

¿MIMO, ACTOR
de carácter,
pícaro,
buscavidas?
Todo eso y más:
pues, como él
dice, una cosa
es una cosa y
bueno... No
hay que ser



EL CHISTE DEL CHISTE

por LUIS SUÁREZ / julio de 1961

¿Quién es, cómo es, de dónde viene Cantinflas? Oigámoselo a Mario Moreno su consustancial compañero. Y que nadie oiga en sus labios la voz de Cantinflas, a quien en estos, como en tantos momentos, Mario Moreno le tapa la boca a fin de que la opinión no resulte autoelogio ni demasiado interesada:

—Cantinflas no es un cómico de la rutina. Es el producto de una convulsión social, de la convulsión social, de la Revolución Mexicana. Un producto elemental que quiere alternar y conquistar el mundo. Su principal característica se la otorga su época y la gran ciudad, en sus barrios populares. Es un hombre del pueblo. No es un conformista. Mira la ciudad y se mueve por ella ansiosamente. Quiere subir de la vecindad al rascacielos. Causa risa y se la causa, junto al contraste crítico de todo cuanto constituye la ciudad, tierno y duro, pequeño y grande...

Sus padres: un empleado postal, Pedro García Moreno; una mujer del pueblo: doña Soledad Reyes Guízar de Moreno, que venía de Michoacán en esa ininterrumpida corriente de los pueblos a la capital. Escuela hasta sexto año de primaria. Un año en la escuela agronómica de Chapingo. Una infancia pasada entre barrios de Guerrero y Santa María, "merodeando por las antiguas trancas de Guerrero", y viviendo, además, un tiempo, en la esquina de Sol y Guerrero de este popularísimo barrio. No pocos sedimentos debieron dejar estos ambientes genuinos en Mario Moreno, para que luego los tomara Cantinflas, básicamente hecho con ellos.

—En la escuela —nos cuenta Mario Moreno— era yo de mucha iniciativa y organizaba fiestecitas. Un día, cuando cursaba el quinto año, llegó el santo del profesor y nos reunimos varios muchachos y muchachas para organizarle una. Compramos una botella de tequila. De manera que cuando el profesor llegó, estábamos "cuetes". En ese estado, yo le eché un "speech", y le dije que estábamos así de puro contentos, pero que si había una dificultad, que me daba por excusado. Y concluí con un gesto ceremonioso, y el profesor echándose un trago de tequila.

—Tuve ilusiones, como todos los niños —recuerda Mario Moreno—, pero no a punto fijo. Tenía yo una meta, la sentía: llegar a ser alguien o algo que pudiera justificar mi presencia en la Tierra... ¿Alguien? ¿Algo? Se sobreentiende: cualquier ser es algo, el menos afortunado es alguien. Algo que sonara, alguien que descollara en esa lucha que pone a los seres, todavía, en trance de abrirse paso por encima de mil acumulados obstáculos.

—Viendo hacia atrás, podría preguntarse al protagonista de esta historia: ¿Cree usted que ha logrado ser alguien en el sentido que usted lo deseaba?

—Creo que sí.

—¿Usted presentía que iba a ser algo?

—Me latía, pero no sabía qué.

—¿Si hubiese sido algo, pero menos, no tanto...?

—No me hubiese conformado. Existió y existe en mí una ambición, en el buen sentido, que me sigue teniendo inconforme. Pero ahora no es ya aquella ambición por ocupar un sitio, por resolver los

problemas económicos que nos agobiaban, sino de superación artística, para servir mejor a mis semejantes, para hacerlos reír más...

—En el primer aspecto, ¿siente que se cumplieron las palabras de doña Soledad?

—Siento la satisfacción de haber cumplido y logrado lo que ella decía.

El camino de Cantinflas comenzaba a dibujarse en Mario Moreno, siempre con esa nebulosa que, al fin, despeja un golpe de circunstancia. Al adolescente Mario Moreno acabó por gustarle el foro con inclinación más acentuada que a sus condiscípulos de Chapingo. Fuera ya de la escuela, le seguía atrayendo el escenario. Bailaba en funciones de beneficencia. ¿Qué le seducía del foro? "Sin poder decir qué, el foro ya me gustaba para actuar", confiesa el actor. Asomaban las condiciones histriónicas, pero él no las veía claramente. Era un muchacho serio, no afecto a chistes ni a bromas, por más que insistían sus viejos amigos: "Tus cosas ya nos hacían gracia". Y tan serio como antes, dice Mario: "La verdad, yo nunca sentía que la causara". Llegaría el día en que advirtiera cómo era su camino, cuál su género, para llenar con él aquellos foros cuyas candilejas ya se encendían y apagaban seductoramente en la imaginación. "Lo sentí el día en

Todo comenzó en una carpa de Jalapa, con la pijama del papá. "El pueblo es la gran escuela". La fiesta del tequila en el quinto año de primaria, y el insólito *speech* al profesor del cumpleaños. Actuar por 80 centavos la noche. Un "peladito" que fue desdeñando el charleston en las carpas de Azcapotzalco, Tacuba... ¿Dónde queda el artista? Disquisiciones de risa esquizofrenia





que fui a una carpa a pedir trabajo y bailé el charleston..."

Y aquí entra la historia —la historia verdadera, como dicen los más fieles cronistas— que tiene por paisaje una carpa y por testimonio a un público inconsciente de asistir al nacimiento de uno de los más grandes mimos de nuestro tiempo: al nacimiento de Cantinflas. Pues así como Mario Moreno no se daba cuenta, tampoco aquel público partero podía ver claramente quién era aquel nuevo ser que venía al mundo.

La historia de la primera carpa se ha contado de variada manera. Oigámosela al propio Mario Moreno, que nos la cuenta para los lectores de *Siempre!*.

—Mi padre estaba en Veracruz, trabajando en la oficina de Correos. Yo lo fui a visitar. Él estaba empeñado en que yo también fuera empleado postal. ¡Espíritu de cuerpo! Mientras llegaba esa oportunidad, me mandó a practicar, muy recomendado, a otro oficina. Un día llegué tarde y el jefe me puso una regañada. Y yo le dije que no tenía por qué. Que si esto me hacía cuando yo no era empleado, qué no me haría cuando lo fuera. Me fui, y fui a dar a Jalapa. Estaba yo desorientado, sentado en una banca del parque, cuando me di cuenta que

estaban montando una carpa. Llegué y le pregunté al dueño que si me daba trabajo. Me miró de arriba abajo y me preguntó: "¿Y usted quién es?" "Yo soy artista". "¿Dónde están sus programas?", los programas que demostraran mi actuación. Le contesté pensando que más valía la mentira que perder la oportunidad que yo andaba buscando. "Me robaron los programas, la ropa, todo". Por último, el dueño dijo: "Véngase esta noche, a ver qué sabe hacer". Mientras llegaba la noche, el corazón del muchacho —tenía entonces dieciséis años— bailaba más de lo que horas después bailarían su cuerpo. Entre algunos problemas prácticos figuraba el de la ropa con que luciría —o desluciría— en el charleston que iba a proporcionar como primer número de su carrera profesional. Se arregló un pijama viejo de su padre, el modesto empleado postal que de esta involuntaria manera contribuía a que su hijo no fuese oficinista de Correos. Cuando llegó, listo el ánimo y la extraña indumentaria, la pequeña orquesta —una flauta, una batería y un saxofón— tocaba el charleston. "¿Nomás ese número sabe?", le advirtió el dueño de la carpa. Y entonces a Mario Moreno, que ya oía la voz oculta de Cantinflas, se le ocurrió hacer parodias de las canciones de moda inventando él mismo las letras.

Con esa música, Mario Moreno iba presentando al mundo su otro ser: Cantinflas.

—¿Después de la carpa jalapeña?

—Me quedé en una situación medio rara. Me vine a México y me puse a trabajar en las carpas por Azcapotzalco, Tacuba...

Y entonces ocurrió otro hecho definitivo: el conocimiento con nuevos patrones, que acabarían siendo la nueva familia de Mario Moreno. El matrimonio Suboreff y sus hijos habían dejado aquella Rusia de nieve y fango, oscura y zarista, y emigraron al México de luces, donde proliferaba, bajo las lonas de quita y pon, un género crítico y simplista para la diversión popular. Los esposos Suboreff serían los suegros de Mario Moreno, y la hija, Valentina, su esposa. La parodia escénica había conducido a una seria realidad, a otro hecho decisivo en la vida de Mario Moreno.

Por sus primeras actuaciones de Cantinflas, Mario Moreno ganó ochenta centavos. Ahora gana... Bueno, "ahora ganas —le decía un amigo— lo que quieres". Mejor dicho: lo que quiera. Los ochenta centavos no decepcionaron al actor. El camino que ya francamente transitaba, tampoco:

—Yo siempre veía una puerta abierta.

—¿Y siente usted que la ha pasado?

—Sí, pasé la puerta y comencé a ver cómo mis ilusiones se hacían realidad.

Pasar una puerta en victoria debe ser más inquietante que pasar bajo un arco de triunfo.

—Oiga, Mario Moreno, ¿quién es Cantinflas?

—Cantinflas es un tipo que comenzó como todo el mundo sabe, como una experiencia de la vida real y popular, y con el estímulo que le dio el público. Es como un extracto puro. Nunca estuvo en una escuela de arte, sino en las carpas. Pero puede alternar con cuantos hayan estado en la escuela de arte, porque



fue el pueblo su gran escuela.

¿Cómo se comporta Mario Moreno con Cantinflas? El día que Mario Moreno cortara de un tajo su base con Cantinflas, podría ser —como ahora— un caballero muy serio, que no es Cantinflas hasta que no está ante las cámaras, pero que perdería toda sustancia original, toda savia nutricia. Bien lo sabe el actor, que teniendo muchas veces sólo el aspecto de Mario Moreno, comenta: "Para no perder la gran fuerza original de Cantinflas, yo me inspiro en él". Cantinflas y Mario Moreno no pueden disociarse nunca. El actor se encuentra en Mario Moreno, pero aun cuando no quiere que asome Cantinflas, el personaje está en él y quiere hacerse ver. Lo cual no le pasa a Cantinflas cuando está actuando, pues él nunca deja que se le meta dentro Mario Moreno. Un día le dijeron a doña Valentina, la esposa de Mario Moreno: "¡Qué feliz debe ser teniendo siempre con usted a Cantinflas!" Y doña Valentina, con esa sensibilidad de las mujeres capaces de distinguir bien entre la ficción y la realidad, repuso: "No. Para ver a Cantinflas yo voy al cine. Aquí tengo a mi marido, a Mario Moreno".

Esa alternativa Mario Moreno-Cantinflas nunca se resuelve con la absoluta separación. Debe ser como un globo al cual se le da cuerda para que se vaya, con su propia y colorida personalidad, por el ancho espacio, pero que nunca deja de estar amarrado a la mano del niño que abajo lo sostiene. Recoge la cuerda y el globo vuelve a aquel ser, que también se ha sentido volar, que ha estado como el globo por los imprecisos caminos del aire. Porque, al fin de cuentas, expresa Mario: "Sería terrible ser Mario Moreno sin Cantinflas. No se les puede separar totalmente. Al menos, no los puede separar Mario Moreno..."

—¿Y cuando usted habla con las gentes, quién es?



DE PELADITO a cirquero, de cirquero a Robin Hood descalzonado. Y en medio, nuestras carcajadas

—La gente espera oír siempre a Cantinflas, y tiene razón. Es a Cantinflas a quien conoce el público. Tengo que admitir que el público no conoce a Mario Moreno, y siempre quiere ver a Cantinflas. Pero yo no puedo estar siempre en Cantinflas. Sabe que he sido recibido por presidentes, que Mario Moreno ha recibido homenajes en París y en otras partes del mundo. Hay quienes han dicho: "Un peladito". Pero, señores, un peladito es el pueblo. Y un peladito que evoluciona, porque el pueblo también cambia o se estancaría, no progresaría...

—¿El Cantinflas de hoy no es exactamente igual que el de hace veinte años?

—No, siendo el mismo no es exactamente igual. Ni México es igual. La gente evoluciona como ha evolucionado Cantinflas.

—¿Qué ha sentido usted, Mario Moreno, cuando ha recibido esos homenajes en otros países?

—Llegado ese momento, separo mi persona, y siento que el homenaje no es a mí, sino a un mexicano. Que es el pueblo el merecedor. Siempre he deseado para México y los mexicanos lo mejor y siento que vibra en mí lo mexicano, sin que yo sea patrioter. Porque lo patrioter no me gusta.

—Le van a decir que eso es demagogia...

—Créame que lo siento como se lo he dicho. No puedo evitar opiniones de quienes crean lo contrario.

—Pero usted... Usted como usted mismo, como Mario Moreno, como persona que empezando en la carpa conquistó la esquina más cara de la Quinta Avenida, la fama, dinero... ¿qué es lo que siente usted más íntimamente, para usted solo?

—Cuando recibo esos homenajes, me acuerdo de lo que fui. Se me hace un nudo en la garganta y, francamente, Cantinflas no ha podido decir un chiste. Yo tengo mucho control sobre Cantinflas, y sería ridículo que saliera él a hacer un chiste. Hace por salir, porque, después de todo, él tiene derecho a recibir los homenajes. Pero nunca quiere dejar mal a Mario Moreno, y se queda quieto.

—¿Algún día se morirá Cantinflas?

—Mientras yo viva, vivirá Cantinflas. Si muero yo, morirá él. Sería imposible sin Mario Moreno, como sería imposible sin que lo hubiera hecho Mario Moreno. Morirá Cantinflas cuando ya no lo alimentara Mario Moreno. Y eso sólo ocurrirá cuando Mario Moreno muera.

—¿A quién se parece Cantinflas?

—A Cantinflas.

Nació en la ciudad de México en 1911. El actor cinematográfico mexicano conocido con el sobrenombre de Cantinflas fue, antes de escalar el podio de la fama, mandadero, limpiabotas, cartero, aprendiz de torero, taxista, pugilista y estudiante de medicina.

Abandonó las aulas para convertirse en cantante y bailarín, y en la Carpa Ofelia creó su inquietante personaje de lenguaje entrevesado e indumentaria copiada del peladito de la popular tira cómica "Las aventuras de Chupamirto". En más de medio centenar de filmes Cantinflas ha interpretado con gracia sin par los modestos oficios que le dieron de comer en sus inicios. Son ya inmortales sus cintas *Ahí está el detalle*, *El gendarme desconocido*, *Ni sangre ni arena*, *El bolero de Raquel*, *Si yo fuera diputado*, *Entrega inmediata*, *El padrecito*, *El analfabeta*, *El señor doctor*, *Consejero en Condominio*, *La vuelta al mundo en 80 días*, *Don Quijote cabalga de nuevo*, *Pepe* y *El profe*.

BUSCADOR DE TESOROS

por FERNANDO BENÍTEZ / diciembre de 1962

Un abogado que se decidió por develar nuestro pasado. "Las dificultades siempre comienzan en el cielo". El maestro Herman Bayer, impulsor de la arqueología mexicana. Y de pronto, en la terraza de Monte Albán... la Tumba 7, con las ofrendas de un gran señor. Fueron, después, 167 las tumbas con joyas de oro, jade y cerámica. La fabulosa vida del Príncipe 8 Venado, en un largo códice. Zapotecos celestiales, mixtecos terrenales... indígenas que hasta el siglo XIX continuaron ofrendando a sus deidades. "Todos los niños sueñan con hallar un tesoro; yo lo encontré"



A las 6 de la mañana el joven arqueólogo abandonó la tumba. Aún persistía, impregnándolo, el olor dulzón y caliente de la lámpara de gasolina y respiró con delicia el aire fresco del amanecer. Volaban los pájaros. Desde la altura en que se hallaba, las montañas iban saliendo de las sombras, mientras el valle se veía cubierto de niebla. El sol terminó su perezoso ascenso y de pronto todo el valle de Oaxaca desplegó sus tiernos azules, sus ocres matizados, sus verdes jugosos. Principiaba un nuevo día y con él esos juegos de luces y de sombras, esas ondas de colores, esas melodías acariciantes que los señores de Monte Albán habían contemplado de pie, sobre la terraza de los templos, durante un milenario.

A sus pies se extendía, abrupto, el cementerio de los zapotecas —cementerio viejo de 18 siglos— que acababa de entregar uno de sus turbadores secretos: la tumba más rica del Continente Americano. Una idea fija dominaba al arqueólogo: "Todos los niños —se decía—, soñamos en encontrar un tesoro, pero yo lo he encontrado realmente". No. No estaba soñando. Veía de nuevo las joyas de oro, las perlas,

las orejeras de cristal de roca, los huesos rituales labrados con escenas históricas, las copas transparentes de la más pura forma.

—¿Cómo nació en usted la vocación de arqueólogo? —le pregunto a don Alfonso— ¿Qué influencia ejerció sobre usted su hermano Antonio Caso?

—Al principio, se resienten influencias. Mi hermano Antonio era un gran maestro y a él le debo, en buena parte, mi inclinación a la filosofía. Antonio —me llevaba trece años—, toda su vida enseñó lógica y yo inicié mi carrera como profesor de lógica en la preparatoria y como profesor de epistemología en lo que entonces se llamaba Escuela de Altos Estudios. La epistemología me atrajo como un conjunto de problemas, como un desafío a la razón. Además, yo era abogado y los abogados trabajamos montados en silogismos. Para mí la lógica es tal vez una segunda naturaleza.

—Por otro lado, me interesaba México. Salíamos apenas de la Revolución y vivíamos en la atmósfera de ese renacimiento, de ese gusto por conocer las gentes y las cosas de México. En compañía de Manuel Toussaint y de Agustín Loera —los dos ya muertos— emprendíamos continuos viajes y excursiones al

Bajío, a Querétaro, a San Luis Potosí, Aguascalientes.

—En 1923 visitamos las ruinas de Xochicalco. Reconocí algunos jeroglíficos, los más comunes —caña, conejo— y me dije: "Llegando a casa identifico el resto". Consulté la obra clásica, la obra que figuraba en todas las bibliotecas familiares, el imprescindible *México a través de los siglos*, y esta obra venerable no me dijo nada. Quedé picado. Leí otros libros y avancé un poco más. Luego me enteré que en la misma Escuela de Altos Estudios donde yo era maestro, un alemán, Herman Bayer, daba clases de arqueología mexicana y maya y me registré como su alumno. Llevé los cursos de arqueología mexicana y maya. También estudié el Códice Rios.

—Empecé a escribir, pero la arqueología no pasaba de ser un "hobby". Mi interés estaba centrado en el derecho y en la filosofía. Me ganaba la vida dando clases y trabajando como abogado en la Comisión Nacional Agraria.

—¿Qué estado guardaba la arqueología mexicana cuando usted principió a estudiar las estelas zapotecas?

—Había entonces dos tipos de arqueología. Una, la exploración y reconstrucción, es decir, la de campo,

EN 1961 Y EN 1938, la misma sonrisa de sabiduría y entrega para desentrañar nuestras raíces prehispánicas



era muy seria, muy importante. En ella descollaban Gamio, organizador de la Dirección de Antropología, Reygadas, Marquina, Noguera. Otra, que podríamos llamar interpretativa, era obra de pura imaginación y estaba en manos de gente sin preparación técnica ni conocimientos. La diferencia, dije alguna vez, entre un poeta y uno de estos arqueólogos consiste en que el poeta hace buenos versos y el arqueólogo mala prosa. En punto a imaginación eran iguales.

—¿Cómo se formó el Instituto de Antropología?
—Se formó añadiéndole al Museo Nacional las direcciones de Monumentos Prehispánicos y de Monumentos Coloniales. Pero esto ocurrió en 1939. Más tarde también fundamos la escuela como una consecuencia de haber creado la sección de antropología, al heredar las clases de Bayer en Altos Estudios. Las especialidades se establecieron poco a poco empleándose un procedimiento curioso: cada año sustentaba yo una nueva clase de arqueología y la clase que dejaba la iban ocupando diversos especialistas. De esta manera se fue formando insensiblemente una sólida sección de antropología dentro de la Escuela de Altos Estudios.

—Don Alfonso, hableme usted de los códices mixtecos. Descifrarlos le ha llevado 20 años de vida.

—Existían dos escuelas acerca de una serie de códices que no se habían logrado investigar. La alemana de Seles sostenía su carácter religioso; la angloamericana, representada por la señora Zelia Nuttall, el irlandés Long y varios ingleses entre los cuales figuraba Cooper Clark, sostenía su carácter histórico. Estos códices no habían podido ser leídos ni atribuidos a una cultura determinada.

—Yo principié su estudio y establecí un catálogo de personajes, cuando el hallazgo del lienzo de Tezucualco me sirvió de base para entrar a su conocimiento. Las dos escuelas tenían en parte razón. La alemana, porque el origen de las genealogías era el cielo, y la anglonorteamericana porque los códices son históricos, si bien las genealogías de los príncipes tienen un origen divino. Se sabe que las dificultades siempre comienzan en el cielo. A este respecto el caso de Luzbel es muy elocuente.

Monte Albán no es sólo la tumba 7. En el curso de las siguientes exploraciones, Caso y su grupo descubrieron 167 tumbas y con ellas miles y miles de preciosos objetos de cerámica, jade, obsidiana, hueso y concha. Al mismo tiempo se realizó la gigantesca tarea de descombrar y reconstruir la Gran Plaza, lo cual permitió establecer las cinco épocas de Monte Albán que van del siglo VI a. de C. al siglo XV de nuestra era.

Si bien a la llegada de los españoles el centro ceremonial era ya una ruina, Caso encontró, al pie de la escalinata de la plataforma norte, una ofrenda compuesta de platos pertenecientes al siglo XIX, prueba de que trescientos años después de ocurrida la conquista española y cuando no quedaba memoria de aquella cultura extraordinaria, había indios que continuaban llevando ofrendas a los antiguos dioses.

—Estas cinco épocas —aclara don Alfonso— no sólo están determinadas por la cerámica, sino también

por la arquitectura, el estilo de las tumbas, el tallado del jade y, sobre todo, por la escritura. La escritura y el calendario aparecen desde la primera época, de tal modo perfectos que su origen debe buscarse fuera de Monte Albán, quizá en el Sur de Veracruz, donde floreció la vieja Cultura Olmeca.

—La escritura, pues, se inició en México conservadoramente el año mil antes de Cristo —para Monte Albán las pruebas de radio carbón fijan la fecha 640 a. de C.— y no es aventurado predecir que la escritura en América puede verse como una invención de los indios. Debemos pensar lo que era el mundo hace tres mil años. ¿Quién podía venir al Continente y traer consigo una escritura y un calendario?

—¿Qué salió de todo su trabajo en Monte Albán?

—Salió una metrópoli, una de las más grandiosas metrópolis de Mesoamérica, y dos extraordinarias culturas: la zapoteca, que carga el acento en la religión y en la vida de ultratumba, y la mixteca, que lo carga en los asuntos terrenales, en la historia del hombre.

—¿Cuáles fueron los resultados de su lectura de los códices y los lienzos mixtecos?

—La lectura de los códices y de los lienzos ha permitido conocer en detalle 11 siglos de historia mixteca. De ninguna parte de América se sabe tanto y con tanta continuidad.

—No conoce usted —me pregunta— la edición comentada del códice Bodley?

Se levanta de nuevo, va hasta su mesa de trabajo y me ofrece su propio sillón. Luego toma una caja de madera y despliega ante mí la reproducción del famoso códice. Su dedo sigue las tiras horizontales, exactamente como los sembradores de maíz siguen el surco dejado por el arado: llegando al final del barbecho toman la curva para continuar por el otro surco.

El códice es un pequeño laberinto, una prolongada y abierta espiral cuajada de figuras ricamente ataviadas, de templos, de glifos de lugares y poblaciones que componen un relato misterioso, cuyo oculto

sentido se me va revelando a medida que el dedo de Caso recorre los extraños signos de la escritura mixteca. Esa parte del códice describe la fabulosa historia del Príncipe 8 Venado, su nacimiento, sus enlaces matrimoniales, sus hazañas guerreras. Asisto a lo que fue su última aventura: el Príncipe se arroja sobre un señorío, es hecho prisionero, sacrificado en el templo que debió presenciar su entrada victoriosa y aquí veo al inquieto Príncipe transformado en un bulto mortuario, con lo cual terminó bruscamente su vida, sin que al parecer este violento fin haya servido de lección pacifista o de ejemplo moral a los belicosos señores de la vasta región mixteca.

—Descubrir —me dice— ha sido la pasión de mi existencia. Sentirme el explorador de una tierra virgen, de un continente nuevo y fascinador.

—¿Qué perspectivas se abren a la arqueología mexicana?

—Las perspectivas son enormes. Considere usted los tres acontecimientos ocurridos en menos de un año. César A. Sánchez descubre en Xochicalco tres estelas grabadas con interesantísimos jeroglíficos; Roberto Gallegos, en Zaachila, exhuma tumbas con mosaicos de turquesa, jades, cerámica, huesos labrados y objetos de oro quizá salidos del mismo taller de donde salieron las joyas de la tumba 7; Acosta, por su parte, descubre en Teotihuacán el magno templo de un dios cuyo nahual era la Mariposa-Quetzal, y abajo de este templo, otro más antiguo que muestra esculturas policromadas.

—Si estos descubrimientos se suceden en el último año, ¿qué sorpresas nos dará Teotihuacán ahora que se dispone de millones para su exploración y reconstrucción? Además, la Escuela de Antropología sigue produciendo técnicos bien preparados, y como remate, debo decirle que el presidente López Mateos ha aceptado el proyecto del nuevo Museo de Antropología. Este museo, hablando sin exageraciones, será el más importante del mundo. No ofrecerá los objetos en la forma tradicional, sino cuadros vivos de las antiguas culturas.

Nació en la ciudad de México (1896-1970). Fue maestro en filosofía, abogado y arqueólogo. Ejerció la docencia en la Escuela Nacional de Altos Estudios (hoy Facultad de Filosofía y Letras) y en la Escuela Nacional de Antropología, institución de la que fue cofundador. En el periodo de 1944 a 1945 fue rector de la UNAM, después de haber sido director de la Escuela Nacional Preparatoria (1928-1930), del entonces Museo de Antropología (1930-1933), del Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939-1944) y de Enseñanza Superior e Investigación Científica de la Secretaría de Educación Pública (1944). Ocupó otros cargos públicos y en 1960 recibió el Premio Nacional de Ciencias. Es autor de 300 obras, entre las que destacan: *El teocalli de la Guerra Sagrada*, *Las exploraciones de Monte Albán*, *Trece obras maestras de arqueología mexicana*, *Los calendarios prehispánicos*, *Reyes y reinas de la Mixteca*. En colaboración con Ignacio Bernal y Jorge R. Acosta, publicó *La cerámica de Monte Albán* en 1907.

MUJER QUE SABE LATÍN

por MARÍA STEN / julio de 1970

El dolor y el ímpetu. La crónica roja como ejercicio. La adolescencia como rasgadura. Soledad, ociosidad, aislamiento. "Quizá el amor no sea nuestro fuerte". Antes quedaba el claustro; ahora qué. Las cenizas del amor



Rosario, dime, ¿cómo llegaste a la literatura? ¿Podrías reconstruir el camino que has recorrido hasta llegar a ser famosa?

—Creo que el camino hacia la literatura fue absolutamente inconsciente. Yo vivía en un medio cultural muy pobre donde no se planteaba la posibilidad de la literatura como una forma de vida, ni siquiera como forma de expresión. Sin embargo, por una serie de experiencias personales muy dolorosas y difíciles, encontré que el hecho de formularlas en palabras me hacían disminuir la angustia y entonces empecé a recurrir a esta formulación; claro que sin ninguna técnica, sin ningún dominio del lenguaje, sin ninguna intención estética al principio. Era simplemente un calmante psicológico. Posteriormente, por ese tipo de problemas vitales tuve que dejar mi casa, iniciar una carrera y entonces me di cuenta de que la literatura era una disciplina que no solamente se podía disfrutar, sino también aprender. A partir de ese momento me dediqué a leer con un ímpetu antes reprimido y que poco a poco fue encontrando cauces más apropiados.

—Comenzaste a escribir muy joven, si no me equivoco.

—Sí. La literatura era fundamentalmente algo mimético. Aparte de que necesitaba desahogarme más que expresarme, quería en los ratos de ocio tratar de dar forma a otros relatos, a otras narraciones; pero no tenía ningún modelo más que el periódico y de éste lo único que estaba a mi alcance mental era la página roja. Me dedicaba entonces a hacer unas especies de crónicas sobre crímenes usando palabras que hasta ahora ignoro lo que significan, pero que me sirvieron mucho como ejercicio.

—Si bien recuerdo todo eso pasó en Chiapas, ¿verdad?

—Sí. En Comitán, donde vivíamos muy aislados y donde, incluso, el periódico, que era mi fuente de conocimientos, llegaba con retraso, cuando todas las noticias se habían convertido ya en historia.

—Eres bastante multifacética: escribes poesía, novela, ensayo literario y artículos para la prensa. ¿Cuál de estas actividades, de estos géneros, te acomoda más?

—Cada una de estas actividades, en su momento,

cumple con mayor perfección lo que yo deseo hacer. Desde luego la poesía es la que saca a la luz los sentimientos más íntimos y la que me deja más tranquila, más satisfecha, más contenta de haber hecho algo que está más allá de mi voluntad y, en muchas ocasiones, más allá de mis posibilidades. Ahora bien, el ensayo me parece muy importante porque me aclara problemas teóricos, y el periodismo me permite tener un contacto directo con una gran masa de público.

—Según tu propia experiencia, ¿crees que el escritor en México cumple con su misión? ¿Que sus libros llegan a las amplias capas de lectores, o sigue siendo escritor para una minoría?

—Creo que hay casos, que desde luego son excepciones, en los que el escritor logra un amplio margen de popularidad. Pero esta popularidad no siempre coincide con la calidad que se supone debe exigirse a la obra literaria. Creo que la literatura, entre nosotros, por la poca difusión de las obras de arte, por el alto índice de analfabetismo, continúa siendo una actividad de minorías para minorías.

—¿Ves alguna diferencia entre la literatura mexicana y la literatura europea y norteamericana? Me refiero a algo muy específico... a rasgos muy característicos...

—Creo que la preocupación que hemos tenido en América Latina al escribir ha sido fundamentalmente denunciar los males sociales y tratar de remediarlos con esta denuncia. Pero a medida que la literatura se ha convertido en una profesión y en una profesión exclusiva, cuando hemos tenido contacto

con otras tradiciones culturales, en las que vemos cómo funciona el arte puro, o cómo funciona en relación con el público, nos hemos dado cuenta de que es necesario atemperar este afán de mensaje y este deseo de modificar la realidad por medio de la palabra para manejar ésta como un valor en sí mismo. Creo que actualmente lo que ha dado gran vitalidad a la literatura latinoamericana es su contenido social, pero lo que está dando la calidad, lo que hace posible la traducción a otros idiomas, es el manejo del lenguaje como un valor en sí mismo. Creo que en la posibilidad de equilibrar el mensaje con la forma es donde puede hallar su mayor mérito la literatura hispanoamericana.

—Hemos hablado varias veces acerca de la soledad, un rasgo muy característico de esta literatura.

—Creo que no hay libro hispanoamericano (y conste que la mayor parte de las grandes novelas nuestras no son novelas psicológicas, intimistas; no nos narran la vida familiar, sino que son grandes cuadros políticos) en que no haya una atmósfera especial, y esta atmósfera es de soledad. Pero quizá en quien más se respira la soledad —porque en el caso de García Márquez llegamos a olvidarla, porque es el telón de fondo de la narración tan rica en anécdotas, en colorido, que ya no nos damos cuenta de si los personajes son solitarios o no—, donde con más evidencia se muestra esta soledad, es en Juan Carlos Onetti.

—¿Y tú también sientes esta necesidad de transmitir la sensación de soledad, o no la sientes con tanta fuerza como otros escritores?

—Bueno, para mí la soledad ha sido una experiencia que se ha ido modificando con el tiempo. Mi adolescencia fue una desgarradura muy honda y algo que me parece insuperable. Posteriormente tuve una serie de vivencias, sobre todo poéticas, en las que se podía trascender la soledad gracias a ciertos sentimientos casi panteístas de comunión con la Naturaleza. Desde luego no me preocupa tanto describir las sensaciones que pueden darse en un ambiente solitario porque creo que en gran parte es producto, en muchos sentidos —por lo menos en la clase que yo conozco y que he tomado como tema de mis novelas—, de la ociosidad. Para mí, como escritora, el trabajo sería la manera de conjurar el problema del aislamiento humano.

EUFORIAS DE COMUNIÓN

—¿Y este contacto tan vivo que tienes con el mundo que te rodea, se debe a influencia de algún filósofo, de alguna corriente filosófica, o llegaste a ello tú sola?

—Fundamentalmente fue una experiencia poética. Primero un contacto con las fuerzas inanimadas, luego con la gente. Después he tratado de racionalizar estos estados de ánimo, estas euforias de comunión con el resto del mundo a través de ciertas teorías, especialmente las de Sartre.

—Sí, Sartre es tu filósofo preferido...

—No tanto preferido, sino de los pocos que están a mi alcance y eso no sé hasta qué punto.

—Y dime, ¿piensas que existe una verdadera



EN 1931, 1958 (DE anteojos) y 1970, una misma mujer, una misma sensibilidad y, posiblemente, un mismo dolor que sólo disolvían las letras en la intimidad

división entre la literatura masculina y femenina? ¿Se puede decir que las mujeres escriben de otro modo? ¿Simone de Beauvoir tiene un modo de pensar muy masculino, verdad? ¿Cómo te consideras tú a ti misma?

—No creo en el mito del sexo como un determinante o como una barrera que impide llevar a cabo ciertas tareas. Tal como no creo en el mito de la raza. Como ves estoy colocando en el mismo nivel los dos problemas. Pero tengo presente un hecho histórico real, que es la formación educativa muy distinta de los hombres y de las mujeres en Latinoamérica. Empezando porque la educación del hombre es mucho más completa y se le supone abocado a la vida intelectual, suponiendo todo lo contrario de la mujer. También tenemos que tener en cuenta que los tabús de nuestra moral nos alejan de la posibilidad de un contacto con una serie de realidades y el uso del lenguaje nos impide no sólo conocer los sentidos de muchas de nuestras palabras, las alusiones que se hacen, sobre todo en el terreno sexual, sino también manejar un idioma que puede ser el del hombre. Esto naturalmente repercute en la obra literaria y le da una pobreza peculiar a las obras femeninas.

—Quizás puedas explicarme por qué no hay en México una gran novela erótica, todas las escenas de amor están descritas con muchísimo pudor, sencillamente no hay páginas de amor.

—Quizás la vida amorosa no sea nuestro fuerte... Ya hemos dicho antes al respecto que la temática de la novela hispanoamericana es fundamentalmente

política, de ella se puede hablar, a ella se puede aludir. El hispanoamericano guarda muy en secreto la vida de su casa, sus relaciones familiares, así como sus experiencias amorosas. Y si empezamos así,



continuaremos por no poder formularlas como obra de arte.

—¿No piensas escribir una novela de amor?

—Creo que no podría escribir ni siquiera un poema sobre el amor... Salvo sobre un amor ya terminado, es decir, sobre las cenizas del amor.

—Eres pues, la esencia misma de lo mexicano...

—Algo peor: la esencia misma de la mexicana.

—Dime entonces, ¿sobre qué escribes ahora?

—Lo que me preocupa ahora es la vocación literaria y la posibilidad de realizar esta vocación a través de ciertas formas de vida.

—¿Te refieres a la profesión de escritor o al mecanismo mismo de escribir?

—Más que nada a la profesión, es decir, cómo puede realizar en un país como el nuestro, una mujer como la nuestra, con los obstáculos que se le presentan, la vocación literaria. Qué tipo de vida puede llevar que le permita esta realización. Por ejemplo: a Sor Juana, en su época, no le quedó más remedio que escoger el claustro. Ahora ya no estamos en una situación tan extrema, pero habría que ver en qué situación estamos.

—La última pregunta: ¿Qué te gustaría ser si no fueras escritora?

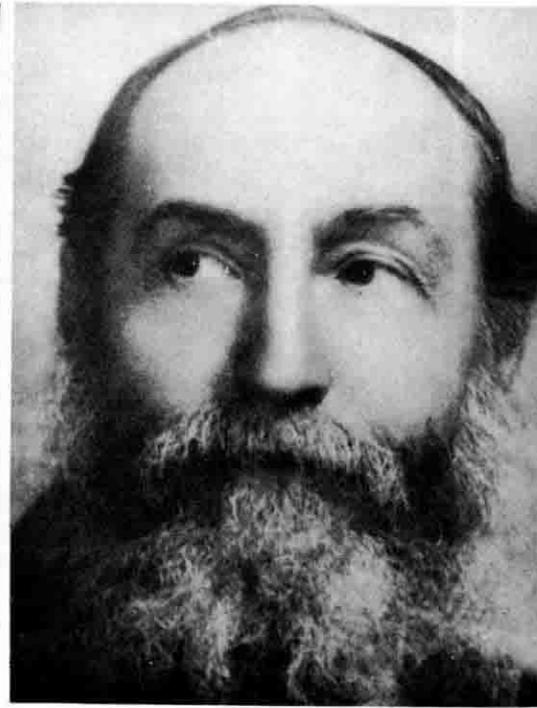
—Me habría gustado mucho —dicen que a uno siempre le gusta lo que es incapaz de hacer— cualquier tipo de trabajo manual, o cualquier profesión que implicara la habilidad manual. La medicina, por ejemplo, aunque soy absolutamente incapaz de ver un enfermo sin estar inmediatamente contagiada de todo lo que él tenga.

Nació en Comitán, Chiapas, en 1925 y murió, en Tel-Aviv, Israel, en 1974. Fue maestra en filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México, y llevó cursos de estética y estilística en la Universidad Complutense de Madrid. A su regreso ejerció la docencia en distintas preparatorias y universidades. Ocupó, entre otros cargos públicos, la dirección de Información y prensa de la UNAM, la secretaría del Pen Club, y la embajada en Israel. Publicó poesía: *El rescate del mundo*, *Dos poemas dramáticos: Salomé, Judith, al pie de la letra*, *Materia memorable* y *La tierra de enmedio*; novelas: *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas*; y cuentos: *Ciudad Real*, *Los convidados de agosto* y *Album de familia*. Ganó los premios literarios Chiapas, Xavier Villaurrutia, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos Trouyet.

PALABRA EN LA OSCURIDAD

por FRANCISCO XAVIER HERNÁNDEZ / diciembre de 1941

“Déjenme en la sombra con mi paz imperturbable”. El pensamiento verdaderamente libre es el que no se dice. Maestro de muchas generaciones en el bachillerato, expone con vehemencia las épicas jornadas de *El Quijote*, *La Ilíada*, *La divina comedia*. Jovialidad y senectud, polos vitales. Siete perros y cincuenta gatos: sus compañeros. Rara, la buena poesía. “No doy consejos morales”. Fealdad y vergüenza, cosas ridículas



en estos días se habla del maestro Castellanos Quinto. Y es que su recuerdo perdura en la mente de los estudiantes. Es que sus palabras han dejado el eco de sus enseñanzas a las generaciones que pasan; una y otra y otra. ¡Y es el mismo! Su figura se destaca; pero él rehuye todo género de publicidad, se aparta de los periodistas, no desea nada que hable de su persona; la modestia que le caracteriza le obliga a excusarse:

—Déjenme en la sombra, en este dulce rincón del olvido. Quiero estar bien con todos, olvidado en esta mi obscuridad.

Una entrevista, pues, con el maestro Castellanos Quinto parecería difícil; pero en este caso hay algo más allá de una simple entrevista periodística, algo que nos liga al maestro y a los que hemos sido sus discípulos... Un momento feliz que ha vuelto, como aquellos de los días fugaces de la Preparatoria... Estoy en su clase de literatura, confundido entre sus alumnos que —como ayer lo hicimos nosotros— escuchan con delectación su cátedra; confundido entre aquel grupo de muchachos ebrios de ideal, yo dejo de ser joven para sentirme adolescente. ¡Sus mismas expresiones! Casi estoy a punto de levantar la mano para pedir la palabra. Recuerdo que entonces su clase de literatura tenía fama de ser amena, explícita, erudita, y la sala era insuficiente para todos aquellos que tenían que escucharlo. De otros grupos iban a oírle, y en las puertas se aglomeraba una multitud de ávidos estudiantes. La palabra del maestro era como una orifloma; paseaba su verbo

por los difíciles campos de las Humanidades, declamando el poema de las épocas pretéritas y —¡con qué profundidad, con cuánta vehemencia!— se refería a la *Comedia* de Dante Alighieri o al *Quijote* de Cervantes. Ya habían pasado en clase las épicas jornadas de la *Ilíada* y la *Odisea*, pero aún conservábamos palpable en nuestra mente la poética belleza de la cólera de Zeus, y veíamos en nuestro cielo de ilusiones las nubes que amontonaba Eolo y admirábamos, en el énfasis de las palabras del maestro, al heroico luchador Aquiles, el de los pies ligeros. La hora de clase terminaba, pero nadie tenía la impaciencia de salir al escuchar la campana. Don Erasmo decía:

—Señores, ha terminado la clase; pasado mañana... —¡No maestro, que siga!... —gritaban los que en aquel amplio salón se apretujaban.

Maestro de muchas generaciones, don Erasmo sigue dando clase con el mismo celo, con la misma dedicación, con igual cariño y contento. Esto es para él una devoción. “Consagrado a la formación de almas y de criterios”, como dice, tiene, a la fecha, más de ochenta años de edad. Maravillado de su fortaleza física, le pregunto:

—¿A qué debe usted esta longevidad tan fecunda, a la vez que tan grata y admirable?

—A la higiene de la conciencia y a la higiene de la vida material.

He salido de clase acompañándole, como si fuera su alumno actual. Pregunto, plático. No quiere entrevistas para la prensa; pero yo le he traicionado un poco. Los méritos que le adornan justifican mi proceder en este caso.

—El otro día —me dice— trataban con insistencia de tomarme una fotografía, de entrevistarme, pero yo no he querido. Usted, que es mi alumno, me comprende; quiero gozar de una paz imperturbable. ¡Hay tantas cosas que interesan hoy a las gentes!; la

guerra, el tema infausto del día; yo no me explico por qué desean ocuparse de mí, que soy hijo de la obscuridad.

Cuando insinúo que he tenido deseos, desde hace tiempo, de hacerle una entrevista, me parece que cometo una indiscreción, porque don Erasmo se apresura a comentar:

—Me he negado sistemáticamente. Heliodoro Valle ha querido hacerlo; Arturo Sotomayor me ha escrito en *Hoy* algunos artículos; usted... son muy amables, pero yo deseo permanecer ignorado.

—Maestro —digo yo—, qué bien que esto hace justicia a su encomiable labor docente y literaria. Quisiera sumarme a los que tienen el deseo y a quienes lo realizan, de hablar públicamente de esos méritos que a usted le agracian. ¿Por qué esa empeñosa decisión?

—¡Me aflige tanto que quieran ocuparse de mí! ¡Quiero ser completamente libre! Y el pensamiento verdaderamente libre es el que no se dice.

—Pero, ¿existe la libertad absoluta? —insisto.

—No deseo que se ocupen de mí. Conservo cierto pudor de mis ideas, para estar, así, en posesión de una libertad muy grande.

El maestro accede a mi súplica de verlo en su casa, y un día, en la tarde, puntualmente me presento a la puerta de su domicilio. El maestro ha salido con un libro bajo el brazo.

Allí enfrente un jardincillo, unas bancas, lugar a propósito para conversar. Cuando nos acercamos, una multitud de chiquillos nos sale al paso, gritando llenos de ingenuidad y de contento:

—¡Santa Clos, Santa Clos!

Mis ojos ven al maestro con mirada inquisitiva; él lo comprende y explica:

—Así me dicen; pobrecillos. Vengan, vengan.

Y nos acordamos del Rabí de Galilea. Yo le he llamado en voz alta maestro, en tanto los chiquillos, un poco asombrados, comentan entre sí:

—¿Oyen?, es maestro, le llaman maestro.

Conversamos de su libro manuscrito, *Las siete murallas*, pero el maestro se deshace en excusas cuando tiene que decirme que no le han devuelto el único ejemplar que por ahora posee y que está, en calidad de préstamo, en manos de una persona de su absoluta estimación. Pero, ¿y el libro que ha traído bajo el brazo? ¡Ah!, es aquella delicada joya de bellísimos fulgores que vio la luz el año de 1919. *Del fondo del abra*, se llama...

—Don Erasmo Castellanos Quinto me había dado la impresión de tener un alma joven. Hoy, cuando me ha referido que tiene más de ochenta años de edad, se lo he dicho; pero me contradice suspirando. Hay algo en sus ojos, como un dejo de tristeza.

—Soy un atormentado —exclama—; mis compañeros, en la escuela, me decían “el viejo”. Es la antítesis de lo que usted afirma respecto a mi jovialidad.

—Pero esa tristeza, maestro...

—Me preocupa el pajarillo que hoy en la mañana ha escapado de su jaula; y mis pobrecitos gatos, mis gatos negros. Parece que los gatos negros son infortunados; no sobreviven, mueren pronto. Quizá el color...

Obsesionado por el mudo sufrimiento de los animales

BARBAS
perpetuas las
suyas, las del
joven mentor de
1913, y las del
sabio achacoso
de 1953.



desamparados, con toda la ternura de que es capaz, don Erasmo cuida en su casa de siete enormes perros y cincuenta gatos, a los que imparte su protección.

—No son finos —me dice—, son los pobrecitos gatos sarnosos y hambrientos que yo puedo salvar del arroyo.

Y, a semejanza del de Asís, el maestro Castellanos Quinto es todo bondad para con los seres que tienen sufrimiento y no pueden expresarlo.

—¿Los hombres? ¡Bah!, ellos saben lo que hacen.

—Maestro, ¿qué opina usted de nuestra poesía y de nuestros poetas modernos?

—No quiero referirme a los poetas modernos. Me llena de satisfacción que se prodiguen justos homenajes como el que se acaba de tributar a Enrique González Martínez.

—¿Y de nuestra poesía? —insisto.

—No me repugna la poesía moderna; pero la buena poesía es rara.

—Usted, como viejo maestro de la juventud, ¿me podría citar la diferencia que existe entre la época actual de la Universidad Autónoma y la de cuando sólo existía el Ministerio de Instrucción?

—Las comparaciones son odiosas —contesta don Erasmo—. Aquellos, los del Ministerio de Instrucción, me dieron el empleo, y éstos, los de la Universidad, no me han echado a la calle.

—¿Qué aconseja usted a la juventud?

—No les doy consejos morales a los jóvenes, sino consejos literarios.

Mas, en el fondo, el maestro Castellanos se contradice, porque sus consejos literarios son consejos de moralidad. En sus ojos he leído pensamientos que tramontan los días ya bien lejanos de su juventud. Me he visto impulsado a preguntarle de sus recuerdos, acaso de algún recuerdo de amor, porque el poeta siempre tuvo una musa...

INFORTUNIO Y FEALDAD

—¿Recuerdos? —exclama con un poco de extrañeza y mucho de escepticismo—. Cuando recuerdo me avergüenzo. Mi fealdad me hizo desafortunado en el amor. Yo no puedo pensar en eso; ni siquiera recordar. El amor que avergüenza a los viejos, es el amor electivo de los muchachos de quince años, porque las pretensiones de sabiduría en una mujer y de amor en los viejos, son dos cosas ridículas. Y, como si mis palabras tuvieran eco resonante, el maestro sigue hablando del mismo tema, de este modo:

—Cuando Goethe escribió su primer *Fausto* y *Werther*, dijo que prescindía de volverlos a escribir, en todo caso, porque para ello necesitó ser joven y estar enamorado. El amor es cosa tormentosa, es una enfermedad horrible... Sin embargo, Goethe se enamoró hasta muy tarde, y Rubén Darío escribió:

Pero a pesar del tiempo terco
la sed de amor no tiene fin,
con el cabello gris me acerco

a los rosales del jardín...

Después el maestro subraya en tono festivo, con una sonrisa que alegra sus ojos:

—¡Pero yo no soy así!, yo tengo ya el cabello blanco, mire usted. ¡El amor es cosa tormentosa, enfermedad horrible!

—¿Y cuál es el motivo esencial que le indujo a escribir su libro, maestro?

—Desbarato las interpretaciones que hace siglos se han dado a los pasajes relativos de la *Divina comedia*. Y siento una nueva interpretación y creo comprobarla.

—¿Y quiénes serán los agraciados, entre nosotros?

—Don Francisco Pimentel, mi protector; don Ezequiel A. Chávez; y, si viviera, también lo sería don Justo Sierra, que todos ellos me dieron el primer nombramiento que puso base a mi carrera literaria. De los demás, no quiero sentar compromiso, porque no sé si varíe más tarde su conducta.

Esto, y algo más, he platicado con don Erasmo Castellanos Quinto, pero cuando se ha dado cuenta de que he celebrado con él una entrevista especial para *Todo*, me dice, casi consternado:

—¡No, no hablen de mí, quiero ser libre! ¡Que tenga yo algo con el derecho de no decirlo nunca! Después agrega conformándose y en el mismo tono aflitivo:

—Me siento en el mismo caso de una mujer desnuda a quien todos tratarán de ver, como con anteojos de larga vista.

Nació en Santiago Tuxtla, Veracruz, en 1879, y murió en la ciudad de México en 1955. Estudió en la Facultad de Jurisprudencia y más tarde se dedicó a la docencia, sustituyendo en Orizaba a Rafael Delgado en las cátedras de griego y latín, y luego a Amado Nervo en la ciudad de México, cuando éste cumplía misiones diplomáticas. Posteriormente enseñó lengua castellana en la Escuela Nacional Preparatoria e impartió literatura española y universal en la Facultad de Filosofía y Letras. Fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. En 1947 obtuvo el premio Sociedad Cervantista de México por *El triunfo de los encantadores*, estudio sobre dos capítulos de *El Quijote*. En 1962 un discípulo suyo, Roberto Oropeza Martínez, recopiló y publicó su *Poesía inédita*.

EN 1927 Y EN 1943
(del brazo de "el
Flaco de Oro"), la
Conesa no
abandonó esa
desafiante
sonrisa de
saberse coronela
de los públicos



Retratos de muchas épocas, que repiten el mismo bello rostro, siempre idéntico y siempre distinto; y vagando por esa galería de espejos, el rostro levemente azorado de la María Conesa de hoy que parece interrogar algo angustioso, apremiante: los ojos muy abiertos, las cejas bien arqueadas, la boca temblorosa...

Por todas partes, recuerdos, trofeos, obsequios, autógrafos. Firmas ilustres que loan su gracia, personajes unos instalados ya en la inmortalidad, otros en la dudosa sombra de lo que el tiempo esfuma, muchos más que definitivamente ya no sabemos quiénes son. Don Artemio del Valle Arizpe, Alberto J. Pani, el general Pesqueira, don Rafael López, José María Gurría Urgell, Alfonso Reyes, Villaespesa... Versos, pensamientos, cartas.

—¿Qué piensa usted de la Conesa, admirada María?

—Pienso que ya no soy yo...

Respuesta melancólica que corrige en seguida, con su vivacidad característica:

—Pienso que tiene mucho aguante. ¡Mire que seguir levantando la pata después de tantos años!

En vísperas de presentarse en público en una conferencia en que hablará de sí misma— "¿Conferencias yo, que no sé hablar sin apuntador?"—, María

Conesa hace un inventario de sus recuerdos.

—Cuando llegué de España en 1924, me recibieron en manifestación los charros y hubo atropellados y heridos... Así era la Conesa. Conocí a los hombres más famosos de mi tiempo. Y me admiraron, puedo decir que... Pero ¿por qué estar siempre hablando de mí?

—¿Por qué no?

—Bueno, de todos modos, es mejor que hablar de los demás.

—Cuéntenos cómo se inició en el teatro.

—Fue cosa del destino. Vivía en Barcelona cuando apareció un anuncio en el que solicitaban niños para una compañía teatral. Mi madre, que era una de esas españolas bravías, decidió llevarme. Pero como tenía yo mucho pelo, a pesar de mi edad (ocho años) me metió bajo un grifo y me dio una lavada tal, que a los pocos días tenía erisipela en el cuero cabelludo. Mi hermana Teresa se fue a París con la compañía; yo me quedé, enferma, y después tuvieron que cortarme el pelo a rape.

—Cuando el empresario vino a buscarme y me vio sin pelo, se negó; no le servía yo así. Pero mi madre le dijo: "O toma usted a ésta o me devuelve a la otra". Y me tuvo que aceptar pelona, aunque fuera en el coro de hombrecitos, pues era lo que yo parecía.

—Antes todas comenzábamos por el coro. Ahora las

cosas comienzan a construirse por las azoteas. Con esa compañía trabajé en París y luego me embarqué hacia América: Nueva York, La Habana, México...

—¿Con esa compañía debutó en México?

—Sí, en *La verbena de la paloma*.

—¿Qué papel hacía?

—El del portero que aparece en el primer acto. El pelo no me crecía lo suficiente todavía para hacer papeles femeninos. Un año duró esa gira. Luego volvimos a España; pero en Málaga se nos murió el empresario y la compañía se disolvió. Las niñas formamos un grupo de baile. Eramos seis. Fuimos a Italia: Milán, Génova, Florencia, Livorno... Luego, en España trabajamos en los "cafés de familia", unos pequeños cafés cantantes donde se permitía a los clientes hacer sus números, pero que tenían, para animarlos, algunas variedades contratadas.

LOS PATOS Y LA ENVIDIA

—No duramos mucho las seis juntas. Mi madre se peleó con la madre de otra de las chicas y nos separamos mi hermana y yo. Formamos una pareja. Bailábamos y cantábamos el Dúo de los Paraguas, o el de Los Patos, y cosas así.

—Pero nos duró poco. Teníamos muchas malquerientes entre las compañeras, porque éramos muy jóvenes y ya gustábamos mucho. Una vez una artista cuyo nombre nunca he vuelto a pronunciar nos amenazó. Nosotras sentíamos que nos seguían en la noche, al salir del teatro. Y notábamos las malas caras, el ambiente hostil. Pero mi madre decía: "¡Qué va a hacernos ésa! Que se cuide ella. Ya verá". Y un día que nos dejó solas, nos salimos del camerino y como dos chiquillas que éramos, nos pusimos a jugar entre bastidores:

—Que soy la Bella Otero... Y yo la Cleo de Merode... Que yo soy una princesa... Y yo una emperatriz...

—Y en esas estábamos cuando se nos vino encima aquella mala mujer, a puntapiés y arañazos y mordidas. Mire, todavía tengo aquí en el dedo una cicatriz. Fue entonces cuando, viendo que nos defendíamos, le gritó a un hombre que estaba abajo y de pronto vi que a la pobre Teresa le clavaban en la espalda tres puñaladas.

—Allí quedó, tirada en el suelo. Su cuerpo me salvó a mí. La enterramos toda vestida de blanco, en una caja de cristal... ¡Mi pobre hermanita! No cumplía todavía once años.

La voz de María casi se quiebra. Sus ojos se humedecen con una lágrima que no llega a brotar. El rostro se contrae para contener la emoción. Y continúa:

—Seguí trabajando sola, después de haber perdido el habla durante seis meses, por la impresión. Seguí trabajando, pero tan triste, que una vez el empresario don José Gil, tan bueno, me gritó al verme en un rincón: "Niña, ya deja de hacer esas caras, levanta la frente, sonríe, que si no los garbanzos se van a poner a legua y media de tu dentadura."

—Tuve así que superar mi dolor, porque necesitaba trabajar. Y al poco tiempo llegó mi oportunidad. En *La gatita blanca*, la estrella era Teresa Galbó, la esposa del autor, el maestro Capella. Yo tenía sólo una parte pequeñita. Y cuando en la siguiente obra

LA GATITA BLANCA

por WILBERTO CANTÓN / junio de 1966

me dieron otra más importante, la Galbó, que tenía que bailar y cantar conmigo, protestó: "Póngame a una tiple, no me ponga a esta chiquilla..."

—Pero el empresario me tenía fe y prefirió quedarse conmigo. La Galbó se fue. Y me dieron todo el cartel: *La gatita blanca, La fábrica de bellezas, El ratón...* Así fue como me vió el barítono Piquer, que hizo que me contrataran en La Habana. Y estando en La Habana, me contrataron las Morión para debutar aquí en México, en el Principal... Lo demás ya lo sabe usted.

—*Se sabe, igual que todo México, que usted llena una época de nuestro arte lírico. Pero, ¿qué me dice de su intervención en la política?*

—¿La política? Libreme Dios. Nunca he tenido que ver con ella.

—*¿Pero y su amistad con...?*

—Eso es otra cosa. La política no me gusta; los políticos, sí. Muchísimo. Conocí a todos los más grandes de aquellos tiempos. Bailé para don Porfirio, aquí en México, cuando era presidente, y después allá en París, cuando estaba derrotado. Doña Carmelita me invitó a su mesa...

—Madero también me iba a ver al teatro. Me autografió ese retrato, mire...

—*¿Y los revolucionarios?*

—Una vez Villa vino a verme al teatro. Canté aquel cuplé de *Las musas latinas*: "Con mi cuchillo en la mano..." Me bajé al público, como acostumbra hacer, y le corté todos los botones del uniforme. El sonreía... Al terminar la función, un español muy amigo de Villa, que lo acompañaba siempre, don Ángel Caso, entró para decirme: "María, no salga usted del teatro, Villa quiere raptarla"... y quieras que no, me quedé ocho días encerrada, durmiendo en mi camerino. El teatro estaba rodeado de villistas y, por si acaso, mejor fue no salir hasta que evacuaron la capital...

—*¿Zapata?*

—Fue a verme varias veces al teatro. Una vez habían aprehendido a Bobby Algara, hijo de una amiga mía muy querida. Lo habían encontrado en una reunión donde había uniformes federales, quién sabe para qué. Yo le supliqué a Zapata que le perdonara la vida, que lo dejara libre. Bobby es un buen muchacho, le decía, incapaz de hacer nada contra usted. Esos uniformes los tendrían para disfrazarse... ¡Y lo dejó libre!

—Otra vez, Zapata me invitó a un día de campo con toda mi compañía. Fue una fiesta espléndida, con muchos vinos de las mejores marcas. El general era muy serio, muy tímido. Y yo por alegrarlo lo fui a invitar a bailar. "Pero si no sé bailar", protestaba. Y yo dale y dale. Tanto insistí que por fin decidió: "Bueno, que toquen una danza calabaceada".

—Y lo hice bailar. Decía: "A ésta no me la quitan". La risa fresca de María pone puntos suspensivos al recuerdo. Y luego otros brotan, incontenibles.

—Una vez, cantando siempre: "Con mi navaja en la mano...", bajé al público y vi a un general con grandes bigotes a lo káiser. Sin pensarlo mucho, me acerqué y le corté una de las guías enhiestas. Causó tal sensación en el teatro, que me di cuenta de que había cometido una torpeza. Al volver al camerino

me dijeron que era Almazán. Me entró tanto terror, que me encerré. Y sólo abrí porque él estaba ahí fuera, dando unos golpes que podían tumbar la puerta. Temblando estaba cuando oí que me decía: "Vengo a que me corte el otro bigote..."

María podría seguir recordando así quién sabe cuántos episodios de su vida pintoresca. ¿Por qué no habría de escribir sus memorias, como le sugiere esa gran amiga y periodista que es Helia D'Acosta? Sería un libro histórico, precioso para sus admiradores, indispensable para quienes quieran reconstruir toda una época de la vida artística y frívola de la ciudad de México, a la que —como dijo uno de sus fieles— María Conesa ha dado tanta alegría, que ya le quedó muy poca para sí misma...

Dos hermanitas recorren Europa. Y de pronto, el cartel entero. Cortar botones en la camisa de Pancho Villa. Bailando "calabaceadas" con Zapata. El bigote de Almazán. Seguir "levantando la pata" en los escenarios



Nació en Vinaroz, España, el 18 de diciembre de 1892, y murió en la ciudad de México el 4 de septiembre de 1978. Llegó a México en 1908 para continuar su carrera como actriz y cantante en los teatros Principal y Colón. Como tiple cómica, ganó mucha popularidad por su proximidad con los próceres de la Revolución que la admiraban. Conquistó definitivamente al público en el papel principal de la zarzuela *La Gatita de Oro*, y en la de *Jimena y Vives*, *La Gatita Blanca*, nombre que le quedó como mote. Su última participación en una temporada de zarzuela en el Teatro de la Ciudad de México fue dos meses antes de su muerte.

ABSOLUTA seriedad, lindante con la arrogancia, la de este actor; lo mismo en la filmación de 1962 que dos años después en los estudios de televisión.



En las diecinueve horas con cincuenta minutos de un domingo. Nuestra idea es entrevistar al primer actor de habla hispana, Arturo de Córdova. Escogiendo las palabras pertinentes, dado el aspecto grave y solemne que su personalidad comunica, le inquirimos si puede concedernos algunos minutos; a lo que con toda bondad y cortesía de que es dueño, contesta en forma casi paternal: —Con todo gusto... ahora que vaya al estudio "A"... Así, luego de correr todos los trámites de espera, oportunidad y momento, iniciamos el interrogatorio: —Don Arturo. ¿Cómo se siente en su convalecencia? —Perfectamente. Estoy suministrándome algunos ejercicios de fisioterapia con lo que en poco tiempo recuperaré mi salud. —¿Podría decir a nuestros lectores cuándo y en qué circunstancias inició su carrera artística? —Fue hace 34 años. En la película *Celos*, que dirigió Arcady Boytler, quien fuera dueño del cine *Arcadia* y quien acaba de morir. La dama joven fue Dilma Vidal. —¿Qué película le ha dejado más satisfecho? —Dios se lo pague. —¿Cuántas cintas ha filmado? —Uf... más de cien... nunca se me ha ocurrido

contarlas... En Hollywood tres, en España cuatro y en Brasil dos coproducciones... —¿Cuántos trofeos ha obtenido? —En México cuatro, uno en Argentina y otro en Cuba... —Usted ha elevado a su máxima expresión el gusto artístico en el cinema ¡y lo sabe! Sus películas *La bestia negra*, *Dios se lo pague*, *Bodas de oro* y *Miércoles de ceniza*, son soberbias; aun las realizaciones modernas *Juventud sin ley* y *El gángster*, también lo son. Luego entonces... ¿escoge usted sus libretos y rechaza los indecorosos? —Así es. Todo filme que no garantice un óptimo rendimiento debe ser rechazado. De otra manera el desempeño en el medio artístico se verá comprometido... —En su desenvolvimiento como locutor hizo usted verdaderas creaciones. Aún quedan en la memoria de los radioescuchas sus programas *Carlos La Croix*, *Increíble pero cierto* y *Apague la luz* y escuche. ¿Desearía volver a la radio? —Sí. Siempre y cuando sea como antes. Cosa que es muy difícil ya que los programas actuales dejan mucho que desear. —Su manifiesta predilección por la poesía de *Rubén Darío*, ¿se remonta a sus años mozos o se debe a su afición poética? —A mis años mozos... Leí mucho y con mucho deleite

la obra de Darío, al grado de que me gustara representar su vida. —¿Qué literatura prefiere? —Moderna. Los clásicos universales. Gusto de lo mismo a Tennessee Williams y a Arthur Miller, y obstante lo que de él se diga... —¿Cuál es su deporte favorito? Recordamos que en la película *Juventud sin ley* hizo usted alarde de sus habilidades judokas. ¿Prefiere el judo? —Efectivamente, me agrada mucho el judo. Pero por sobre todos los deportes prefiero el fútbol. Ahora que los doctores Teodoro Césarman y Castellanos me han dejado como nuevo, creo poder superar las proezas de Borja y del *Manolete* Hernández... —¿Ha vestido de charro alguna vez? Si es así, ¿qué filme? —Pues... la única ocasión en que lo hice fue en la película *Cielito lindo*. Fue mi debut y despedida. —¿Con qué actriz hizo mejor pareja? ¿Irasema Dillian? ¿Libertad Lamarque? ¿María Félix? —Con Marga López. Como en la película *Feliz años amor mío*, cuyo argumento está basado en una obra de don Miguel de Unamuno. —¿Cree usted que el actor mexicano actual está bien pagado? —Depende de lo que se considere estar bien pagado. En los inicios del cine mexicano se ganaba muy poco pero se han logrado algunas conquistas por medio de la ANDA... —¿Qué futuro vaticina al cine nacional? —Después de que se reorganice, como se intenta, encontrará su camino. —¿Qué debe hacer el cine nacional para alcanzar un rotundo triunfo internacional? —Propiciar las coproducciones. Como *El muro de San Sebastián*. Ahí es donde los actores mexicanos se pueden internacionalizar. —¿Qué opina de las coproducciones? —Pues que son convenientes en todos los sentidos. —¿Piensa volver al cine, a la televisión o al teatro? —Al teatro. Es un terreno nuevo para mí que trataré de conquistar. Dolores del Río influyó en esta decisión y ya en el mes de mayo estaré compartiendo créditos con Carmen Montejó, Marga López, Titi y Víctor Junco, Carlos Navarro, ¡un gran reparto! La obra se llama *Los pequeños zorros*. Fue traducida por la propia Dolores del Río y Luis Riley. Su autor es Lilian Hellman y fue llevada a la pantalla con el nombre de *La loba*, con Betty Davis. —¿Qué papeles desearía interpretar? —Pues... ya no me siento con edad suficiente para interpretar el protagonista masculino de la obra de Tolstói *Ana Karenina*. —¿Cuánto dinero ha ganado? —Nunca lo cuento. Lo gano, lo guardo y en seguida lo olvido... —¿Estima usted que el cine universal actual cumple con su cometido social de divertir sanamente, educar y ayudar a resolver problemas? —Definitivamente... —¿Ha colmado el cine todas sus aspiraciones? —Sí, por eso ahora trato de incursionar en un nuevo campo: el teatro. —Si comparamos al cine mexicano antiguo y

..NO TIENE LA MENOR IMPORTANCIA

por ANTONIO SALGADO HERRERA / mayo de 1968

moderno, ¿cuál sale mejor librado?
 —Indudablemente antes se hacían mejores películas. Esa es mi opinión...
—¿A qué artista mexicano le ve mejor futuro?
 —Voy poco al cine pero creo que Enrique Lizalde. ¡Ah! y ese otro jovencito, Enrique Álvarez Félix...
—¿Cree usted que la televisión esté comiéndole el mandado al cine nacional?
 —Sí. Si el cine mexicano no se supera la televisión le “comerá el mandado”, por la sencilla razón de que tiene más público no obstante ser un espectáculo de menor importancia. Si el cine no cambia, si no se moderniza, va a ser perjudicado seriamente. El caso más importante del predominio de la televisión sobre el cine fue la muerte de Kennedy... Todo México estuvo bien enterado del suceso en el menor tiempo posible...
—¿Tiene usted una anécdota para nuestros lectores?
 —Mmm... ¡Sí! Recuerdo una vez que al estar filmando una escena dramática de una interesante película, acompañado de don Fernando Soler y otro actor que no recuerdo ahora, siendo dirigidos por Alejandro Galindo, un niño lloraba armando un verdadero escándalo. Entonces grité desesperado: “Que se lleven a ese niño o que lo maten”... “No podemos” —me contestó alguien—. “¿Por qué no?” —repliqué iracundo—. “Porque resulta que ese niño ... es su hijo”. ¡Sí! Era mi propio hijo con quien años más tarde, y estando Ana Berta Lepe en el reparto, filmé *Pecado de juventud*.

UN YUCATECO FELIZ

—¿Qué consejo daría usted a los nuevos valores?
 —Estudiar mucho, prepararse cotidianamente, sentir sus papeles. Es algo fundamental para ser un buen actor.
—¿A qué actriz actual ve usted cualidades de igualar o aproximarse a la calidad de Dolores del Río, María Félix, Gloria Marín y algunas más de aquella pródiga generación?
 —Todavía son muy jóvenes... Maricruz Olivier por ejemplo, pero como le digo aún adolece de impericia. Es muy joven aún.
—¿Qué proyectos tiene?
 —Hacer teatro en el *Insurgentes* y si sale alguna película que valga la pena la haré; si no, me abstendré hasta que salga un buen argumento.
—Sentimentalmente ¿ha sido usted feliz?
 —Sí... hasta ahora lo soy...
—¿Está orgulloso de ser mexicano?
 —¡Por supuesto! Más que de ser yucateco.
—¿Quisiera decir algo a nuestros lectores? Recuerde que el público ha visto en usted un verdadero ídolo y lo estima como en un principio.
 —Con todo gusto... Pues deseo agradecerles todas las manifestaciones de cariño que me brindaron durante mi enfermedad. Supe por medio de un periódico que el pueblo mexicano rezaba por mi salud y ésta es una demostración de afecto de incalculable valor...
 Al terminar nuestro interrogatorio y despedirnos

del eximio actor mexicano, nos damos cuenta de que su mano es íntegra en su entrega, recia pero suave, como la de un sacerdote, cirujano o catedrático. Su mirada es tierna al posarse pero escudriñadora al ver la mirada de su interlocutor. Su semblante general, que en otras personas de pusilánime factura fuese alicaída, en él se torna en reivindicación y reto; ostentación de carácter y obsesión de seguir siendo. Esta vitalidad que internamente le mueve e inspira responde a los cuidados de alguien que le quiere entrañablemente al borde del sacrificio, la renunciación y la abnegación; alguien que de suyo es noble y bondadosa como para tornar la derrota en victoria: Marga López.

Debutó en la película *Celos*, de Arcady Boytler. Rechazar lo que no sea óptimo. Charro por un día. Mítico, su papel radiofónico en la serie de *Carlos La Croix*. “¡Que maten a ese niño!” El desafío de la televisión



Arturo García Rodríguez —ése era su nombre verdadero— nació el 7 de mayo de 1908, en Mérida, Yucatán, y falleció en México D.F. el 2 de noviembre de 1973. Vivió su niñez en la Mérida romántica del primer cuarto de siglo. Cultivó el trato íntimo y cordial con los compositores Augusto (Guty) Cárdenas, Ricardo Palmerín, Domingo Casanova y Pepe Domínguez, así como con los escritores Antonio Mediz Bolio, Luis Rosado Vega y Ricardo López Méndez. Parte de su juventud transcurrió en Buenos Aires, Argentina. Luego residió en España, Francia, Italia, y Suiza y de ahí viajó a Santiago de Chile donde fue astro del balompié y reportero de la UPI. A su regreso a Mérida —1933— ingresó a la radio, en la XEZ, y en 1934 pasó a la XEW, donde encabezó a un cuadro de actores que dejó honda huella en la memoria de los oyentes de las series “Apague la luz y escuche”, “Increíble pero cierto” y “Carlos La Croix”. Los estudios cinematográficos se abrieron para él en 1935, cuando con un sueldo de 800 pesos encabezó con Dilma Vidal el elenco de la cinta *Celos*, del productor Arcady Boytler. En 32 años de carrera cinematográfica filmó más de 200 cintas.

UN PENSAMIENTO INDEPENDIENTE

por MARGARITA GARCÍA FLORES / febrero de 1975

Organización y disciplina laboral.

“Siempre he tenido horror a la solemnidad”. El talento no lo es todo. Escribir con sencillez, la clave. La historia tiene una “vigencia de tiempo limitado”. Un catedrático de 17 años. Guardar distancias con el político

Vestido de overol, con un saco de lana, sus ojos muy brillantes, cabello, bigote y cejas blancos, alto (¿1.75?), un poco grueso, irónico y afable, don Daniel Cosío Villegas es hoy una de las instituciones mexicanas más admiradas y respetadas, aun por los impugnadores de las instituciones. Su actitud, sus frases irónicas, son muy refrescantes en un medio donde Tlaloc y Coatlicue continúan siendo muy influyentes. En su “latifundio” de San Ángel entrevistado a don Daniel. Me maravilla la belleza del jardín de sus casa.

—¿Le gusta la jardinería?

—Hace 34 años que vivo aquí. Antes sí trabajaba en el jardín, ahora sólo le digo al jardinero lo que deseo que plante.

—¿Cómo se mantiene tan joven y tan activo?

—¡No sé! ¿Qué le diría a usted? Soy una persona que lleva una vida muy regular, sin ningún esfuerzo ni actividad física. Estoy sujeto a una norma que sigo todos los días. Nunca he presumido de ser madrugador ni de ser desvelado, lo cual me descarta como sucesor del presidente Echeverría. Siempre he creído que una persona que no sabe hacer lo que tiene que hacer en siete horas de trabajo es una persona desorganizada en el mejor de los casos. Soy una gente con disciplina, no me distraigo mayormente. ¿Qué le diría a usted? En los últimos años, la mayor parte del tiempo estoy aquí, en mi casa, relativamente aislado. Me concentro en mi trabajo. Tengo una espléndida colección de discos, veo televisión. He organizado estos elementos de distracción y de descanso en mi casa, esto me evita desveladas, ires y venires.

—Parte de este aspecto de juventud que la gente me achaca, depende de que tengo un buen sentido del humor. Siempre he tenido horror a la solemnidad. ¡Un verdadero horror! De modo que me defiendo de eso. He acabado por creer que una persona no es inteligente simplemente porque tenga talento, sino porque tiene, además, sentido del humor, y como yo aspiro a ser una persona inteligente, pues aspiro al buen humor.

—Su libro *La sucesión presidencial ha sido muy bien acogido por algunas personas, por la ironía de usted; y criticada por otras, porque dicen que es un poco superficial. ¿Cuál es su opinión?*

—Que un libro sea superficial o no, pues depende de lo que uno entienda por superficial. Si la gente entiende por esto que no le cuesta trabajo entender lo que yo escribo, pues es el mejor elogio que me

pueden hacer. He sido una persona que siempre se ha caracterizado por una repugnancia a usar palabras brotas, a hacer frases largas, etcétera. De modo que en cierto sentido, es una cosa que considero como un elogio. Viendo las cosas desde otro punto de vista, con el ánimo de encontrar alguna razón o alguna justificación a esa opinión, yo digo muy claramente en el prólogo del libro que no pretenc hacer una historia política completa de esta época sino que me refiero nada más a personajes, hechos o propósitos que tengan una relación directa con el fenómeno de la sucesión presidencial que es el libro. Es muy posible que la gente, leyendo la segunda parte del libro, sienta que no trazo un panorama completo de la situación política del país, porque me he limitado, repito, a los hechos, a las ideas y las personas que tienen una relación con la sucesión presidencial. Esta es una reacción que tienen sobre todo los simpatizantes del general Cárdenas, que consideran que en el libro yo no he hecho un apreciación general de su obra, y mucho menos un apreciación elogiosa. Yo presento al general Cárdenas como el manejador de ese fenómeno de la sucesión presidencial, pero no estoy apreciando la labor ejidal y obrerista del general Cárdenas, etcétera.

—Aparte de que me hubiera significado un esfuerzo enorme hacer una investigación completa de la vida política del país, hubiera dado como consecuencia un libro extenso. A eso añádale este dato. En el Colegio de México hay un grupo de historiadores jóvenes que están haciendo una historia erudita profunda, de todo el periodo de la Revolución Mexicana. En ese proyecto yo figuré como coordinador y, en consecuencia, conozco todos los trabajos que están haciendo los jóvenes, y no voy a pretender entrar en competencia con ellos. Ellos tienen un propósito distinto al mío y cada uno se mueve en su esfera. Eso es todo lo que tendría yo que decir respecto de esto.

—¿Es posible enseñar, estudiar y difundir la historia de México desde un punto de vista independiente?

—Yo no pondría la pregunta en esos términos. Lo que es un hecho comprobado es que siempre han existido dos versiones de la historia de México, o dos historias de México. Por lo que toca al siglo XIX, la versión conservadora de la historia de México y la versión de los liberales. Aún tratándose de periodos anteriores usted se encuentra esta doble versión. Por ejemplo, el caso de la conquista española. Muchos historiadores mexicanos sostienen que la conquista ocurrió cuando las viejas sociedades indígenas estaban en pleno florecimiento y que el conquistador español hizo una obra destructora de estas civilizaciones, y cortó la evolución natural de estas sociedades. Por otra parte, se encuentra usted gente erudita que sostiene la tesis de que estas civilizaciones habían dado ya todo lo que era posible dar y que estaban en una época de decadencia o de iniciación de la decadencia. Además, está el argumento que aducen estos que podrían llamarse hispanistas, de que era imposible que todo el Continente Americano, y no sólo México, estuviera



EN AQUEL 1929, presidiendo una de las mesas del Congreso Universitario que lograría la autonomía, el joven Daniel posa con el carrete sobre las rodillas. Atrás, de pie (segundo a la derecha), el joven Carlos Pellicer. En 1975, de overol, en el estudio de su hogar



aislado, sustraído de la civilización Occidental y que, en consecuencia, era fatal el choque de estas dos civilizaciones: las indígenas primitivas de toda la América Latina y la civilización occidental.

—Por lo que toca a la telehistoria, la gente que redactamos los textos, somos gente madura. No tenemos ninguna sujeción oficial de ninguna naturaleza. Expresamos ideas que nos parecen correctas. Naturalmente que habrá muchas personas que difieran de nuestras opiniones.

—Mire usted, ya se acepta generalmente que cualquier historia, aun la más cuajada, tiene una vigencia de tiempo limitado. En un momento dado surgen historiadores jóvenes que estudian y escriben sobre los mismos temas, pero que presentan versiones distintas. Para el caso de *La historia moderna de México*, yo he pensado que ésta es una historia que puede tener una vigencia de cincuenta años, en el sentido de que van a ir apareciendo, como ya han empezado a aparecer, rectificaciones o versiones distintas a la nuestra, sobre temas por ahora restringidos. Pero cuando esa labor de renovación se extienda, habrá otro grupo de gente que le eche una mirada general a *La historia moderna de México*, y presente una versión distinta de la que nosotros presentamos. Pero esto es, después de todo, un fenómeno general. Recordemos por ejemplo a aquel historiador francés que escribió una historia verdadera de Francia, para indicar que él sí establecía una verdad que suponía definitiva. Por supuesto que no fue así. Desde ese punto de vista, yo no tengo ninguna vacilación en decir que nosotros hemos presentado opiniones que nos parecen justas y que no han sido influidas en absoluto por nada y por nadie, más que por nuestros propios estudios, temperamento, etcétera.

—¿Desde muy joven supo usted que su vocación era más hacia la vida académica que hacia la política?

—¡Desde luego que sí! Piense usted que entré como profesor en la Universidad Nacional de México cuando yo tenía 17 años. Me gusta mucho contar este cuento porque la gente cree que yo estoy presumiendo de genio: ¡Un muchacho que a los 17 años ya es profesor! Simplemente a mí me tocó estudiar en la Universidad cuando la Revolución Mexicana había trastornado a todo el país. No solamente se acabó el ejército profesional de Porfirio Díaz, no solamente se renovaron todas las autoridades administrativas y políticas, sino que los cuadros universitarios sufrieron cambios con la revolución. Por ejemplo en la Facultad de Derecho se daba a los alumnos de primer año un curso de sociología y ese curso lo compartían durante muchos años Antonio Caso y Carlos Pereyra, pero Carlos Pereyra sirvió a Victoriano Huerta, y cuando vino el triunfo del Constitucionalismo, Carlos Pereyra resolvió exiliarse: se fue a España y allí murió. Vasconcelos nos juntó a los del grupo de los llamados *Siete sabios* y a mí para decirnos quién de nosotros quería dar ese curso, y nadie dijo que sí. Finalmente, yo levanté la mano y dije que sí. De modo que por estas circunstancias, no por genio, entré a ser profesor de la Universidad desde muy temprano. Luego, me tocó en suerte ser discípulo de Antonio Caso, cuando regresaron los intelectuales que se ausentaron por la revolución. Me hice amigo de todos ellos. Todos tenían una actividad académica. Digamos que la vida me encarriló por ese sendero. Además, es incuestionable que la gente que se dedica a la política tiene una noción del poder y ambiciona tenerlo. Yo nunca he tenido eso. La idea de una situación en que yo pueda manejar dinero, ¡hombre, eso no me atrae, no me interesa! Nunca he participado en la vida política del país, exceptuando el período estudiantil en que fui presidente de la Federación de Estudiantes del Distrito Federal, después de la Federación Nacional y luego de la

Federación Internacional.

—¿Cómo ha recibido el gran éxito que han tenido sus libros más recientes?

—Distingamos un poco las cosas. El primer libro de estos fue el del sistema político, tuvo una cierta acogida, pero moderada. De este libro se hizo una edición inicial de seis mil ejemplares, se repitió una segunda y otra tercera vez, y estaba ya en los 18 mil ejemplares cuando apareció el segundo libro, *El estilo personal de gobernar*, y éste sí tuvo una acogida tremenda, increíble, ¿verdad? Me preocupó mucho esto, porque pensé que el resorte que movía a la gente era el espíritu del chisme: "A ver qué dice este bronco de Cosío Villegas sobre el presidente Echeverría". Después me he convencido de que no es así, y yo he acabado por dar esta explicación que me parece de interés y, además, justa y, por otra parte, en cierta forma una conclusión obvia: el progreso en los transportes, en las comunicaciones, la obra educativa, el contacto de México con el mundo, etcétera, han ido creando una conciencia cívica en el país que antes no existía. Pero como la vida pública de México, según lo he dicho varias veces, es una vida estrictamente privada, la gente no tiene una explicación clara de lo que pasa en este país en el aspecto político. Está ansiosa de entender cómo ocurren las cosas. De allí que esta gente haya pensado que en estos libros míos se encuentra alguna explicación de lo que pasa en la vida política del país. Yo estoy convencido de que este es el verdadero hecho. Por otra parte, lo había dicho más de una vez en artículos míos y en *El estilo personal de gobernar*, cuando yo critico al PRI le digo al PRI que no se ha dado cuenta de que existe no solamente una conciencia cívica más general sino más exigente. A esto le atribuyo el éxito. Claro, en el caso del último libro, pues está la curiosidad de la gente que supone que yo voy a decir: "Este es el señor que va a ser el Presidente de la República".

Abogado, economista e historiador, nació en 1898 y murió en 1976 en México D.F. Fue secretario de la UNAM (1929); director de la Escuela Nacional de Economía (1933-1934) y del Fondo de Cultura Económica, así como presidente de El Colegio de México (1957-1963). Escribió centenares de artículos periodísticos y es autor de poco más de una veintena de libros, entre los que destacan cinco volúmenes de la *Historia Moderna de México* (1955-1974); *La república restaurada*; *La vida política* (1955); *Estados Unidos contra Porfirio Díaz* (1956); *El porfiriato: vida política exterior* (1963); *El sistema político mexicano* (1972); *El estilo personal de gobernar* (1974) y *La sucesión presidencial* (1975). Como periodista dirigió las revistas *La anforcha* y *El trimestre económico*.

LA DULZURA DE UN MEDIODÍA

por LOHENGRIN MARTÍNEZ FLORES / octubre de 1990

Natural de Leipzig, la pintora recuerda aquel arribo a Veracruz, "su gente morena". Al lado del pintor José Chávez Morado, ha combinado las virtudes de museógrafa, esposa y compañera. Estudiaba música, pero la sedujo el arte de Rivera y de Tamayo

Entrada frente a una ventana por la que se filtra el fuerte sol de mediodía, Olga Costa (OC), sonriente, proyecta la fuerza de su alegría por la vida. Firme su mirada, escruta el universo y recuerda: "Llegué a México y me gustó, me hallé luego. Tenía 12 años, los había cumplido en el barco. La primera impresión que tengo de México es Veracruz; la gente morena, los zopilotes que negreaban y un pan rico".

"Después, como estudiaba en el Colegio Alemán, y los alemanes tienen la costumbre de excursionar, salíamos a todos esos lugares que hoy están urbanizados. México era maravilloso, tenía un cielo azul como el de Guanajuato". Nacida en Leipzig en 1913, primogénita de Jakof Kostakowsky, OC llegó a México en 1925. Estudió en el Colegio Alemán y más tarde en San Carlos, con Carlos Mérida. Fue amiga de Frida Kahlo y Diego Rivera, ha estado gran parte de su vida en Guanajuato, por lo que es considerada ciudadana distinguida de ese municipio.

—¿Cuándo llegó la pintura?

—No sé. Primero estudiaba música, pero comencé a ver pintura, murales, algunos cuadros de Diego y me empezó a llamar la atención. Luego José y yo nos casamos, fuimos a vivir a Jalapa y ahí nos pusimos a pintar junto con dos amigos. Pintábamos en una mesa chica. Entonces me interesé realmente por la pintura, con la gran sorpresa de que mis cosas se vendieron.

La dulzura de su sonrisa se deja caer con una desaprensión casi ingenua, con una femineidad encantadora, alternada por el suave fluir de sus palabras que inundan la atmósfera de una tranquilidad acogedora, para ofrecer su generosa memoria.

—En 1948 realicé mi primera exposición en la Galería Arte Mexicano, que era la única que había en México.

—¿Y los estudios?

—Estudié cuatro meses en San Carlos, con Carlos Mérida. El resto del estudio fue ver pintar a los

demás: a mi marido, a los amigos, cuando ellos empezaban.

—¿Hubo algún momento en que se decidiera a comprometerse con la pintura?

—El compromiso fue que me invitaron a exponer y el hecho de que mi pintura se vendía. Eso me comprometió, pensé que debía corresponder.

—¿Qué significa para Olga Costa pintar?

—Significa algo muy natural. Es algo que uno debe hacer. Una especie de escape a muchas cosas y una satisfacción cuando sale bien.

—¿Se gana mucho dinero pintando?

—Se gana a veces. No todo el tiempo se vende. También hace uno muchas donaciones; creo que uno está obligado a hacerlas.

—Usted es la primera pintora que recibe el Premio Nacional de Artes. ¿Qué piensa de este hecho?

—Me gusta mucho porque nunca habían pensado en una mujer; creo que está muy bien que a las mujeres vayan reconociéndolas en todos los campos. Ser la primera mujer en México que lo recibe es satisfactorio.

Olga Costa se emociona. Filtrado por la brillantez de sus ojos, su estado de ánimo alcanza a contagiar, y trenzando las vivencias con energía decide que "tengo que empezar a pintar algo porque si no me muero".

En plática relajada le recuerdo la historia del autorretrato que no quería pintar: "La pintura me la habían encargado para una exposición y Fernando Gamboa llamaba mañana, tarde y noche para ver si estaba terminada". Una sonrisa fresca brota de sus labios, nos muestra una reproducción del cuadro y efectivamente aparece pintada con cara de disgusto. Lo ve, cierra rápidamente el libro: ¡Qué feo está!, y pide que se lo lleven.

—¿Qué ha ganado Olga Costa con su pintura?

—La pintura le da a uno cierta medida, cierta capacidad para poder hacer cosas. Por ejemplo, nosotros vamos a donar esta casa para museo. Hay muchos cuadros que tenemos aquí, otros están guardados y otros más en las bodegas de la Alhóndiga.

—¿Hay influencia del maestro Chávez Morado en su obra?

—No, pintamos totalmente distinto, aunque a veces pintamos codo con codo.

—¿Y de otros pintores?

—Ninguna que yo conozca. Hay un pintor que a mí me gusta mucho: Tamayo, pero nunca ha podido influirme.

En la trayectoria de Olga Costa destaca una gran labor de promoción de la pintura: ha participado en la organización e impulso de instituciones de fomento cultural, sobresalen las que realizó junto con su compañero, como la organización del Museo de la Alhóndiga de Granaditas y la fundación del Museo del Pueblo de Guanajuato. En 1989 se montó una exposición para rendirle homenaje en el Museo del Pueblo, como parte de las actividades del Festival Internacional Cervantino. Actualmente, uno de sus cuadros





FASCINADA POR el arte mexicano, la bella inmigrante decidió sus días entregada al oficio de la luz y el color. Como en 1941, la pintora ha seguido vinculada a la plástica, como en reciente exhibición de pintura

Esta destacada pintora mexicana por elección, vio la luz en Leipzig, Alemania, el año de 1913, como hija primogénita del matrimonio Kostakowsky. Doce años más tarde, en 1925, pasó a residir en México. Decidió estudiar y pintar a México. Hizo lo primero en el Colegio Alemán, y lo segundo en la Academia de San Carlos, donde se convirtió en discípula de grandes pintores y grabadores. Fue así como Carlos Mérida la inició en el mundo del color; estudio litografía con Emilio Armeró y asistió al taller del muralista José Chávez Morado, de quien se convirtió en esposa, a los 22 años de edad, en 1935. En 1941 formó parte del grupo fundador de la galería Espiral; en 1945 se integró a la Sociedad de Arte Moderno y en 1950 pasó a formar parte del Salón de la Plástica Mexicana y del Frente Nacional de Artes Plásticas. Expuso por primera vez parte de su obra en 1948, en la Galería de Arte Mexicano. En 1990 recibió el Premio Nacional de Artes.

más famosos, *La vendedora de frutas*, se encuentra en la exposición *México, esplendor de 30 siglos*, en el Museo Metropolitano de Nueva York.

De su última producción, Olga Costa nos muestra lo que con el gran esfuerzo del amor a su oficio ha realizado a pesar de su delicado estado de salud. Llama la atención una pintura del arreglo floral que le obsequiaron en su último aniversario de bodas y un cuadro de su jardín en primavera. En estas pinturas, como en toda su obra, el color asalta la vista, alegre nos impregna y nos lleva por los laberintos del mundo de Olga

Costa.

Antonio Rodríguez, a propósito de la exposición homenaje del año pasado, dice: "OC no abandona los árboles y el campo, las montañas y los ríos, las casas y la ciudad, las flores y los frutos, pero todo, como un acto de magia, se vuelve diferente, raro, como algunas de las flores que ella llama así; esto es, fantásticas y casi abstractas".

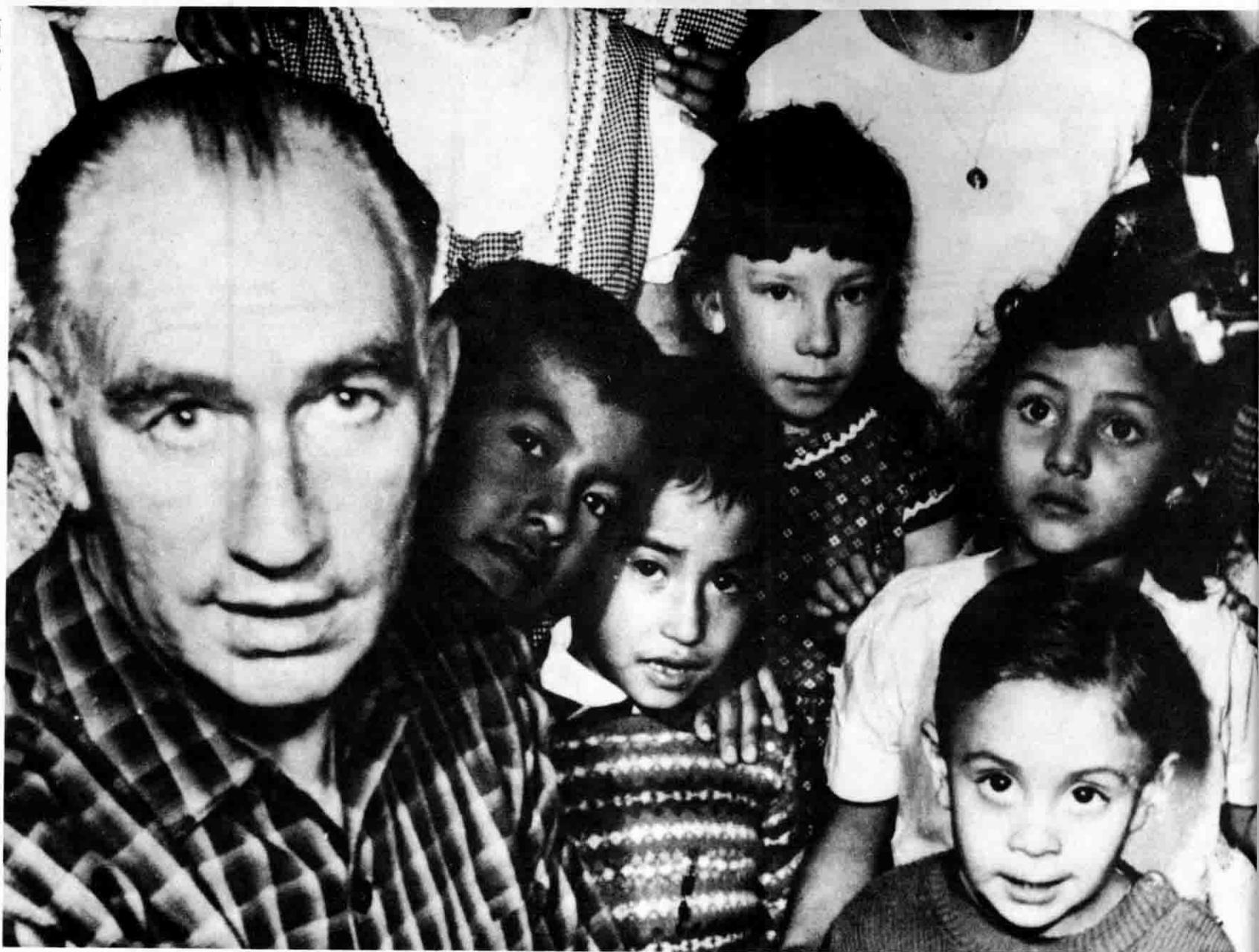
—¿Qué significa para usted ganar el Premio Nacional de Artes?

—No sé, para mí ahora implica muchos problemas. Tengo que viajar a la ciudad de México y estoy enferma. Ni hablar que estoy contenta,

aunque nunca había pensado en ganarlo.

Olga Costa no espera más preguntas. Habla de su largo matrimonio con Chávez Morado: "Son muchos años, no es común que duren tanto tiempo y menos con gente del mismo oficio —otra vez la sonrisa—, casi siempre acaban peleados". El estudio de OC, meticulosamente ordenado, sobrio, solemnemente alegre, fue quedándose atrás, y con él y con nosotros, el color de las flores, el campo, los frutos y la vida. Y con ella, la imagen serena, alegre y generosa de Olga Costa frente a la ventana, pintando tal vez los sueños de todos.

VISITANDO AL creador del *Ratón vaquero* en los estudios de la XEW, los niños se encontraron con un señor muy distraído. Era 1957. Y muchos años después, el "grillito" descansaba en su retiro campirano de Texcoco



A poyado en un bastón y dando unos pasos pequeñitos que contrastan con su gran corpulencia, Francisco Gabilondo avanza por el corredor hasta nuestro encuentro; en este lapso, uno puede reconocer y recrear la imagen de este hombre.

—¿Es cierto que la astronomía y la navegación le quitaron el tiempo a Cri-Crí?

—¡Y las muchachas!... También fui pecador... es muy difícil zafarse de eso pero, pues, la vida ¿no?... y la gente decía: pero cómo ¿Cri-Crí de don Juan?... ¡Pues sí!, aunque es una imagen que no se lleva pero... me decía Sordo Noriega: "Yo no sé cómo haces canciones para el sector ingenuo teniendo tú esa cara de bandido".

—Y ¿no compuso algunas canciones amorosas, que hablaran de mujeres?

—No... bueno, sí: allá por el año 25 o 26, pero... eran unas cosas muy mal hechas. Lógicamente, las primeras producciones son algo malas... es muy raro que a un principiante le salga algo bueno... claro, no niego la posibilidad pero... ya cuando llegué a lo de Cri-Crí estaba ya bien fogueado en la música, después de haber hecho algunos intentos de cancioncitas dizque románticas, luego me dio por la música de baile, entonces el *fox trot* y el tango estaban muy de moda y ¡por supuesto los danzones!, porque además soy de la tierra de este baile. Y... después fui acompañante de algunos cantantes, e hice un numerito y... Ruiz Cabañas, el Vate Ruiz Cabañas de *El Universal*, me bautizó con el nombre de Guasón del Teclado, cantando yo canciones festivas... ¡pero no duré mucho! Y cuando llegué al Cri-Crí ya tocaba bien, ya sabía componer, tenía idea clara de lo que podía hacer... sobre todo junté el cuento con la música, y eso fue lo que más pegó porque fijese usted que siempre hay o buenos músicos o buenos cuentos, pero falta el enlace... porque realmente mis canciones son fantasías, no son canciones infantiles, porque vamos a decir que canción infantil es una como las que enseñan en los

jardines de niños; son canciones que tienen poco enlace, que son muy fáciles para pasar de una nota a otra, ¡esas sí son canciones infantiles! Lo mío son ¡canciones para divertirl!... y eso es muy distinto, y que para los chicos son difíciles, inclusive para gente que sabe cantar. Yo me acuerdo que me decía... pues no sé si Paz Águila o su hermana; alguna de las dos, me decía: ¡pero si están rete-difíciles tus canciones! Y ellas, que son profesionales... Yo siempre he buscado que el estilo se lleve con la idea: si voy a escribir una canción sobre un camello, pues tengo que utilizar una canción oriental, ¡ni modo que use un corrido mexicano!, y al revés... cada idea tiene que llevar su estilo de música, hasta la clásica, como el minuetto, la gavota y... también el chorrito mexicano, ahí está *El comal* y *la olla* o *El gato de barrio*.

EL COMAL Y EL ESTILO

—Y, ¿cómo surge El guasón del teclado?

—Pues nada, que además de mis pequeñas composiciones en música de baile, se me ocurrió hacer canción festiva. Y una vez en el periódico salió un anuncio que decía: "Buscamos novedades para una estación de radio". Esa estación estaba frente al Caballito —donde ahora, por cierto, está una librería— y se me ocurrió ir. Ahí estaba el Che Bohr y la princesa Olga, que era su mujer, e hice una prueba. Luego al terminar me dijeron: venga tal día a recoger el veredicto. Pues que voy y que me dan una tarjeta así —que siento muchísimo haber tirado, es una de las cosas que más me duele en la vida—; esa tarjeta decía: "Francisco Gabilondo, composiciones festivas, elemento completamente nulo", firmado por la princesa Olga. Sucede que el Che Bohr hacía una cosa parecida a la mía y la princesa Olga pensó que le iba a quitar el trabajo a su marido. Pero resultó que cuando fui a hacer la prueba, me escuchó el Vate Ruiz Cabañas, que era periodista de

El Universal y poeta conocido de esa época. Me dijo: "Qué hubo, amigo, ¿cuándo empezamos?". Y le dije: "Pues no, señor, mire usted", y le mostré la tarjeta. Pero él me respondió: "Nada; usted empieza tal día".

—¿Cómo era el ambiente artístico y musical de su primera época, en la XEW?

—Era el de una familia; la XEW era una familia... y no nos importaba el dinero, trabajábamos realmente por amor, por gusto. Me acuerdo que cuando conseguí un programa, un programa chico que se llamaba *La fuente encantada*, donde anunciábamos el Garci-Crespo de Tehuacán, invité a Emilio Tuero para hacer canciones; en realidad, el programa era una reminiscencia de *El guasón*, sin dar yo mi nombre; más bien estaba de incógnito. Éramos dos pianos, el de Juanito García Esquivel y yo. Los chansoniers eran Emilio Tuero y Ramón Armengol, y se pusieron muy contentos porque conseguí que le pagaran 25 pesos a cada uno.

—¿Usted desde niño tocaba ya el piano?

—No, qué va, lo que pasa es que desde muy chiquito tuve la oportunidad de escuchar a mi madre tocar *Los andaluces* como la tocaban todas las señoras jóvenes de ese entonces. Yo la iba siguiendo con el dedo, así, tan tan, tan, tan, tan, tan, tan. Luego, como estaba muy fuerte la cosa de la revolución, nos vinimos a la capital, porque vivir en la provincia era terrible. Y el piano allá se quedó olvidado; en la ciudad de México no hubo piano; entonces, yendo al colegio se pasaron los años. Regresamos a Orizaba cuando las cosas ya estaban calmadas, pero teníamos una casa muy chiquita y el piano se quedó en casa de mi tía y me daba flojera ir allá. Más tarde, por el año de 1923, conocí a Agustín Lara, que tocaba en una casa de "turismo" —así les decían entonces— y ya empecé a interesarme de nuevo en el piano; escuchando tocar a Agustín volví a ejercitarlo...

El México Distrito Federal que en 1928 recibe a Francisco Gabilondo Soler, es un México cuya vida

LA LLAVE DE LA INFANCIA

por ELVIRA GARCÍA / diciembre de 1977

diurna se extiende sólo por algunas calles del centro de la ciudad; después, hacia el norte o hacia el sur, se ven a lo lejos los llanos y las milpas de la casi deshabitada ciudad de México. La calle de Ayuntamiento se convierte —gracias al auge artístico provocado por la XEW— en un importante centro de reunión. Los cafés y restaurantes cercanos se encuentran siempre concurridos por nuevos compositores que, con un legajo de hojas bajo el brazo, andan en busca de un "descubridor de talentos". En ese ambiente de las nuevas estrellas de la radio, Ramón Armengol, Emilio Tuero, Jorge Negrete, Esparza Oteo, Agustín Lara y otros, Gabilondo Soler empieza a darse a conocer con el sobrenombre de Cri-Crí.

UN GRILLO FRANCÉS

—¿Cómo nace el nombre y el personaje de Cri-Crí? ¿Por qué se pone usted así?

—Porque las que yo relataba eran aventuras de un animalito, y como mi compañero era Núñez de Borbón, que usted debe conocer —Alfredo Núñez, eso de Borbón se lo pusieron, en realidad se llamaba Alfredo Núñez Cañas; está como el Arturo de Córdova, que era Arturo García—. En concreto, usted sabe que el animalito típico que en la fantasía toca el violín es el grillo (eso se pierde en la noche de los tiempos y no es nada original), pues Cri-Crí más o menos quiere decir grillo en francés, porque entonces en la escuela, como ahora enseñan inglés, en ese tiempo enseñaban francés, era lo de cajón: el inglés ni quien pensara en él; yo aprendí el francés escolar, no voy a decir que el francés literario o académico. Pero la cosa es que le llamé Cri-Crí sin imaginar que fuera a pegar como pegó, ¡inusitado!

—Señor Francisco Gabilondo, ¿cuáles fueron las intenciones de Cri-Crí en relación con los niños?

—Son intenciones intuitivas, nunca improvisadas. Hay algo de inconsciente porque uno al hacerlas no se da cuenta de todo el sentido que guardan las canciones para la gente; después le dicen a uno: "Oiga, qué lección da usted en la canción del Barquito de cáscara de nuez cuando dice que en la vida siempre hay que ir alegre"... navegar, en el mar, taratarararararar... me dicen: "Es un canto a la vida, y quiere decir que uno no debe nunca amilanarse". Pues... tal vez, pero yo nunca me di cuenta de ese sentido, hasta el momento en que me lo estaban haciendo ver. Y *La muñeca fea*, para mí fue una muñeca que auténticamente conocí, que estaba en el cuarto de los trebejos de la abuela; era una muñeca de trapo rellena de aserrín, y habría sido de mi mamá, o de alguna de mis tías, ¡vete tú a saber!... y había ratones y estaba el veliz y el recogedor y la escoba; todo lo ponían allí.

En ese mundo de la radio, tan lleno de mayúsculas, el violín de Francisco Gabilondo Soler abre el arcón de la abundancia. Así pues, Cri-Crí permanece en su primera época en la XEW, durante casi diez años. Los viajes y la astronomía lo alejan temporalmente de la radio, pero vuelve a ella a mediados de los cuarenta y, poco tiempo después, en 1948, graba

su primer disco, por el cual recibe poquísimas ganancias.

Pero el Cri-Crí navegante, sin dejar de serlo del todo, abandona esta afición poco tiempo después, pero continúa con otra que nace con el mismo Francisco Gabilondo: la astronomía.

—¿La afición por la astronomía nace en usted un poco antes que por la navegación?

—No, la afición a la astronomía nace con Pancho Gabilondo; era yo muy niño y me acuerdo que andaba ya con unos gemelos de teatro de mi papá. Según yo, estaba viendo la luna y las estrellas; además, sin saber realmente qué era lo que veía. Era yo muy chico, la prueba es que no me acuerdo cuándo fue. Luego, como a los once años de edad, un compañerito me regaló un libro: *The Flammarion*, se llamaba —era en español—, así de chiquito y tenía en la portada el planeta Tierra y sobre él un hombre desnudo sentado, viendo hacia arriba, viendo el Universo... ¡huy! pues que me vuelo con el libro, y de allí a recoger datos, a hacerme aparatos, dizque muy buenos.

Después de estos tiempos de rudimentarios aparatos inventados, Gabilondo empieza a invertir el dinero que gana como Cri-Crí en la adquisición de aparatos de medición y telescopios. Es hasta 1950 que comienza a construir su observatorio de divulgación científica en Tultepec, estado de México, al cual le dedica gran parte de su tiempo. Finalmente en 1973, cuando ya la vista y la salud son deficientes, lo dona a la Sociedad Astronómica de México, de la cual es miembro honorario.

Con esa virtud de ser irreverente, burlón y festivo a sus setenta y cinco años; con esa vitalidad para el estudio de la astronomía, la lectura y la música; con esa capacidad de ponerse contento por cualquier cosa, Francisco Gabilondo Soler vive tranquilo, lejos de la civilización, de lo moderno, olvidando la hora

Las cosas de los principiantes.
Los pecados de un pícaro don Juan. Fox-trot, danzones y tangos.
"Las mías son fantasías, no canciones infantiles". Un pianista de cabaret, un novillero en Tacuba, un astrónomo y matemático. La familia de la XEW.
"Me han querido meter al chachachá y al rocanrol"

y hasta el día en que vive; recordando a cada rato su época de niño, su vida en Orizaba, su abuela, sus juguetes...

—Entonces, sus recuerdos más vivos son los de los años que vive usted al lado de su abuela...

—Esa es la verdadera cuna de Cri-Crí... Ella era muy niñera, le gustaba invitar a los niños de los vecinos y se ponía a contarnos cuentos y luego nos daba unas representaciones: ponía una sábana en la puerta, detrás una lámpara y nos hacía figuras en las sombras; luego cantaba, tocaba el piano un poquito, como toda la gente de ese tiempo; luego nos hacía teatro con títeres... y, bueno, ahí estaba haciéndose Cri-Crí...

Su verdadero nombre fue Francisco Gabilondo Soler. Nació en 1907 en Orizaba Ver., y murió en Texcoco, Méx., en 1991. Músico autodidacta, fue calculista en el Observatorio de Tacubaya, campeón de natación y boxeo en Veracruz, antes de cumplir 20 años. Formó un grupo de jazz y luego comenzó a componer canciones románticas y picarescas. Debutó en la radio en la estación XETR, donde se presentaba como "El guasón del teclado". Pasó a la XEW donde popularizó sus primeras canciones infantiles. A partir de 1934 grabó más de 300 discos. Entre sus melodías más conocidas, y que han deleitado ya a cuatro generaciones de mexicanos, están: *El charrito*, *El ropero*, *El negrito sandía*, *El ratón vaquero*, *La patita*, *Dí por qué*, *La merienda*, *Ché araña*, *El ropavejero*, *El venadito* y *La negrita Cucurumbé*.



UNA EXTREMA SOLEDAD

por CARLOS VALDÉS / junio de 1989

Mi amigo Cuevas me recibe con un fuerte abrazo en su casa de San Ángel: una verdadera mansión palaciega, donde se encuentran numerosas obras de arte; admiro varios dibujos firmados por Picasso, pero interrumpo mi contemplación. Subimos al estudio de José Luis y hablo ante la grabadora:

—Esta es la continuación de un diálogo que inicié con el gran maestro de las artes plásticas, José Luis Cuevas, al que estimo y conozco desde hace varias décadas. Después de múltiples interrupciones de algunos visitantes extranjeros y llamadas telefónicas de larga distancia, continuamos nuestro diálogo en el estudio de Cuevas, que parece, por lo concurrido, una de las sacristías de la Basílica de Guadalupe.

—Efectivamente, es un diálogo iniciado hace mucho si consideramos que, precisamente en el año de 1966, se publicó el que sería el primer libro sobre mí, escrito por ti, Carlos. Fue el resultado de muchas conversaciones que tuvimos en esa época, cuando yo vivía en la Colonia del Valle, en un apartamento

de la calle Angel Urraza, donde yo residía. Hablábamos de muchas cosas... Mirábamos hacia atrás, y en realidad nuestro pasado, tanto el tuyo como el mío, no era tan amplio como ahora, porque éramos muy jóvenes. De este diálogo salió el libro, editado por la UNAM, que titulaste José Luis Cuevas y que sigue siendo uno de los libros, en lo que se refiere al texto, que más me satisfacen de los varios que se han escrito sobre mí. Después nos volveríamos a encontrar y tendríamos un amplio diálogo, que fue publicado en este mismo suplemento de *Sábado*.

Mientras platicamos José Luis hace rápidamente los dibujos que acompañarán esta entrevista para el *unomásuno*.

—Sí, cuando estaba bajo la dirección de Fernando Benítez...

—Efectivamente, lo tuvo en sus manos nuestro buen amigo Fernando... Recordarás que el primer contacto amistoso que tuvimos fue unos años antes, en la época en que firmabas con el seudónimo de Ventura Gómez Dávila los artículos sobre pintura para la *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, época en la que tú y tantos otros intelectuales y artistas estábamos transformando la cultura del

país, en la que el ahora director de *Sábado*, Huberto Batis, también jugaba un papel.

En realidad escribí reseñas de artes plásticas para *México en la Cultura* y más tarde para la *Revista de la Universidad*. Pero no lo hice sintiéndome crítico, sino sólo obedecí a un impulso. Escribí en *Novedades* porque me pareció que el arte en México se había burocratizado totalmente, y que los artistas mexicanos sólo estaban repitiendo fórmulas que habían tenido éxito en el pasado. El arte se había vuelto académico. Además, los jóvenes escritores, los pintores y la gente pensante nos sentíamos insatisfechos con la política cultural (demasiado nacionalista) de Bellas Artes, el contralor oficial de las artes. Entonces llevé a *Novedades* algunos artículos, donde atacé a Bellas Artes y el trabajo académico de los pintores de la oficialista Escuela Mexicana. Quizá fue en parte injusto, y quizá en parte fue una cosa muy legítima. Digo injusta, porque tal vez sobrevivían aún algunos pintores valiosos. Pero nosotros, como jóvenes, deseábamos que se abriera un terreno más amplio al arte. Entre esos jóvenes recuerdo en especial a José Luis Cuevas, que con sus artículos, publicados en el mismo *México en la Cultura*, atacó a los tres grandes de la pintura mexicana. Recuerdo que José Luis se burló en forma muy divertida, aunque sarcástica, de Diego Rivera, Siqueiros y Orozco, el tríptico sagrado. Yo apoyé la labor crítica de Cuevas defendiendo a los pintores abstractos y figurativos no académicos, que en este momento, muy tardíamente, empezaban a ser conocidos en México. Recuerdo que intentaba apoyar a mis amigos, como Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Felguérez... En fin, era un grupo numeroso, y ahora son pintores consagrados. Entre los nuevos pintores había dos tendencias. Una, la figurativa, pero figurativa de una manera muy original y no adocenada como lo eran las formas gastadas entre *fauve*, surrealista y realista socialista, de la Escuela Mexicana de Pintura. Y había otros artistas nuevos que se expresaban en formas abstractas. Ahora ha pasado el tiempo, y reflexionando advierto que las tendencias abstractas se han convertido en una nueva academia anquilosada. Me siento desilusionado con la mayoría de esos pintores, que sólo copiaron, casi fielmente, a la Escuela de París y a algunos pintores estadounidenses abstractos, y aunque sus cuadros son muy agradables en el aspecto decorativo, se han quedado en lo meramente superficial y sensual.

En cambio, me siento satisfecho de haber apoyado y de continuar apoyando a las personas, como José Luis, que en su arte figurativo conservan todavía gran espontaneidad y audacia, y realizan una continua búsqueda de nuevas formas. Se puede decir que el arte de Cuevas es auténtico y que perdurará.

—Cuevas acaba de regresar del extranjero...

—Sí, de California, y precisamente estaba recordando las experiencias que he tenido en ese lugar. A partir de 1960, exponía periódicamente en Los Angeles. Lo hacía cada año en una galería ya desaparecida: la Silvan Simone... Pienso que una de mis virtudes es mi extraordinaria memoria para recordar hechos, cosas, personas del pasado mediato e inmediato.





RETRATOS Y autorretratos pueblan la iconografía de este obsesivo artista, lo mismo en la sudadera de la periodista Rosa María Campos, en 1967, que en su estudio en 1988

—No solamente tienes buena memoria para las fechas, para las personas, sino que también posees una poderosa memoria visual. Dibujas como si tuvieras impresa en la mente la imagen que luego realizas. Te he visto dibujar muchísimas veces: no corriges y tu línea es definitiva.

—Siendo dibujante he desarrollado una memoria visual extraordinaria. Incluso a veces una escena que pude haber visto en alguna ciudad que visité, como Viena, París, Bilbao o Madrid, de pronto surge en mí y la dibujo bastante fielmente. Hablando de la memoria, debo recordarte que en el año de 1959 hicimos nuestro primer contacto, aunque no de persona a persona, cuando regresé de Brasil, después de haber recibido el Premio Internacional de Dibujo de la Bienal de Sao Paulo. Tenía entonces 25 años de edad. Tú escribiste un artículo en la *Revista de la Universidad* precisamente sobre el premio que se me había otorgado en esta importantísima Bienal, y fue el primer premio importante internacional que recibí.

—Recuerdo que no encontrábamos un dibujo de José Luis Cuevas para ilustrar mi artículo. El terrible y despreocupado Juan García Ponce, mi compañero en la formación de la *Revista de la Universidad*, incluyó como una broma, a pesar de mis protestas, un dibujo de Rafael Coronel, lo cual hizo montar en cólera a José Luis, quien lo consideró una ofensa personal...

—Era un dibujo que de alguna manera trataba de copiar mi estilo. Rafael Coronel era el autor. Imitaba mi estilo y aparecía ilustrando el artículo sobre mi obra como si el dibujo realmente fuera mío, sin darle el crédito o el descrédito al verdadero autor de ese desaguisado. Porque se trataba de un dibujo realizado con gran torpeza. Pero ustedes debían ilustrar el artículo... En esa época yo aún no sabía realmente quién era el escritor oculto bajo el seudónimo de

Ventura Gómez Dávila: imaginé que Juan García Ponce y tú formaban una sociedad anónima. Los llamé *aguila bicéfala*.

—Cambiando de tema, recuerdo que cuando te conocí me di cuenta de que tenías gran afición por la literatura, que eras un apasionado lector y escribías bastante bien, mejor que muchos que se dicen escritores. Esto estableció entre nosotros un nuevo vínculo, porque yo era entonces un "escritor" que escribía sobre un "artista plástico"...

—Mira, José Luis, como ya se ha hablado ampliamente sobre tu obra plástica, me gustaría que platicáramos más de tu labor literaria.

—En los 40, en la década en que ya había tomado la decisión de ser pintor, incluso tenía un estudio instalado en un cuarto miserable de la calle de Donceles, me gustaba también escribir. Llegué a ensayar el cuento. Esos primeros intentos literarios los destruí. Pero durante un año vacilé entre dos vocaciones: la de pintor, que de alguna manera había surgido antes, y la de escritor... Esta última surgió después de haber leído a los escritores que admiraba en mi adolescencia, como Dostoievski, Victor Hugo, Julio Verne, etcétera. Y como siempre sucede, los escritores novatos de alguna manera desean imitar a los maestros que admiran. Los relatos que escribía eran dostoievskianos. Estaban poblados de personajes tristes, desesperados, marginados. Me identificaba con esos personajes de ficción porque me sentía feliz como ellos. Yo era un joven de 14 años que vivía una extrema soledad en ese pequeño cuarto, en el que tendría después como única relación amorosa a la que fue mi primera modelo, Mireya, que por su pobreza me llevaba a identificarla, a encontrarle ciertas similitudes con la Sonia de *Crimen y castigo*. Mi amante era una mujer algo prostituida por la pobreza, que trabajaba, cuando la conocí, como modelo de las academias

Diálogo interrumpido con los años, pero una misma amistad. "Hay una especie de miserabilidad en mi obra". Todo artista es autobiográfico... "Como una forma de ver el mundo", la infancia marca la vida. Aquello comenzó en el humilde estudio que el muchacho artista rentaba en la calle de Donceles

San Carlos y la Esmeralda. Consideré importante la literatura y empecé a escribir. Pero de ninguna manera la abandoné después, cuando ya había decidido dedicarme única y exclusivamente a la pintura, al dibujo y al grabado, porque lo literario ha sido un estímulo constante: mi obra plástica es definitivamente *literaria*. Ahora bien, después volví a emplear las letras para expresarme, pero en algunos artículos, en los que, como ya hemos comentado, enjuiciaba la llamada Escuela Mexicana de Pintura. Es la época de mis amplios artículos polémicos, en la que se me abren las puertas del suplemento cultural de Fernando Benítez: *México en la Cultura*. Esos artículos serían recogidos en un

Botero, el pintor colombiano, "definitivamente" influido por la obra del mexicano. "Ha sentido antipatía contra mí por esa deuda con mi obra". Cuevas por cuevas, libro autobiográfico. Como escritor, el autor de Cuevario se dice muy inspirado en la obra de José Vasconcelos. "Mi amante era una modelo de San Carlos"

libro editado por Grijalbo: *Cuevario*. Luego escribí textos autobiográficos, como ese libro editado por Era, que se titula *Cuevas por Cuevas*, en el que relato mi infancia, en el que hablo de los barrios miserables, del barrio miserable en el que nació: el Callejón del Triunfo. Después volví obsesivamente a lo autobiográfico: escribí más de mil 200 páginas recordando, evocando mis experiencias no únicamente en México, sino en todos los países en los que he vivido. Ahí está presente también lo literario. Hay también una especie de *miserabilismo*, como en mi obra plástica. Creo que entre lo que escribo y lo que dibujo hay una vigorosa relación. No son cosas distintas ni mucho menos. Cuando escribo lo que puedo calificar de memorias y autobiografía mi influencia más evidente es la de José Vasconcelos. Su *Ulises criollo* es otro de los libros que leía y releía en mi estudio de la calle de Donceles. José Vasconcelos es uno de los escritores mexicanos del siglo XX que más he admirado.

ESCRIBIR, PINTAR EL YO

—Creo que lo biográfico que expresas en tu obra no se limita simplemente a una autobiografía, sino que se extiende a muchísimos planos. Háblame un poco más de eso.

—Como tu decías muy acertadamente, Carlos, todo artista es autobiográfico. De alguna manera los escritores escriben sobre ellos mismos, porque toda obra artística es muy personal. El yo se hace presente en todo lo que se escribe o se pinta. Incluso, y era lo que comentábamos hace rato, Carlos, cuando un escritor describe en una novela un personaje, hay algo de autorretrato del novelista. Como en el caso de Flaubert, quien dijo: "Madame Bovary soy yo". De manera que lo autobiográfico, lo vivido, de algún modo está presente en todo trabajo creativo. La obra cinematográfica de Fellini, por ejemplo, es un arte de evocaciones, de recuerdos de lo que él vio, sobre todo en la infancia. Porque de alguna manera lo que más nos obsesiona, lo que va a marcar un estilo, una forma de ver el mundo, es precisamente la infancia.

—Me parece que el artista, a veces, sólo tiene unas cuantas notas fundamentales en su vida. Va a repetirlas continuamente. Serán su obsesión unos pocos temas, y los repetirá en diversas formas. Toda su carrera artística consistirá en un retomar los antiguos temas... La temática del artista, a veces, viene a ser como la teoría de Vico sobre la historia: ésta es el retorno continuo de los hechos,

de los sucesos, con diversos ropajes. La autobiografía del artista, en ocasiones, es un reciclaje continuo de sus primeras y más importantes vivencias.

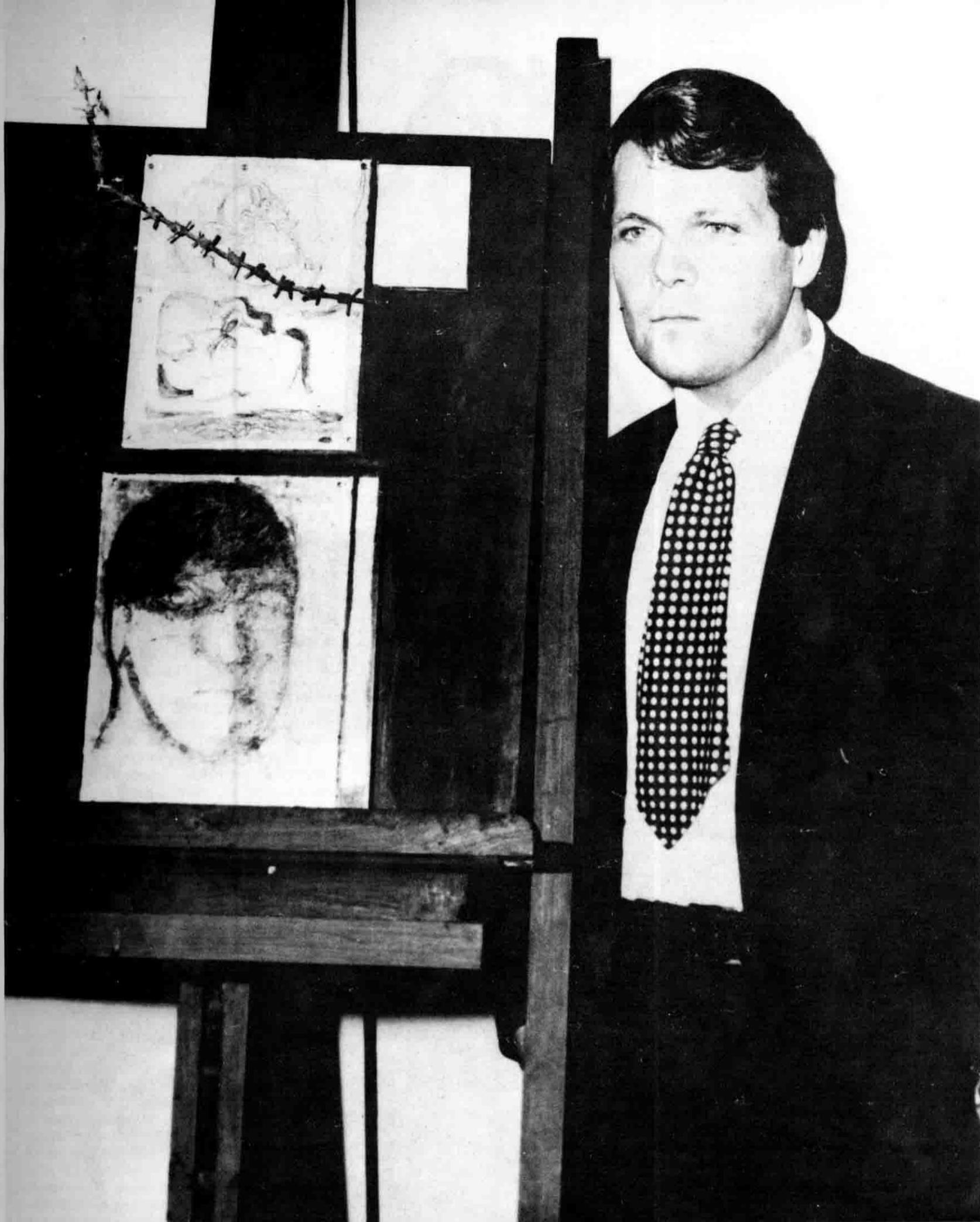
—Mira, José Luis, conocí la obra de Botero a través de algunos amigos suyos. Dos colombianos: Alvaro Mutis y Montaña. A ese par de admiradores de Botero se añadió José de la Colina.

—Lo conocí cuando vino por primera vez a México, en la década de los 50. Después lo encontré en Nueva York y en Europa. El triunfo de Botero no fue inmediato: pasó muchos años de hambre en Nueva York sin lograr el reconocimiento.

—La primera influencia que recuerdo haber visto en la obra de Botero fue la de Alejandro Obregón, la gran personalidad de la pintura colombiana. Después Botero descubrió su propio mundo pictórico. Esto es algo muy sabido en América Latina, y apareció incluso en el catálogo de la exposición de Botero en el Museo Hirshorne de Washington. Encontró el estilo tan peculiar de sus figuras infladas en lo que él vio en mi primera exposición de Nueva York. En esa exposición exhibí una serie de perso-

najes, dibujos de gran formato, inflados, agresivos, gordos, basados en un cuadro de Mantegna, que está en la National Gallery de Washington... Había además una especie de Niño Dios de Mantegna, que se metamorfoseaba en un monstruo inflado. Fernando Botero vio esa exposición y en ella encontró un camino definitivo: a partir de entonces la obra de Botero se distinguió precisamente por sus personajes obesos. Aquí en mi estudio casualmente hay un dibujo mío muy antiguo, un retrato del marqués de Sade, el cual definitivamente tiene que considerarse un antecedente del estilo de Botero. En esta época hice muchos dibujos de personajes sumamente obesos. Pero no era mi intención hacer de la obesidad un estilo ni mucho menos, sino que eran, más que nada, obesos porque así lo requerían los temas que estaba tratando: el marqués de Sade inflado, los obispos gordos que yo dibujaba entonces, los dictadores incluso, y que después serían los temas más recurrentes de Fernando Botero. Esta influencia que ejerzo sobre su obra ha sido señalada por críticos tan notables como José Gómez-Sicre y Martha Traba.





SONRISAS juveniles, retratos de semblante adusto, y una juventud que fue precocidad talentosa en aquellos, los primeros años de los sesenta

Pintor, ilustrador y escritor, nació en México D.F., en 1933. Sus lienzos figuran en los principales museos del orbe. Ha expuesto sus colecciones en Washington (1954); París (1955); La Habana (1956); Nueva York (1957); Perú y Venezuela (1958); Argentina (1959); Filadelfia y Los Angeles (1960) y Roma (1961). En la bienal de Sao Paulo conquistó —1959— el primer premio internacional de dibujo. Tres años más tarde, en Lugano, Italia, obtuvo el primer premio en la "Séptima Mostra di bianco e nero". Es autor del libro *Cuevas por Cuevas* (1964) y de un género de pintura mural acuñado por él mismo: el mural efímero. Su columna periodística "El cuevario" es una de las más amenas y mejor escritas del diario *Excélsior*.

—Ahora bien, Fernando Botero, en los últimos años, ensoberbecido por su éxito comercial, ha tratado de negar esa influencia. Incluso José Gómez-Sicre en alguna ocasión escribió un prólogo para un catálogo de Botero, para una exposición de este pintor en Colombia, y hablando de las influencias en la obra de Fernando Botero, señaló la evidente influencia de mi obra que él tuvo en sus comienzos. Fernando Botero montó en cólera y censuró el texto de José Gómez-Sicre: exigió que no fuera publicado íntegramente en el catálogo de Colombia. Gómez-Sicre se enojó por esa mutilación que sufrió su texto y después lo hizo publicar totalmente en *El Espectador* de Bogotá. Me imagino que también a Botero le habrá molestado que en el catálogo del Museo Hirshorne de Washington la autora de la investiga-

ción sobre la obra de Botero también haya señalado esta influencia evidéntísima, y que no puede de ninguna manera ocultarse, la influencia que tuvo de mi trabajo.

5 MINUTOS DE ANTIPATÍA

—Botero ha sentido antipatía contra mí por esa deuda con mi obra que contrajo al comienzo de su carrera. Al llegar a México, hace poco, fue entrevistado y declaró que me había conocido, pero que sólo me había visto durante cinco minutos exactamente. Yo diría que si él afirmó que únicamente le había dedicado cinco minutos a mi persona y a mi obra, entonces fueron cinco minutos sumamente útiles para él, porque esos breves momentos bastaron

para que encontrara un camino en el arte. Considero que Botero, dentro de mis *discípulos* de América Latina, es uno de los más exitosos y que ha logrado mayor reconocimiento. Lamento profundamente que en los últimos años mi aplicado *discípulo* de entonces, me refiero al Botero de los años 60 y principios de los 70, haya terminado siendo un hombre más preocupado por las finanzas que por la estética.

José Luis me cuenta que está a punto de viajar a Colombia, donde habrá una exposición y dictará conferencias en Bogotá y Cartagena. Cuevas reflexiona sobre la misteriosa asimetría del destino: así como Botero partiendo de Colombia llegó a México, él desde nuestro país se marchará a Bogotá casi en el mismo momento...

BAJO EL
torrente
de luz solar, el
maestro Chávez
parece
recuperar la
voracidad
musical de su
puntual batuta



SINFONÍA INDIA

por ARTURO MELGOZA PARALIZÁBAL / enero de 1971

en México existe una pérdida del sentido de la calidad. Se puede o conviene hacer las cosas mal. Y entonces no habrá arte ni ciencia: la demagogia y la corrupción son mentira y maldad; el gran arte y la alta ciencia son verdad y generosidad —grita exaltado el ilustre autor de la célebre *Sinfonía india* y de *El fuego nuevo*, del conocido ensayo instrumental *Xochipilli-Macuikxóchitl* y de *Caballos de vapor* (H.P.); creador de tres conciertos, cinco sinfonías, cinco obras escénicas, nueve corales, ocho vocales y doce para piano: Carlos Antonio de Padua Chávez y Ramírez, conocido dentro del extraordinario mundo de la música como Carlos Chávez a secas.

Se trata del último de un incorruptible y controvertido grupo de compositores mexicanos que, inspirados por el enérgico impulso cotidiano del hacer y rehacer cultural, eleva el folklor nacional a la categoría clásica: versátil, creativo, polémico; crítico, autor, director, pianista, orientador, pedagogo, organizador.

Y añade, en seguida, aún a voz viva:

—Será imposible que alcancemos en México los altos niveles del arte y de la ciencia mientras en el medio floten la simulación y la perversidad.

Luego, nos observa de frente, minuciosamente, todavía con la furia reflejada en el rostro. Y continúa, acalorado, sin abandonar el mismo tono:

—Ya es tiempo de aceptar, con dolor, que somos un país subdesarrollado. Y de que con decisión, nos rebelamos contra el subdesarrollo: no una rebelión conformista y con lamentaciones, sino una rebelión activa e inteligente.

Lo entrevistamos, un soleado día de primavera de tantos, recluso dentro de su amplia casa estilo colonial ubicada en las Lomas de Chapultepec. Uno de sus sirvientes, orgulloso quizá de su evidente ascendencia y aspecto campesino, nos condujo lenta y silenciosamente al estudio, instalado en la tercera planta. Cruzamos, primero, una inmensa habitación, los muros cubiertos con diversos motivos multicolores. El músico, no obstante, interrumpe enérgicamente nuestro propósito descriptivo:

—El pueblo quiere esparcimiento: los mercaderes le dan pseudoarte y el pueblo lo toma porque no conoce otro.

ANTI EDUCACIÓN MASIVA

Pero esto no acaba su explosiva irritación. Y sigue: —Las desastrosas influencias de la anti educación masiva, si no han sido evitadas, tampoco han sido contrarrestadas por una acción oficial escolar y extraescolar.

Ascendemos por unas escaleras de cemento, un tanto pronunciadas, cubiertas de mosaico color claro. Y llegamos a una estancia donde destaca, casi como único mobiliario, una enorme y sólida mesa de trabajo. Sobre la superficie reposan, desordenadamente, unos anteojos con arillos oscuros de carey, libros, papeles, hojas pautadas, lápices, plumas y otros objetos.

El volcán, Carlos Chávez, deja de arrojar ígnea

materia verbal. Ahora, un tanto más tranquilo, manifiesta:

—Vivimos tiempos de una creciente inquietud social, de un desbordante anhelo de expresión. La humanidad quiere salir de los oscuros calabozos del pasado, de los estrechos casilleros en que por siglos ha vivido medrosa, supersticiosa y tímida. Desafiante problema es, hoy, encauzar este torrente, modelar estas necesidades de expresión.

Llegar ante el maestro Carlos Chávez es recorrer, todas y cada una, las múltiples etapas de la historia de la música en México. Se devela una serie de rasgos culturales que, manifestados como giros melódicos, fórmulas rítmicas, posibilidades armónicas, clima sonoro, son elementos suficientes para distinguir cromática y dimensionalmente un temperamento y una idiosincrasia específicos dentro del opulento concierto universal. Es, entonces, encontrar nuestro origen e identificar nuestra evolución —perfilar nuestro destino—. El nacionalismo musical, según sustentara en un importante ensayo, “es una doctrina que establece la necesidad, o la conveniencia, o que recomienda que las melodías y ritmos de la música popular se aprovechen en las composiciones de formas musicales superiores, como medio de lograr el establecimiento de un ‘gran arte’ musical nacional”. Y, todavía más, advertiría: “Para que un país llegue a tener obras maestras de arte nacional se necesita que tenga, primero, una verdadera personalidad nacional en todos los aspectos, y

Contra la simulación y la perversidad. La rebelión de la inteligencia. Algo más que huéhuetl y teponaxtlis... Stravinsky y la Coatlicue. “Obligué a Revueltas a componer”. Arte indígena, arte universal. “Nunca he querido vivir en el extranjero”

segundo, grandes compositores.” Se inicia pues un largo y complicado camino, rescatándose, al andar, todos los recursos y propiedades instrumentales indígenas. Y es así como quedan aprisionados, fundidos dentro de los ballets de *El fuego nuevo* y *Los cuatro soles*, la *Sinfonía india* y *Xochipilli-Macuikxóchitl*, el canto ritual del teponaxtlí —tamborcillo de hendidura que se golpea con dos palillos forrados de hule llamados olmailt y que reposa en posición horizontal sobre un trípode—, el



CON EL pianista Arthur Rubinstein, en 1941 en Nueva York, revisan una partitura orquestal. En pleno ensayo, una actitud reincente



Silbatos de arcilla caracoles marinos, trompetas de calabaza... instrumentos de lúgubre arrobamiento. "Resistir cuatro siglos de música europea". Nunca un sentido denigrante. La rama americana de la cultura accidental

épico batir del huéhuetl —tambor vertical que comprende desde el tapanhuéhuetl hasta el panhuéhuetl: cubierto en la parte superior con una membrana de piel de venado o de ocelotl y que se tañe directamente con las palmas de las manos y con los dedos—, la flauta de pico denominada tlapitzalli o huilacapitzli —especie de ocarina de barro cocido o de hueso provista de cuatro agujeros laterales—, el chililihtli o cohuilotl —silbato de arcilla—, el lúgubre y agorero atecocoli —conocido también como tecciztli, tepuzquiquiztli o quiquiztli: caracol marino de gran tamaño que se sopla por el vértice de la espiral previamente horadada—, la trompeta tubular

pungacagua —hecha de madera, arcilla o caña y provista a veces de una calabaza que sirve de pabellón—, el tzicahuaztli —raspador sostenido en media calabaza que se frota con un pequeño caracol—, el áyotl —caparazón de tortuga que se raspa con el asta de un venado—, el ayacaztli —calabaza llena de guijarros que se agita—, el ayonchicuaztli —sonaja de palillos que se golpea contra el suelo—, los reverberantes cascabeles de metal, los tenabaris —lazos de los que penden pezuñas de venado, guijarros y capullos secos de mariposas, sujetos alrededor de los tobillos—, la jícara de agua —media calabaza sumergida que se golpea con un palillo de madera cubierto con hojas secas— y, finalmente, el tambor yaqui de doble membrana. Carlos Chávez, consciente de su raíz, precisaba al estrenarse la *Sinfonía india* el 23 de enero de 1936 dentro de un concierto radial de la Columbia Broadcasting System: "La música indígena de México es una realidad de la vida presente, y es, además, una realidad como música: no es, como pudiera pensarse, un buen motivo solamente para satisfacer una mera curiosidad de los intelectuales o para suministrar datos o informes más o menos importantes a la etnografía. El arte indígena de México es, en nuestros días, la única manifestación viviente de la raza que forma, aproximadamente, las tres cuartas partes de la población del país. Las características esenciales de la música indígena han podido resistir cuatro siglos de contacto con las expresiones musicales europeas. Es decir, si bien es cierto que el contacto del arte europeo ha producido en México un arte mestizo en constante evolución, esto no ha

impedido que el arte indígena puro siga existiendo. Este hecho es un índice de su fuerza. La fuerza del arte indígena radica en una serie de condiciones esenciales: obedece a un impulso creador natural del individuo y a una necesidad de expresión legítima y exenta de afectación. En términos musicales, la gran fuerza expresiva del arte indígena radica en su variedad rítmica: en la libertad y amplitud de sus escalas y modos; en la riqueza de las melodías y en su condición moral. Ahora, las condiciones morales de este arte son otra razón de su fuerza. Es un arte optimista; si sufre a veces de la tiranía de las fórmulas mágicas, esto no lo coloca en la posición mística, quejumbrosa, de quien suplica e implora humillándose, sino por el contrario, en la posición del hombre que influye y ordena con decisión a las fuerzas superiores e invisibles. Por otro lado, este arte participa de la salud de toda acción combativa; música para danzas de cacería, cantos guerreros. Otras veces, cuando la música va unida a la palabra, las imágenes poéticas revelan más que nada el sentido y el conocimiento de los fenómenos naturales en su profunda sencillez: la conducta de los animales, el crecimiento de las plantas, floración y reproducción. Nunca un sentido morboso o denigrante; nunca un sentido negativo hacia los otros hombres o a la naturaleza toda, pueden hallarse en esta música de nuestros ancestros inmediatos de América. Es la música fuerte del hombre que lucha y trata siempre de dominar su medio."

—Usted, como una autoridad musical —histórica y creativamente valioso—, ¿por qué no trabaja en México?

—Sí trabajo. Compongo, que es lo más importante para mí.

—Quiero decir, ¿por qué no lo aprovechan en nuestro país y tiene usted que ir a dirigir, a trabajar, no en la creación, sino en la recreación, al extranjero?

—Yo sí trabajo en México. Aquí compongo. Me está usted viendo en mi casa. Y tengo treinta y cinco años de trabajar en el extranjero. Y nunca me he querido ir a vivir al extranjero. Y he tenido solicitudes para quedarme allá. Con magníficos puestos y sueldos. He querido quedarme en México. Aquí está mi casa.

—¿Con su retrato pintado por Siqueiros?

—Con mi Siqueiros. En esta casa que construí en el año de 1933. Los dos primeros pisos, me los hizo Pensiones, con cien mil pesos. Luego, este otro departamento, lo construí quince años después. Y éste, claro, ya me costó más. Porque ya había empezado a ganar yo fuera. Ya había empezado a ganar en Estados Unidos. Pero yo, básicamente, vivo de mi música. Porque mi música circula por el mundo. Y tengo las regalías normales.

INFLUENCIA PRECORTESIANA

—La tradición de la cual usted surge, ¿podríamos establecerla a partir de la generación a través de la cual usted se desarrolló? ¿A quién podríamos mencionar en esa generación?

—Bueno, aparte de la generación, el artista recibe influencias directas de su medio. Y yo creo haber recibido una gran influencia de las emociones estéticas que me ha producido el arte precortesiano. Es decir, así como en un pintor lo ve usted, claro; usted ve en Rufino Tamayo cómo él sale de las expresiones precortesianas para después manifestar su personalidad, pues lo mismo que ha sido en la plástica ha sido en la música. Ya que son influencias indirectas. Pero por otra parte, un músico tiene derecho a la tradición clásica universal. Yo considero que Bach ha sido tanto mi maestro como Stravinsky, o como la Coatlicue.

—¿No podríamos incluir, dentro de esa genera-

ción, también a Manuel M. Ponce, a Pablo Moncayo, a Silvestre Revueltas?

—Bueno, Manuel M. Ponce fue un compositor que tuvo un lugar importante en el desarrollo de la música de México.

—¿Y Revueltas?

—Bueno, Revueltas ya es un caso más preciso. Usted sabe que a Revueltas lo obligué yo a componer. No quería componer. Yo lo obligué a componer, y él entró a unas, digamos, clases. Que no eran tales clases. Era un taller de composición. Y de ahí salió él. Revueltas era un muchacho enormemente simpático, con una gran personalidad, con un gran talento.

—¿Hasta el momento, no tenemos una producción musical de categoría universal?

—No podemos decir que en nuestra historia musical tengamos un maestro comparable a Juan Sebastián Bach. Eso sí, abiertamente. Si lo dijéramos se reiría el mundo de nosotros. ¿Dónde está nuestro Juan Sebastián? A ver. Que nos digan su nombre.

—Considero que los americanos son herederos directos de la cultura occidental, tanto como los europeos; no es cuestión de preferencia, pues no se podría renunciar a la herencia, aunque se quisiera. Son tan dueños y partícipes de la tradición grecorromana como los grecorromanos lo eran del viejo fondo cultural del Oriente. Son una rama americana de la cultura occidental. Son la misma cosa, con un matiz nacional, con un fondo histórico-geográfico propio. Y esto no es distinto de lo que pueden decir los mismos europeos, que son la misma cosa con un matiz nacional. Importa insistir en esto porque ha habido dos posiciones extremas, a mi entender tan equivocada la una como la otra;

la indigenista que quiere hacer de los países americanos países exóticos y aislados, y la hispana, o extranjerista, que niega o menosprecia el elemento histórico-geográfico del país en favor de un servilismo ciego a otra localidad, España o Francia. La realidad hay que tomarla como es, y tanto mejor mientras más rica y múltiple sea nuestra tradición cultural.

UN PEQUEÑO PLANETA

Limitarse es morir. Limitarse es retrasarse, circunscribirse o empequeñecerse. Buscar la originalidad de un arte propio por los caminos de la limitación, es tan suicida como imposible. El hombre es de todas partes, es dueño de todo su pequeño planeta. No es nuevo en la historia el sentimiento universalista... el localismo ha existido también siempre, pero las limitaciones han sido, también siempre, hijas de la maldad o de la pequeñez, del temor o de la pobreza de espíritu. Por esta razón ha sido un error buscar la originalidad del arte americano por los caminos del "nacionalismo" inspirado en el localismo y la limitación. No. El hombre americano es tan universal como el que más. Tiene tanto derecho, digamos, a la universalidad, como el de cualquiera otra parte del planeta. Cada hombre y todo hombre es dueño de todo lo humano.

Y bajo esta tendencia cosmopolita, Carlos Chávez creará, sobre todo, *Antígona* y *La hija de Cólquide*, los coros *Arbolucú te Sequeste* y *¡Ah! Fredome* — eminentemente helenísticas—, *Llamadas* y *Caballos de vapor* — dotadas de un gran impulso maquinista—, *Blues*, *Fox* y *North Carolina Blues* — compuestas con múltiples elementos adquiridos del jazz— y, ¿por qué no?, las sonatas para piano y

trompas, las sonatinas, los cuartetos para cuerdas, los conciertos — piano, violín y cuatro trompas—, las toccatas y sus tres últimas sinfonías.

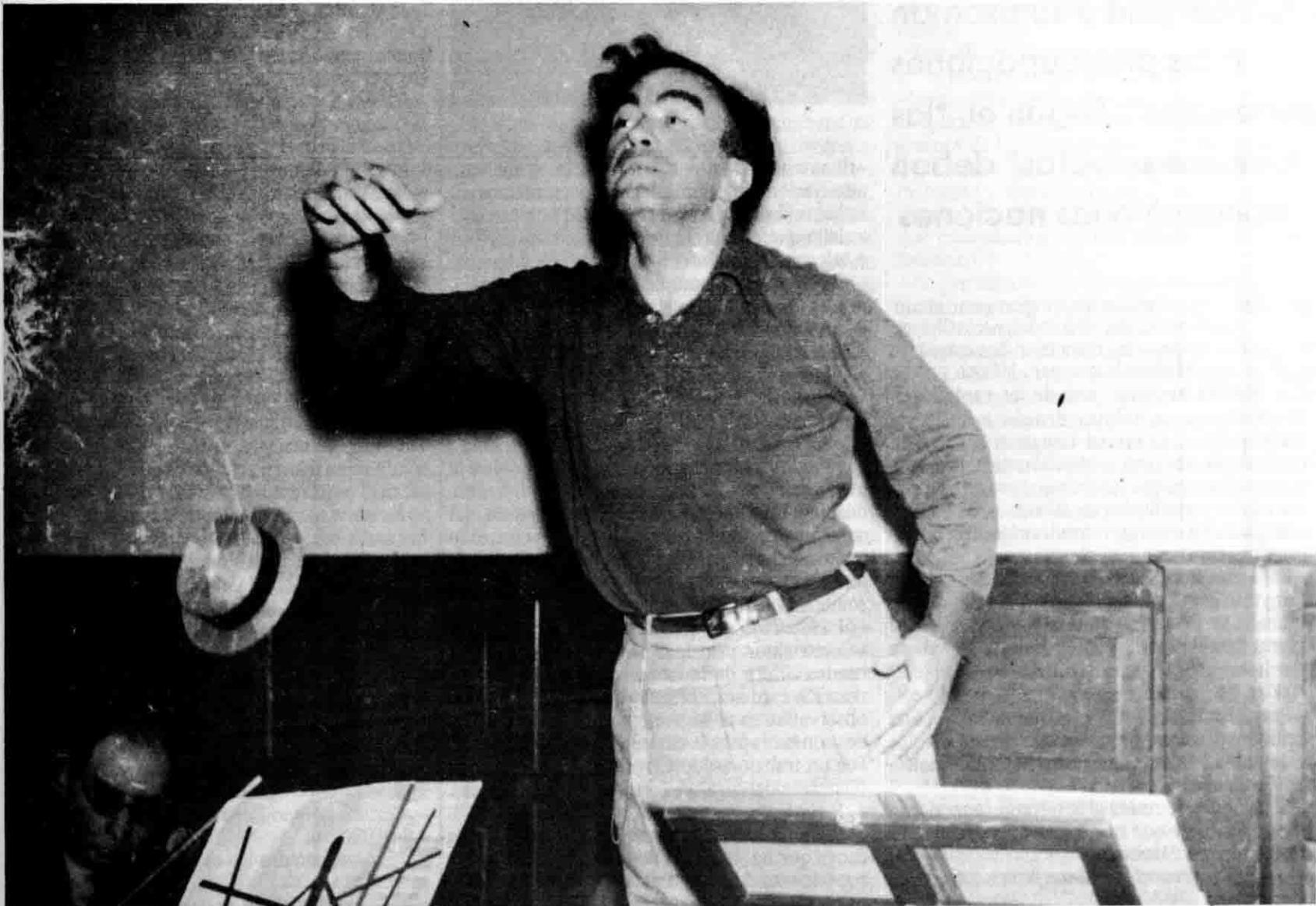
—¿En algún momento la música clásica mexicana tuvo, o tiene, alguna significación con respecto a la música universal?

—En la actualidad la única música que se toca universalmente, digamos, son las obras de guitarra de Ponce. Que ha tocado y difundido bastante Andrés Segovia. Andrés Segovia es un guitarrista muy famoso. Se toca bastante, un poco, no mucho, la música de Revueltas. Se tocan algunas cosas de Moncayo. Y, desde luego, pues se tocan muchas cosas más. De manera que esto no es una apreciación subjetiva, sino enteramente objetiva. Porque, como decía yo hace un rato, yo dependo precisamente de mis regalías.

—¿Podríamos apreciar, cuantitativa y cualitativamente, la importancia de la música clásica en nuestro país?

—Creo que la música es uno de los factores más importantes para la educación del pueblo. La educación de la sensibilidad y del gusto. Y que solamente con el gran arte se puede lograr. El gran arte, y no solamente musical, sino también pictórico y literario.

—Porque la música, inclusive, se encuentra muy rezagada con respecto a otras actividades estéticas, como son la pintura y la literatura. La literatura es una manifestación artística, casi aceptada, aunque todavía elitista — las limitaciones son reconocidas—. Y la música, totalmente, es inaccesible a las grandes masas. Hay mayor demanda de libros que de discos de música clásica.



Nació en la ciudad de México en 1899, y murió ahí mismo 77 años después. Estudió piano con Manuel M. Ponce, y composición con Juan B. Fuentes. Radicó en Nueva York de 1926 a 1928. Fundó la Orquesta Sinfónica de México, y la dirigió durante 20 años, hasta 1948. Fue también director del Conservatorio de Música (1928-33) y director fundador del Instituto Nacional de Bellas Artes (1946-52). Desde los 15 años compuso sinfonías, sonatas, cantatas y suites para ballet. Recibió condecoraciones de varios países; en México el Nacional de Artes y Ciencias. Es autor de la famosísima Sinfonía India

DOCTOR CORAZÓN

por RAFAEL HELIODORO VALLE / junio de 1951

En 1925 surgió la idea de organizar lo que hoy es el Instituto Nacional de Cardiología. Descubridor de la *tevetoidina*, droga que rápidamente acciona sobre algunas dolencias cardiacas. Impulsor y fundador de la Sociedad Internacional de Cardiología, con sede en Ginebra. "Los que hoy dirigen los destinos de la cultura en México son los que salieron del país y se asoman a las preocupaciones universales". Según él, "las minorías selectas" deben conducir a las naciones



en París he tenido gran gusto al conversar con el doctor Ignacio Chávez, a quien la crítica científica considera —verdadero honor para México y para nuestra América— uno de los cardiólogos de prestancia en nuestro tiempo. Acababa de tomar parte en el Primer Congreso Mundial de Cardiología, en cuya realización colaboró eminentemente, ya que los trabajos previos fueron planeados y aprobados en México.

—Me gustaría —le digo— conocer los orígenes de ese Congreso.

—En 1946 hubo en la ciudad de México un Congreso de Cardiología y allí propuse que se reuniera un Congreso Mundial y se organizara, si fuera posible, la Sociedad Internacional de Cardiología.

—¿Y se ha logrado todo?

—Por fortuna sí; el Congreso Mundial ya está reunido y acaban precisamente de votarse los estatutos de la nueva Sociedad Internacional.

—¿Y cuál será la sede?

—El lugar donde reside el secretario general, con el propósito de que no se mueva el archivo. Es decir, será en Ginebra.

—Y México presentó algunas ponencias, como era natural...

—Hemos acudido quince investigadores del Instituto Nacional de Cardiología y presentamos 40 trabajos. Eso representa casi el 10 por ciento del trabajo que efectuó el Congreso.

—¿Algunas novedades?

—Presentamos el fruto de nuestras investigaciones. Las ha habido de clínica, de laboratorio, de técnica, de aplicación, de todo, porque se quería mostrar cómo trabaja nuestro Instituto. Hubo algunos novedosos, por ejemplo, el de Demetrio Sodi Pallares.

—¿Sobre qué?

—Sobre la activación del tabique interventricular, que modifica la concepción que se tenía sobre la manera de activarse el corazón: lo logró, haciendo simultáneamente el doble cateterismo del corazón y captando la corriente de un electrodo a otro, apenas separados por el tabique. De modo que tanto el método seguido en la investigación como los resultados han sido espléndidos.

—¿Y el trabajo que usted dio a conocer?

—Como autor principal presenté uno sobre el cuadro clínico de la embolia pulmonar y de su reacción cardíaca, cotejando para ello 200 casos observados en el Instituto; pero 200 comprobados con necropsia, lo cual es una cifra imponente. Fue un trabajo arduo el rehacer el cuadro de la dilatación del corazón derecho. Ese fue el tema...

—¿Y el otro?

—El de una nueva droga para el corazón. Una droga que ha sido aislada de una planta mexicana, por uno de los químicos del Instituto. Es la *tevetoidina*, aislada por Ernesto Sodi Pallares, y

estudiada farmacológicamente en el Instituto por Rafael Méndez; y luego aplicada al hombre por mí y por Chait, con resultados espectaculares. Tiene una rapidez de acción única; dos, tres minutos después de inyectada ya está en marcha y a los diez está en su máximo de acción. Parece ideal para ciertos problemas de emergencia.

—No se ha dicho nada de todo esto en los periódicos...

—Es que en estos casos la publicidad hace más daño que beneficio y los periodistas a veces hacen decir a uno lo que no ha dicho.

—¿Tiene algunos antecedentes el hallazgo de esa droga?

—Hay algunos. Un investigador chino ya había aislado una *tevetina*, que es un glucósido semejante al nuestro, pero no lo había aplicado al hombre. Más tarde el farmacólogo estadounidense Gold empleó la *tevetina* para ver en qué forma influía sobre la aceleración del pulso, pero no la ensayó en los enfermos cardíacos.

—¿Qué me dice usted sobre la *Yoloxóchtli* de que habla Clavijero?

—Se siguen haciendo estudios en el Instituto. Ya hemos publicado varios artículos sobre eso. Por desgracia el estudio aún no arroja resultados consistentes; la acción no parece uniforme ni sostenida.

—Entiendo que el Instituto investiga sobre la farmacopea mexicana...

—Desde el primer día, aunque no sea ese un tema fundamental dentro de nuestro programa

—Noto que en el siglo XIX no hubo un cardiólogo mexicano que llamara la atención.

—No lo hubo. Nadie concentró en el corazón estudios de su preferencia. El siglo pasado fue de los cirujanos. Es el siglo pasteuriano en que nació la asepsia y permitió todas las audacias. Es el siglo, además, en que la fisiología y el laboratorio abrieron nuevos horizontes al hombre de ciencia.

—¿Y quién fue su maestro más directo?

—En la cardiología, ninguno, porque ninguno hizo cardiología; pero en la medicina interna sí. Tuve un gran maestro, el doctor José Terrés, cuya sólida reputación de clínico es la más legítima de México; pero repito, él no fue cardiólogo.

—¿En qué momento orientó su vocación hacia la cardiología?

—Quizá mis recuerdos me permitan reconstruirlo. Cuando empecé a escribir mi tesis para recibir el grado de médico cirujano, utilicé como tema el empleo de la digital en la insuficiencia cardíaca. Al documentarme, estudié y ahondé, y entonces advertí que me gustaba la cardiología. Yo coqueteaba en esa época con la cirugía. Es que me tocó trabajar con un maestro extraordinario: el doctor Rosendo Amor, quien me puso bajo sus alas; pero, a decir verdad, no había encontrado el camino aún.

—¿Cuánto tiempo hará de eso?

—En 1920.

—¿Pero su cátedra de cardiología cuándo comenzó?

—De la cardiología como especialidad, hace tres



EL JOVEN médico aún no soñaba con que, decenios después, despacharía como titular del Instituto de Cardiología

años (1948); pero no en la Facultad de Medicina, sino al instaurarse el doctorado para posgraduados.

—¿Y antes?

—Mi trabajo de antes fue en la Facultad de Medicina. Allí he sido, desde 1922, jefe de clínica y catedrático de patología; después, en 1927, llegué al último escalón en el magisterio, como profesor de clínica médica, encargado de la enseñanza de la cardiología.

—¿Las influencias que ha recibido?

—Las primeras, las de base, fueron naturalmente las de la escuela francesa. Además, en 1926 y 1927 estuve en Francia y seguí cursos con Vázquez. —Me acuerdo que Vázquez fue a México invitado por el presidente Calles.

—Tiene usted razón, fue llamado en consulta. Después estudié al lado de Laubry, maestro eminente y jefe de la cardiología francesa, con quien guardo aún las relaciones más cordiales. Y pasaron los años... Y surgió la influencia anglosajona, gracias al enorme trabajo que han realizado, y entonces...

—¿Cómo surgió su idea para fundar el INC?

—La gestación es muy vieja. Al principio sólo pensé en establecer un servicio especializado de cardiología en el Hospital General y en allegarme, poco a poco, colaboradores para todas las disciplinas conexas.

—¿En qué año?

—En 1925. Pero era un servicio teórico. Sólo me dieron el permiso para dirigirlo; pero ni un ayudante, ni un instrumento... En 1927 comenzó el servicio a adquirir forma y a contar con el equipo indispensable; así se fue formando un grupo en el que figuraron los doctores Teófilo Ortiz, Manuel Vaquero, Salvador Aceves, Alfonso de Gortari, José Rivero Carvallo, Luis Méndez, Rafael Carral, Demetrio Sodi Pallares y otros. Esa es, puede decirse, la vieja guardia. Y entonces me asaltó la idea de que formáramos un Instituto.

—Ello fue en 1937. Entonces le dimos forma a la idea. A los siete años estaba el Instituto.

—Debe usted estar muy orgulloso por el renombre que el Instituto tiene en el mundo.

—Es que es el único Instituto de Cardiología que hay en el mundo. Pronto habrá el segundo. Ya los Estados Unidos han resuelto fundar el suyo.

—De todas partes de América afluyen los

médicos al Instituto...

—Ahora también los tenemos europeos. Pero no hay dinero suficiente. Nos falta espacio para tantos solicitantes.

—¿Cree usted que el Instituto dispone ya de la mayor parte de los elementos que necesita?

—No tengo derecho a quejarme. Con las limitaciones naturales, me han dado con largueza. El Instituto es una experiencia magnífica. Me abrieron crédito y desde su nacimiento tiene carta de autonomía. El gobierno de México mantiene el control superior, pero nos deja gobernarnos solos. El resultado es que hemos crecido, al grado de que ya no cabemos en el edificio, después de seis años de trabajar. Estamos abrumados de trabajo y de solicitudes del extranjero. Necesitamos duplicar el edificio, duplicar las actividades...

—Pero para ello usted ya debe tener un plan...

—El propio Presidente de la República ha organizado un comité que dispone ya de tres millones de pesos de donativos privados para la obra de engrandecer y equipar el Instituto. Entonces sí contaremos con enorme latitud.

—¿Pudiera usted decirme algo sobre la estadística de alguna de las enfermedades del corazón?

—En el mundo las enfermedades cardíacas han pasado al primer plano, como causas de muerte.

—¿Más que la tuberculosis y el cáncer?

—¡Más, claro que sí! A medida que el cáncer y la tuberculosis se controlan, el hombre adquiere su enfermedad número uno, que es la cardiovascular.

—Se ha dicho, con alguna frecuencia, que en México no hay maestros de ciencia que hagan escuela, que no forman una generación...

—En el Instituto ocurre lo contrario. Allí no sólo hay una gran posibilidad abierta para que todos trabajen, sino para que lo hagan en colaboración, gracias a la misma disciplina intelectual que tienen y a la amistad que los liga. Allí se ha demostrado que hay gente que sí puede trabajar en grupo, y que, a pesar del espíritu latino, puede acoplarse las buenas voluntades.

—En su experiencia de catedrático, usted habrá podido advertir que los maestros, a la larga, se distancian de sus discípulos, no digo de sus alumnos.

—Es posible que eso suceda con la masa general. En ella probablemente hay ahora menos fervor

que antes por el estudio. La vida va muy aprisa. Las necesidades obligan a los estudiantes a terminar pronto los estudios universitarios. Y después se pierden. Pero eso no pasa con la minoría selecta; al contrario, con ella se coordinan cada vez mejor los esfuerzos. Se observa en México que hay un fervor definido para dedicarse a los estudios superiores, como nunca antes había ocurrido. Y lo hacen con tanta pasión y capacidad para el trabajo, que es sorprendente lo que ocurre.

—Todavía en nuestra América la especialidad no se puede cultivar sino por unos cuantos.

—No me refiero sólo a la cardiología. Lo que digo es aplicable a otras muchas disciplinas. Entre los jóvenes de hoy, hay grupos extraordinarios que están madurando como matemáticos, filósofos, biólogos o historiadores. En México hay un renacimiento de todas esas disciplinas. Hay una élite que está adquiriendo una cultura que antes no teníamos.

—Es que algunos médicos gustan hacer incursiones en las letras, leer poesía, escribir historia, por cierto afán de higiene mental.

—El cultivo de las humanidades se va restringiendo. Parece que va en decadencia. Pero siempre habrá gente que cultive su huerto interior. Además, eso sucede en todo el mundo; es un fruto del tiempo. Se diría que hay menos oportunidades para dedicarse a los ocios espirituales. En Francia, fíjese usted, la poesía está en decadencia; es un problema muy complejo...

—Dígame algo sobre las becas para universitarios que desean perfeccionarse.

—Ese es un punto clave, al que no le hemos dado en México suficiente atención. Y pocas cosas pueden cambiar nuestro futuro como ésa. Hay que impulsar a nuestros jóvenes, escogiendo a los mejores. Prepararlos, formarlos, y luego enviarlos al extranjero, a que completen su preparación. En su mayoría los que hoy dirigen los destinos de la cultura en México son los que salieron y se asoman a las preocupaciones universales. Pero para que las becas sean útiles, debe haber una rigurosa selección, eso sí.

—¡La minoría selecta! Ésa es la que debe dirigir los destinos de una nación. Mientras no haya esa minoría, no será posible orientar los destinos de la democracia.

Ochenta y dos largos años latió el pecho de este médico cardiólogo, educador y escritor mexicano que viera la luz en Zirándaro, Michoacán, hoy Guerrero, el 31 de enero de 1897. Falleció en México D.F., el 12 de julio de 1979. Estudió en el Colegio de San Nicolás y en la Escuela de Medicina de Morelia; pero obtuvo el grado de médico cirujano en la Universidad Michoacana de San Nicolás, en 1920. Viajó a París, Francia, donde se especializó en cardiología. Fue rector de la Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo (1920-1921) e hizo estudios en clínicas de Berlín, Praga, Viena, Roma y Bruselas. Creó el primer servicio de cardiología en México —1924-1944—, en el Hospital General. Dio vida al Instituto Nacional de Cardiología, el primero en el mundo en su tipo, en 1935. Entre 1944 y 1961, primero, y de 1976 a 1979, más tarde, encabezó a esa institución. Intenso fue su paso por la Rectoría de la UNAM, la que ocupó entre 1961 y 1966. También en 1961 obtuvo el Premio Nacional de Ciencias Naturales y catorce años más tarde, en 1975, se hizo de la medalla Belisario Domínguez, que otorga el Senado de la República.