilustrado*, 28 de agosto de 1924, pp. 45, 57), o como el poema "Cine", en el libro *XX poemas*, de 1925.

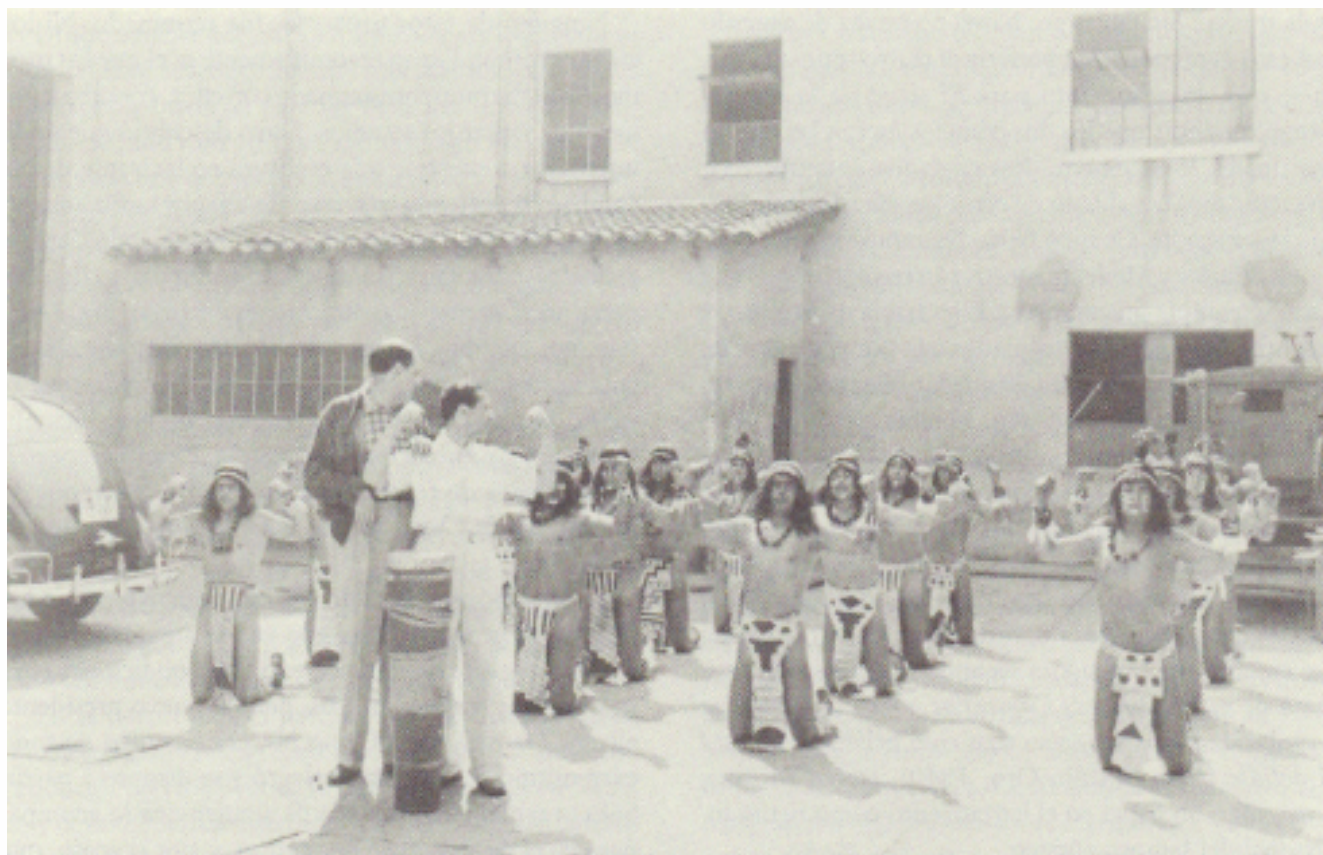
⁵ En los años cuarenta, Villaurrutia fue argumentista y/o dialoguista de 14 películas. También ejerció la crítica cinematográfica en *Hoy*, de 1937 a 1943.

⁶ La producción había pasado de poco más de 20 películas entre 1933 y 1936, a 38 en 1937 y 58 en 1938. Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomos 1 y 2, México, Gobierno del Estado de Jalisco, Universidad de Guadalajara/Conaculta/IMCINE/1992.

⁷ Los textos de este programa están encuadrados en un volumen en el CIEN.

² Novo, *La estatua de sal*, México, Conaculta, 1998, pp. 78-79.

³ *Idem.*, p. 87. El estudio del distribuidor español Germán Camus se fundó en noviembre de 1920.



De pie, a la izquierda, Novo en el entrenamiento de extras para *El signo de la muerte*. (Foto: Filmoteca de la UNAM.)

1938 lo reclutó para colaborar en la preparación y filmación de *Perjura* (Raphael J. Sevilla) y *El capitán aventurero* (Arcady Boytler). Estas películas hicieron probar a Novo “los sinsabores de los días y las noches entre enervantes luces fuertes y frente a enervados caracteres de todos los matices”,⁸ lo que no impidió que se embarcara en una tercera filmación, esta vez como productor y argumentista de *El signo de la muerte* (Chano Urueta, 1939), protagonizada por los cómicos *Cantinflas* y Manuel Medel. Esta pareja había aparecido ya en *¡Así es mi tierra!* y *Águila o sol*, cintas de la CISA dirigidas por Arcady Boytler en 1937. En ellas, este director de origen ruso aficionado a las representaciones teatrales populares había hecho una innovación al poner a figuras cómicas en primeros papeles, liberándolas de su papel tradicional de agregados secundarios



Al centro, Novo, Alex Phillips y Arcady Boytler en la filmación de *El capitán aventurero*. (Foto: Cineteca Nacional.)

⁸ Novo, “*Cantinflas*, al set”, en *Hoy*, 23 de diciembre de 1939, pp. 32-33; recogido en Novo, *Viajes y ensayos*, II, México, FCE, 1999, p. 626.

de la trama.⁹ Sin embargo, Novo no estaba de acuerdo con esto —no por nada prefería el teatro serio a la capa— y en su argumento para *El signo de la muerte* intentó impedir que los dos cómicos fueran las figuras principales; los mantuvo “desvinculados, opuestos, bien diversificados”,¹⁰ al lado de otros personajes de importancia semejante. Cuando Novo les expuso el argumento, *Cantinflas* y Medel se mostraron recelosos: por una parte se rompía una unidad que les había dado éxito, y por otra, al quedar subordinados a la trama general de la obra, volvía la amenaza de quedar relegados a meras comparsas de la historia seria. Hubo una especie de solución de compromiso y en la película hay varias escenas para lucimiento simultáneo de los dos cómicos, que no tienen ninguna relevancia para la trama. Pero a fin de cuentas Novo los convenció de que sería bueno para sus carreras desligarse y seguir un camino propio. Esto resultó cierto sólo para uno de ellos: mientras Medel fue en adelante una figura secundaria del naciente sistema de estrellas local, *Cantinflas* cobró una enorme popularidad a partir de su siguiente película, *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940). De esta forma, Novo jugó un papel en el lanzamiento como figura individual del famoso cómico.

Inmediatamente después de *El signo de la muerte* —que no gustó al público: se mantuvo en su cine de estreno sólo una semana—, Novo consiguió que la CISA filmara dos cortos de propaganda, uno sobre trajes y otro sobre la ciudad de Monterrey y la cerveza Carta Blanca. No pudo terminarlos por su apresurado viaje a Estados Unidos. Éste, como hemos visto, tenía motivaciones políticas, pero la trayectoria cinematográfica de Novo permitía aprovecharlo en otro sentido. Y así, en distintos momentos, el escritor pensó adaptar para la CISA un argumento sobre el bandido y héroe popular Joaquín Murrieta; promovió la elaboración de un corto de caricaturas de propaganda y un noticiario deportivo para la Carta Blanca, e hizo un esbozo de guión con el tema de la expropiación petrolera y los ejidos, titulado *Vuelta a la tierra*, que ofreció producir para el gobierno de Cárdenas en un estudio de Hollywood.

⁹ En *¡Así es mi tierra!* comenzó a operarse, según García Riera, esta “inversión de valores que cambiaría en alguna medida la orientación del cine mexicano” (*Historia documental del cine mexicano*, t. 1, p. 278).

¹⁰ Novo, “*Cantinflas*, al set”, p. 627.

Ninguno de estos proyectos fue terminado. Ni los clientes respondieron favorablemente ni el que los promovía estaba muy entusiasmado con ellos. Por otro lado, luego de visitar los estudios, Novo descubrió que no le interesaba someterse a la escritura esclavizante de las compañías norteamericanas.¹¹ Tenía, por tanto, mucho tiempo libre, que procuraba ocupar escribiendo cartas y artículos para *Hoy*; también frecuentaba a algunos mexicanos, recorría las atracciones del lugar, iba al cine (vio, por ejemplo, los estrenos *Rebeca*, la primera película norteamericana de Alfred Hitchcock y *Lo que el viento se llevó*, de Victor Fleming), pero el lugar lo fastidiaba y su situación lo deprimía. Pronto empezó a sentir deseos de regresar a su patria y a mediados de julio escribió: “Vaya al carajo Hollywood. Yo quiero mole.”¹²

La situación política de México cambiaba. Una luz de esperanza se abrió cuando varios amigos informaron a Novo que se habían creado las condiciones para que pudiera regresar al país, pues el nuevo presidente electo, Manuel Ávila Camacho, era enemigo de todo extremismo. La noticia lo alegró y se dispuso a partir. Sólo lo retenía la búsqueda de alguien que lo acompañara en el penoso viaje de regreso, y, por si acaso, que pasara el primero de septiembre, cuando podía haber disturbios con motivo del último informe del presidente Lázaro Cárdenas.

En esos días de espera, Dolores del Río invitó a Novo a tomar el té en su casa. Hasta entonces él había rehuido la compañía de la artista mexicana,¹³ pero ahora estaba comprometido: le habían dicho que ella estaba ofendida porque él, un escritor famoso recién asentado en Hollywood, no la buscaba. Además, el padre de Dolores había muerto hacía apenas unos días, lo que obligaba al menos una corta visita de cortesía.

¹¹ “Y he aquí que después de ver con horror los cuartos en que los escritores alquilados confeccionan *scripts* allí, muy bien pagados y todo, pero como en oficina pública, y atareados como el demonio, me he buscado todos los pretextos imaginables para diferir la redacción de la sinopsis” (de la película que ofrecería al gobierno de Cárdenas). Carta a Pepe, 26 de junio de 1940, CIESN, Fondo Antonio López Mancera, caja 5.

¹² Carta a Agustín Arroyo del 18 de julio de 1940, CIESN, Fondo Antonio López Mancera, caja 5.

¹³ Escribió a *Bobby* (Roberto Montenegro), el 25 de junio de 1940: “Tú sabes lo antisocial que soy. En consecuencia, comprenderás que no haya sido capaz de enviarle unas flores a Dolores del Río, ni tratado de hacer contacto alguno. No quiero exponerme a un desaire.” CIESN, Fondo Antonio López Mancera, caja 5.

Dolores había llegado a Hollywood en 1925, con su esposo Jaime Martínez del Río. Ella deseaba el estrellato y él escribir historias para las películas. Esto era realmente extraño y no porque no hubiera en México otros entusiastas que quisieran hacer carrera en Hollywood; al contrario, desde los años quince, muchos jóvenes habían cruzado la frontera con la intención de realizar en el cine el improbable sueño del éxito artístico y la gran popularidad, o por lo menos de satisfacer la urgente necesidad de trabajo. Era extraño más bien porque el matrimonio pertenecía a un medio en el que no contaban las necesidades económicas y cuya moral acendradamente católica y conservadora no era compatible con las prácticas usuales de Hollywood, donde se decía que la moral era más bien relajada y donde de pronto había incluso escándalos de primera plana como el divorcio de Chaplin de Mildred Harris en 1920 o las acusaciones de asesinato que en 1921 arruinaron la carrera del también famoso cómico Roscoe *Fatty* Arbuckle.

En la decisión de la pareja pesaron varios factores, uno de los cuales fue sin duda la suerte: Edwin Carewe, un productor de Hollywood, vio bailar a Dolores en México y deslumbrado por su belleza le ofreció un lanzamiento estelar, algo por lo que habían luchado inútilmente otras actrices locales como Elvira Ortiz, Elena Sánchez Valenzuela y Lygia de Golconda. Otro factor fue que el único actor mexicano que había tenido éxito en Hollywood, Ramón Navarro, era primo lejano de Dolores. Y por supuesto también contó el ferviente deseo de ambos de destacar en el cine, aunque fuera a contracorriente de su medio social.¹⁴

Después de dos años de vivir en Hollywood, Dolores estaba en vías de convertirse en estrella y Jaime había fracasado en sus intentos de escribir historias para la pantalla. Entonces ocurrió lo que se temía: la joven pareja fue ella misma materia de chismes y notas sensacionalistas al anunciar su separación. Jaime salió de Estados Unidos y anduvo un tiempo sin rumbo hasta que en diciembre de 1928 murió inesperadamente en París. Dolores se quedó en Hollywood, filmó películas de éxito, se volvió un personaje muy conocido de la vida social y en agosto de 1930 se casó de nuevo, esta vez con Cedric Gibbons, el director artístico de la Metro Goldwyn Mayer.

¹⁴ Véase Aurelio de los Reyes, *Dolores del Río*, México, Condumex, 1997.

Dolores vivió con este famoso escenógrafo que había diseñado la estatuilla del Oscar hasta que en 1940 sobrevino una nueva separación, ocasionada, entre otras cosas, porque ella acababa de conocer a Orson Welles. Este joven había sacudido al mundo artístico norteamericano con brillantes puestas en escena en la radio y el teatro, y había cobrado tal fama de genio que la compañía cinematográfica RKO le ofreció un contrato, insólito en Hollywood, en el que se le daba oportunidad de filmar películas de alto presupuesto garantizándole una libertad creativa casi absoluta.¹⁵

Las relaciones de Welles con Dolores del Río comenzaron pocas semanas después de que él hiciera su presentación en la sociedad hollywoodense. Si damos crédito a su testimonio, años atrás se había obsesionado con la actriz mexicana al verla nadar semidesnuda en la película *Ave del paraíso* (King Vidor, 1932).¹⁶ Lo cierto es que entre los muchos proyectos cinematográficos de Welles (que incluían adaptaciones de las novelas *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad y *The Smiler with a Knife* de C. Day Lewis, y biografías fílmicas de Maquiavelo, César Borgia y Alejandro Dumas), estaba una historia sobre Hernán Cortés y la conquista del imperio azteca, que sería adaptada de la obra *The Fair God* del novelista Lew Wallace, y en la que Welles protagonizaría el papel de Hernán Cortés y Dolores el de la Malinche.¹⁷ Sólo que este proyecto tenía que esperar, pues los trabajos de su primera película, cuya historia aún no revelaba al público, lo mantenían por lo pronto sumergido quince horas diarias en los estudios.

¹⁵ De todas formas, los productores se reservaban el derecho de rechazar historias propuestas por Welles que les pudieran acarrear problemas de índole política o de censura, o a las que no se les pronosticara una buena rentabilidad. El contrato se firmó el 22 de julio de 1939. Véase Frank Brady, *Citizen Welles*, Nueva York, Anchor Books, 1990, pp. 199 y ss.

¹⁶ Welles escribió en una carta: "Yo tenía once años más o menos. Ella salía en una película que discurría en los Mares del Sur [...] Iba más ligera de ropa que ninguna otra actriz que haya visto en el cine desde entonces, ¡y era guapa con locura! [...] Así que me limité a esperar hasta encontrarla. ¡Estuve obsesionado por ella durante años!" (citado en Barbara Leaming, *Orson Welles*, Barcelona, Tusquets, 1986, p. 219).

¹⁷ Brady, *Citizen Welles*, p. 218. Wallace era también autor de *Ben Hur*, sobre la que en 1926 se había filmado una superproducción silente dirigida por Fred Niblo y estelarizada por el primo de Dolores, Ramón Navarro.



Carlos Chávez, Dolores del Río y Novo. (Foto: Centro de Estudios de Historia de México Conдумex.)

Fue por esas fechas cuando Dolores del Río invitó a tomar el té a Salvador Novo. A pesar de sus reservas, éste acudió a la cita. La reunión resultó mejor de lo esperado y durante ésta descubrió que la actriz acababa de cumplir, como él, 36 años (él el 31 de julio y ella el 3 de agosto). Al día siguiente el escritor envió una carta a su madre en la que le contaba los pormenores de la velada y chismes de artistas, para culminar con una frase que resumía su apreciación de la vida de Hollywood: “toda la gente de aquí, de un modo o de otro, está completamente chiflada”.¹⁸

¹⁸ Carta del 8 de agosto de 1940. Una impresión parecida aparece en un párrafo escrito dos días después: “[...] hoy a las 9 mandará

A pesar de todo, Dolores y su madre le cayeron bien y siguió frecuentándolas, por lo que hizo amistad también con Welles, con quien compartía el gusto por la radio y la pasión por el teatro. Ese conocimiento íntimo pronto lo autorizó a escribir que el joven director era “un chico excelente, regordete, de 25 años, a quien

Dolores su coche por mí para llevarme a una fiesta en casa de Chaplin, que es de lo más exclusivo de Hollywood. Pero me fastidia esta gente. Sus casas son insolentemente lujosas, de nuevos ricos, de película [...] Y en cuanto llega uno lo obligan a emborracharse. Es todo su chiste [...] Es un ambiente absurdo y falso, en que las gentes pierden la noción de sí mismas”. (Carta a su madre, 10 de agosto de 1940, CIESN, Fondo Antonio López Mancera, caja 5).

Dolores maneja como se le antoja”.¹⁹ Claro que esto era información ofrecida por carta sólo a sus amigos íntimos. Para el público que leía sus notas periodísticas tenía otra versión. Al hablar sobre Dolores en una de sus colaboraciones —lo que se salía de lo acostumbrado, pues la columna era de crítica política— además de dedicarle grandes elogios (“en Dolores del Río se da el caso de que su extraordinaria belleza sea solamente la forma material de su talento. Dotada de una gracia, de una elegancia, de una soltura exótica [...] se crea a sí misma, igual y diferente, tal como un artista va creando su mejor obra”),²⁰ mostraba la amistad que ya lo ligaba a su compatriota al combatir a la muy leída periodista hollywoodense Louella Parsons, quien había asegurado poco antes que Dolores y Welles tenían un romance. Aunque esto era verdad, y no se ocultaba en privado,²¹ resultaba peligroso aceptarlo públicamente, pues aunque unos meses antes Welles se había divorciado de su primera esposa, la actriz de teatro Virginia Nicholson, Dolores seguía formalmente casada con Cedric Gibbons. Ésta fue la razón por la que Novo salió a la defensa de la pareja afirmando que sus relaciones tenían una clara explicación en la esfera profesional, y que los ataques de Parsons se debían a la envidia que había causado en el medio cinematográfico el ofrecimiento de condiciones tan ventajosas al joven cineasta, así como a la rabia porque éste hubiera desairado repetidas veces a los chismosos periodistas hollywoodenses negándoles información acerca de su primera película.

Novo se equivocaba sobre las motivaciones más profundas de Louella Parsons. Welles se las había arreglado para mantener hasta entonces secreto el asunto de la cinta —que poco más adelante llevaría el título definitivo de *El ciudadano Kane* (*Citizen Kane*)—, pero a principios de agosto se comenzó a rumorar que trataba sobre la vida íntima del viejo magnate del periodismo norteamericano William Randolph Hearst y de su

amante, la actriz de cine Marion Davis. Esto de inmediato despertó la cólera de Hearst, quien amenazó con demandar a la RKO por difamación y violación de la intimidad, y con divulgar en sus poderosas cadenas periodísticas la vida *non sancta* de Hollywood si la película llegaba a estrenarse. Parsons era empleada de un diario de Hearst y el texto combatido por Novo era seguramente una de las primeras escaramuzas de esta guerra, que tendría sus episodios más violentos unos cuantos meses después.

Sin embargo, Novo acertaba en algo más trascendental al escribir en esa nota: “Orson revolucionará al cine con su película primera”, algo que sabía porque había sido uno de los pocos periodistas —si no es que el único— aceptados en la filmación.

La cercanía con el joven director llevó a Novo a idear con él la escritura de un argumento, que contaba así a su madre:

Mañana tengo que comer con Orson Welles, y ultimar con él un asunto que es de la mayor importancia: una película que haremos entre los dos, y en que trabajará él con Dolores. Ellos dos y yo tenemos el pacto de no contar una palabra del argumento a nadie, pues es tan magnífico que nos lo madrugaría cualquier estudio. [...]

Orson Welles es en la actualidad la persona más importante del cine. Colaborar con él en una película es lo mejor que podía sucederme [...] La película se haría en diciembre, en México y en inglés por lo que hace a exteriores, y en los estudios de acá para los interiores. Del argumento no puedo decirle más que es grandioso, y que Orson escribirá la parte americana y yo la mexicana, pues se trata de un conflicto entre los dos temperamentos. De aquí a diciembre él concluirá la película que está dirigiendo y se pondrá a trabajar en su parte de la nuestra, mientras que yo en México hago lo propio con la que me toca. Por lo demás, Dolores llegará a México casi al mismo tiempo que yo, y allá seguiremos acordando su papel. Desde luego, el proyecto de esta película la ha inducido a renunciar a la *Santa* que le proponían de México filmar allá, y que no tiene comparación en importancia con la que proyectamos hacer.²²

¹⁹ Carta a Alfredo Kawage, 10 de agosto de 1940, CIESN, Fondo Antonio López Mancera, caja 5.

²⁰ Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Conaculta, 1994, p. 651; nota fechada el 30 de agosto de 1940.

²¹ En la carta a su madre del 10 de agosto de 1940, Novo escribió: “Y Dolores, que no está divorciada de Cedric Gibbons, está metida con Orson Welles, que es un muchacho diez años menor que ella, y se papachan delante de la mamá y de las visitas de un modo asqueroso.”

²² Carta a su madre, 23 de agosto de 1940, CIESN, Fondo Antonio López Mancera, caja 5.



Diego Rivera, Dolores del Río, Frida Kahlo y Orson Welles. (Foto: Centro de Estudios de Historia de México Condumex.)

Efectivamente, poco antes el actor Arturo de Córdova había propuesto a Dolores del Río participar en una nueva versión de la célebre novela de Federico Gamboa, dirigida por Chano Urueta y en la que ella haría el papel de la pecadora, Fernando Soler el del ciego Hipólito y De Córdova el del torero *El Jarameño*.²³ Esta cinta hubiera marcado el debut de Del Río en el cine en español, pero no se realizó en parte tal vez, como afirmaba Novo, porque la actriz había preferido la película “más importante” de Welles y él mismo, pero también porque la industria del cine mexicano no po-

día pagarle los salarios a que estaba acostumbrada en Hollywood. De cualquier forma, Welles, que estaba en todo, se dio tiempo para corregir el guión de *Santa* propuesto por Chano Urueta.²⁴

Probablemente el proyecto secreto de Novo y Welles era el de la Conquista que había atraído desde hacía tiempo a éste, aunque modernizado para que en lugar de representar el encuentro entre españoles e indígenas, expresara “el conflicto” entre los temperamentos mexicano y norteamericano.²⁵ Lo curioso, fuera cual fuera el asunto de la película, es que Novo por fin se

²³ Había dos versiones previas de *Santa*, una muda dirigida en 1918 por Luis G. Peredo, y una sonora dirigida en 1931 por Antonio Moreno; Elena Sánchez Valenzuela interpretó el personaje principal en la primera y Lupita Tovar en la segunda.

²⁴ El guión y la carta citada de Arturo de Córdova se recogen en David Ramón, *La Santa de Orson Welles*, México, Cineteca Nacional-Filmoteca de la UNAM, 1991.

²⁵ Un texto escrito posteriormente por Dolores del Río parece influenciado por esta modernización. El 20 de noviembre de 1967, la



Entre otros, Novo, Dolores del Río y Orson Wells. (Foto: CIESN.)

había entusiasmado con una actividad cinematográfica, justo a punto de salir de Hollywood. Esto le daba una buena e inmediata perspectiva laboral, con la que repondría con creces el trabajo que había perdido en la CISA: le habían informado que Felipe Mier, enojado por su ausencia, no lo recontrataría, lo que, reflexionaba Novo

OEA le hizo un homenaje en Washington con motivo de su 40 aniversario como actriz. En esa ocasión, Del Río comenzó su breve discurso con las siguientes palabras: “En el año de 1519, un extranjero rubio —Hernán Cortés— llegó a las playas de lo que hoy es México. Sedujo a Malintzin, princesa maya, y de aquellos amores nació la nueva raza [...] Cuatro siglos más tarde, otro poderoso extranjero rubio sedujo en México a una nueva Malintzin, cuando el cine norteamericano me raptó. Aprendí la lengua del conquistador y tuvimos muchos hijos espirituales —muchas películas— [...] Pero la nueva Malintzin no olvidó su lengua, ni su patria. Volvió a ella. Y en México reanudó el ejercicio de su íntima vocación [...]” (Centro de Estudios de Historia de México Condumex, Fondo Dolores del Río, manuscritos, carpeta 8, legajo 771).

resentidamente, en el fondo lo alegraba, pues esa ruptura le permitiría alejarse “de la masturbación mexicana llamada industria cinematográfica nacional”.²⁶ Ahora volaba mucho más alto, al lado de “la persona más importante del cine”.

Con esto en mente, Novo hizo sus maletas y se dispuso a regresar a México, luego de encontrar una compañera de viaje en la maquillista Tillie Orozco. El viaje fue de nuevo largo y accidentado —y se desalentaría en adelante cualquier tipo de aventura parecida—, pero para los primeros días de septiembre el escritor ya se encontraba en la Ciudad de México. Trotsky había sido asesinado en su casa de Coyoacán el 20 de agosto, pero el informe presidencial se celebró sin mayores problemas y Novo se encontraba tranquilo luego de descu-

²⁶ Carta a Salvador, 6 de agosto de 1940, CIESN, Fondo Antonio López Mancera, caja 5. Por cierto, luego del fracaso económico de *El signo de la muerte*, la CISA dejó de producir largometrajes.

brir que la enemistad que lo había llevado a su exilio hollywoodense había desaparecido (o nunca había existido). Podía ponerse a trabajar. Y así el 4 de septiembre tecleó a Orson Welles desde su oficina de Morelos 44 una carta en inglés en la que entre otras cosas le decía: “Estaré esperando ansiosamente tus buenas nuevas sobre la película y listo para trabajar en ella como el demonio) en cuanto me avises”.²⁷

Por desgracia, las buenas nuevas del director norteamericano nunca llegaron. En septiembre terminó el rodaje de *El ciudadano Kane* y su posproducción se alargó hasta fines de año. Luego de varias exhibiciones privadas a principios de 1941 —cuando arreció la campaña periodística de desprestigio del ofendido Hearst—, la película por fin se estrenó a principios de mayo en varias ciudades de Estados Unidos. En la *première* en Nueva York, el flamante director acompañaba a una sonriente Dolores del Río, quien para entonces ya se había divorciado de Cedric Gibbons.

Poseído por una laboriosidad implacable, cuando terminó *Kane* Welles se puso a trabajar en sus siguientes proyectos: la dirección de una obra de teatro en Nueva York; los guiones de tres películas de ficción, *Soberbia* (*The Magnificent Ambersons*), *Jornada de terror* (*Journey Into Fear*) y *El camino a Santiago* (*The Way to Santiago*, después llamado *Melodrama mexicano*), y la idea de un documental con el título *Todo es verdad* (*It's All True*). En los tres últimos casos contemplaba la colaboración como actriz de Dolores del Río, pero el guión con Salvador Novo pasó a un segundo plano, como era frecuente que ocurriera con los productos de su incesante y avasalladora inventiva.

Un acontecimiento externo vino a clausurar en definitiva la posibilidad de volver sobre ese proyecto. Desde muchos meses antes había guerra en Europa y el gobierno de Estados Unidos decidió participar en ella en diciembre de 1941. Una de las consecuencias de esto fue que se establecieron entre Estados Unidos y algunos

países latinoamericanos lazos políticos, económicos y culturales de “buena vecindad”. Orson Welles tuvo el encargo oficial de estrechar esos lazos con una película que reflejara la armonía entre el norte y el sur del continente americano. Con este propósito, el director salió rumbo a Río de Janeiro en febrero de 1942. Dolores del Río no pudo acompañarlo: se hallaba comprometida en la filmación de *Jornada de terror*, dirigida finalmente por Norman Foster, pues Welles había preferido dedicar sus energías a la que sería su segunda película para la RKO, *Soberbia*. El viaje de Welles a Brasil duró poco más de seis meses y tuvo como resultado que se enfriaran las relaciones entre él y Dolores. Esta ruptura ayudó a que la actriz decidiera volver a su país para colaborar con una industria del cine que hasta ese momento carecía de estrellas femeninas.

En agosto de 1942, en su ruta de regreso de Brasil a Estados Unidos, Orson Welles paró en la Ciudad de México. Tal vez buscaba reconciliarse con Dolores del Río o tal vez despedirse de ella cordialmente. Lo cierto es que él siguió su viaje unos días más tarde y ella se quedó en México. Pero el 3 de agosto, Welles asistió a la fiesta que la actriz ofreció en el Hotel Reforma para festejar su cumpleaños 38. Y allí el joven genio del espectáculo norteamericano se encontró con otros amigos, entre los que se contaban Frida Kahlo, Diego Rivera y Salvador Novo. Éste, comprendiendo que la situación había cambiado radicalmente, se abstuvo de recordarle el argumento que habían proyectado en conjunto hacía dos años. No tenía demasiada importancia, pues en Hollywood había aprendido por lo menos dos cosas: la primera, que en el cine los proyectos iban y venían con una inmensa volatilidad, y la segunda, que su vocación profesional más íntima no se orientaba hacia el arte de la pantalla. Después de esta experiencia y hasta el final de su larga y productiva vida, Novo concentraría sus mejores energías en el cultivo del arte más viejo del teatro.²⁸

²⁷ “I shall be anxiously waiting for your good news about the movie and ready to work like hell on it at a moment’s notice”. Carta a Orson Welles, 4 de septiembre de 1940, CIESN, Fondo Antonio López Mancera, caja 5.

²⁸ Sin embargo todavía fue adaptador o dialoguista de las siguientes películas: *Los que volvieron* (Alejandro Galindo, 1946), *Todo un caballero* (Miguel M. Delgado, 1946), *A la sombra del puente* (Roberto Gavaldón, 1946), *Hermoso ideal* (Alejandro Galindo, 1947) y *Tres melodías de amor* (Alejandro Galindo, 1955). En 1956, Rogelio A. González adaptó para el cine y dirigió *La culta dama*, sobre la obra de teatro de Novo del mismo nombre.