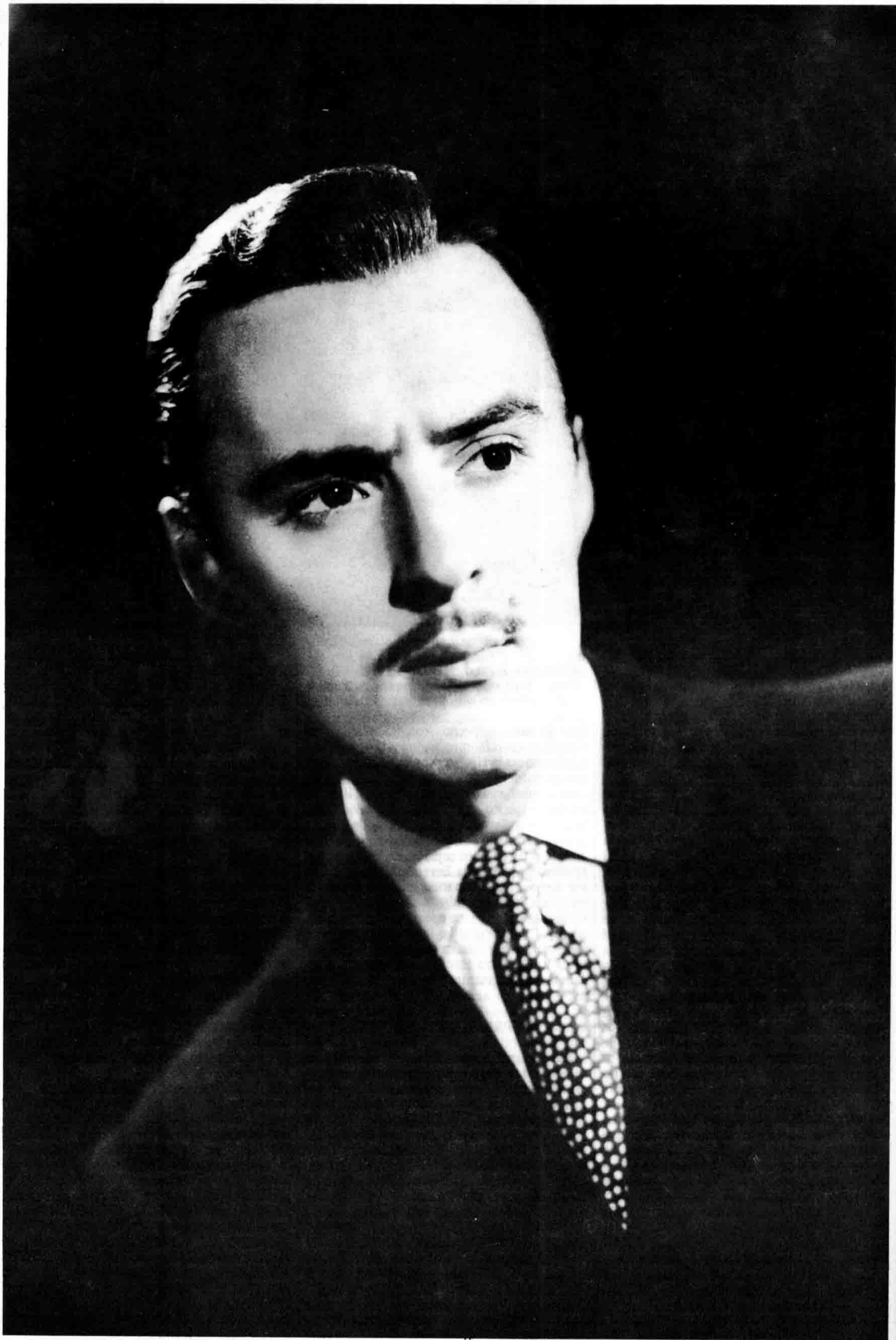


LA CRÍTICA
española lo
catalogó como
"el mejor actor
joven de habla
hispana"



LA CUNA DEL TEATRO

por JAMES FORTSON / septiembre de 1972

Manuel Sánchez Navarro, alias Manolo Fábregas, nació en México, D.F., el 15 de julio de 1921. Hijo de Manuel Sánchez

Navarro —a su vez hijo natural y único de doña Virginia Fábregas; guapo, divorciado, putaño y mal actor, según el propio Manolo— y de Fanny Schiller —una renombrada actriz que se inició como bailarina cuando la gran época de María Conesa—, Manolo Fábregas nace y se desarrolla en un ambiente de total influencia teatral.

Al divorcio de sus padres, Manolo pasa a convivir con su abuela Virginia; estudia la primaria y la secundaria en el colegio Williams de la ciudad de México, y la preparatoria en el Texas Military Institute de los Estados Unidos. Más tarde, pasa fugazmente por la Escuela Bancaria y Comercial y por la Facultad de Leyes de la Universidad Nacional Autónoma de México. Pero Fábregas siempre quiso ser actor, por lo que, contrariando los deseos de su abuela, abandona para siempre los estudios formales e ingresa a la compañía de repertorio de doña Virginia Fábregas, con el sueldo más bajo de todo el grupo y desempeñando papeles secundarios. Iniciado ya en la actuación profesional, Manolo participa en las innumerables giras que la compañía hace, lo mismo por toda la República Mexicana que por Centro y Sudamérica y entra en contacto muy directo con su pueblo y su país.

Después de su debut en Madrid, el crítico más importante del teatro español lo clasificó como "el mejor actor joven de habla hispana", y Manolo formó, por primera vez, su propia compañía teatral. En México nadie se entera de sus éxitos y, cuando vuelve, todo lo que recibe —y acepta— son ofertas ridículas para hacer mediocridades. "En este país hay que triunfar todos los días", piensa Manolo.

Y nada expresa más contundentemente la filosofía de Manolo que una bella frase de doña Virginia —a quien se le parece en algo más que en el apellido profesional—: "Hágase lo que se deba, aunque se deba lo que se haga".

A los cincuenta y un años de edad, Fábregas da la impresión de tener diez menos. Alto, robusto, fresco, Manolo tiene lo que llaman "carisma".

—Manolo, ¿te consideras un artista fundamentalmente teatral?

—Básicamente, sí; nací de una familia de teatro y mis principios fueron en el teatro. Combiné mis estudios con el teatro y durante las vacaciones hacía pequeñas temporadas. Me gusta desde todos los puntos de vista: empresa, dirección, interpretación. Soy un hombre de teatro.

—Estoy consciente de que detestas el término; sin embargo, insisto en formularte la pregunta: a ti se te ha acusado de ser un "comerciante" del teatro, ¿qué dices al respecto?

—"Comerciante" del teatro. Bien. Yo no comercio. Es como si dijeran que un doctor exitoso es un comerciante de su profesión. ¿Qué tendría que hacer ese médico para no ser comerciante, según sus detractores? ¿No cobrar la consulta? Lo que yo he encontrado ha sido una fórmula, un tipo de teatro

que considero que es el que puede tener mayor afluencia de público. Y lo que he hecho, allí está.

—Lo que está bien claro es que tú eres un hombre muy audaz...

—Sí. Lo he sido toda mi vida; nunca he temido... Mira, yo empecé sin nada... Tengo una familia extraordinaria que sabe que empecé sin nada. El día de hoy, ellos son gente muy consciente; no creen que están viviendo una vida ficticia ni que son hijos de rico. Por el contrario, saben que son hijos de trabajador. Ellos piensan igual que yo. Cuando llega el momento de arriesgar todo lo que tenemos, yo lo consulto con ellos, porque creo que todo lo que yo tengo también les pertenece. Yo, con cuatro corbatas que me gusten, dos trajes bien cortados y un bisoñé decoroso, más la posibilidad de trabajar en algún lado, no me muero de hambre en ninguna parte del mundo; yo puedo trabajar en cualquier cosa...

—La gente supone que en virtud de tu verdadero apellido, Sánchez Navarro, siempre has sido un hombre rico, muy rico...

—Eso es muy gracioso; es sólo la literatura que se escribe acerca de la gente y que es muy chistosa.

—¿Cómo definirías tú la riqueza?

—El bienestar que puede proporcionarte a ti y a los tuyos lo que te guste hacer y tener.

—¿Y la pobreza?

—Ahí hay muchas gamas, para que veas. En realidad hay pobreza de espíritu, principalmente; pobreza de imaginación.

—¿Cómo tendrías que estar para sentirte realmente pobre?

—Sin afectos, sin amor, sin ilusiones. Porque la pobreza material la puedes siempre superar. Pero ese tipo de miseria yo nunca la pasé. Conozco otro tipo de pobreza. Conozco la pobreza de ser pobre y tener que guardar el tipo... Te haré historia de mi familia...

—Adelante.

—Sí. Mira, los Sánchez Navarro han sido siempre una familia rica, una familia con grandes medios económicos. Mi abuela, Virginia Fábregas, tuvo un hijo de un Sánchez Navarro —mi padre; de ahí viene mi apellido—, pero jamás recibió ningún apoyo económico... Pese a todo, yo siempre he sostenido relaciones cordiales con los Sánchez Navarro... no a nivel de intimidad familiar, pero sí muy cordiales... En fin, después de aquello, ella se casó y, por sus propios medios —puesto que era sólo la hija de un cantador español pobre y una señora de la clase media, radicados en Yauhtepec, Morelos—, respondió a su inclinación artística. Cuando estuvo en la primaria intervenía en las obras de teatro; en secundaria, recitaba. Ella tenía la afición, y por sí misma se lanzó... Pero, vamos, ¡hablar de mi abuela —aparte la gran veneración que le guardo— nos llevaría ochenta y cuatro cassettes!... y no es lo que me estás preguntando.

—No lo es, pero por favor continúa.

—...Yo fui una persona que estubo muy cerca de mi abuela... Mi padre y mi madre estaban divorciados, y se puede decir que yo pasé a ser propiedad de mi abuela Virginia. Pero yo no conocí los grandes triunfos de mi abuela Virginia, ni la gran posición econó-

Sin remedio, "soy un hombre de teatro". Hay público para todos los gustos. Todo es posible con cuatro corbatas, dos buenos trajes y un bisoñé decoroso. La proximidad de la abuela Virginia. "Cantidad de mamarrachadas espeluznantes hice en el cine"... con tal de comer. Y se hizo el milagro, en televisión:

La Telecomedia de Manolo Fábregas todos los domingos

mica que en una ocasión logró conquistar; yo no existía en aquella época... Desde que tuve uso de razón, siempre vi a mi abuela sacrificarse mucho, muchísimo, solamente porque yo tuviese una buena educación; por enviarme a colegios en Europa y en Norteamérica, por meterme a una magnífica escuela aquí, en México... Quería que yo tuviese cultura, estudios universitarios, una profesión; quería que fuera abogado... A los diecinueve o veinte años me encuentro yo con una familia —que es mi abuela— que estaba prácticamente en la indigencia; sin una casa propia en la cual vivir... Esa mujer, con tanta gloria, con tanta fama, y habiendo perdido —por mala administración— una propiedad importante, que era su teatro. Era una mujer "aventada", como se dice coloquialmente; era osada en los negocios del teatro. Y si algo de eso le he heredado yo, estoy orgulloso... Mi abuela se había dedicado a hacer giras por el mundo llevando el teatro mexicano a otras latitudes, y a tener aquí compañías extranjeras; siempre arriesgando y muchas veces fracasando... Y claro, en un momento dado, ya sin el empuje ni la frescura de la juventud, siendo una mujer vieja, acabada en todos los aspectos y sin ningún medio económico, entro yo en contacto absoluto con mi abuela, en el sentido de que me doy cuenta cabal de toda la situación. En ese entonces vivíamos en un departamento; ella estaba enferma. Mi padre trabajaba haciendo papeles secundarios en el cine y mi madre se defendía por sí misma, trabajando también en el cine y manteniendo a mis dos hermanos... Yo no tenía más que un traje y cuatro camisas, y muchas, pero muchas veces —y esto lo digo con gran sinceridad— faltaba el gasto en la casa; el gasto de los treinta pesos para comer. Entonces, yo tuve que salir a procurar trabajo, a implorarlo, a hacer lo que

fuera, a aceptar lo que me diesen en las películas. Por eso, si tienes memoria... bueno, tú eres mucho más joven que yo... Alguna vez verás en la televisión la cantidad de mamarrachadas espeluznantes que he hecho en el cine... tan sólo para comer. Acepté papeles verdaderamente indignos en películas verdaderamente estúpidas, pero había que llevar el gasto a la casa. Esa es la pobreza que yo conocí... La pobreza de tener un smoking —que para mí era un instrumento de trabajo muy importante, ya que me servía para ser maestro de ceremonias; porque, excepto de cirquero o de alambrista, la he hecho de todo lo conectado con este medio—... Mira, yo trabajaba como maestro de ceremonias en El Patio, donde me insultaban los jóvenes borrachos —y también los borrachos distinguidos—, porque el maestro de ceremonias era un “pesado” que siempre salía a decir: “Y ahora, damas y caballeros, con ustedes, fulano de tal”, y luego tenía que contar dos cuentitos para animar a los asistentes. En aquella época, la gente que concurría a los centros nocturnos no era como la que asiste hoy en día; tal vez porque era otro sistema, otro medio, otra fórmula, otra forma de ser de la propia gente... Asistía, pues, con la novia, para tomarse una copa y divertirse, y lo que menos les importaba era ver a un joven, muy flaco, con un smoking más o menos lustroso y planchado, que salía a contarles el bonito cuento del perico. Bueno, pues ese smoking lo tuve que empeñar... no empeñar, *vender* a un ropavejero que pasaba por la casa, porque hacían falta 150 pesos en

el hogar de doña Virginia Fábregas y de su nieto Manolo o Manuel Sánchez Navarro o Manolo Fábregas o Manolín o como me haya yo llamado en aquella época... Esa pobreza sí la conocí.

UN TREN A LAS 4 A. M.

—Y, después de eso, ¿qué ocurrió contigo?

—Junto con mi abuela —teniendo ella 77 años— hacía giras por Centro y Sudamérica y por toda la República Mexicana. Viajábamos en camión, en burro, en tren. Nos desvelábamos hasta las cuatro de la mañana para tomar un tren y luego transbordar en Empalme Escobedo y ver si para las cinco de la tarde llegábamos a tiempo a Tepic o a Hermosillo o a ver si podíamos hacer la función, si es que el boticario nos la compraba, para salir del hotel y llegar por fin a Tijuana, que supuestamente era la plaza que nos iba a defender. Y después de Tijuana... no saber si nos íbamos al mar para nadar a alguna parte o si teníamos dinero para el pasaje hasta la capital. Esa fue una de las épocas que yo pasé... Y después, a trabajar en el cine haciendo mamarrachadas, y esporádicamente en el teatro, haciendo cosas buenas; cuidándome en algunas ocasiones y descuidándome totalmente en otras, desde el punto de vista artístico... Hoy es mucho más fácil cuidarse. Porque si uno trabaja en una telenovela —cosa que yo no he hecho nunca en mi vida—, se lleva la ventaja de tener, por lo menos, un sueldo fijo, diario, durante un tiempo determinado. A lo mejor hasta

puede uno guardar parte de ese dinero para realizar una manifestación teatral, simplemente porque a uno le gusta y porque lo que arriesga es su trabajo. Pero lo que yo arriesgaba en aquella época era lo que tenía para comer. En mi vida puedo contar 30 años de trabajos forzados, hasta llegar a mi situación actual... Y todavía dicen que yo he “comerciado”... ¡Que se fajen como yo me fajé para tener lo que hoy en día tengo! Entonces sí podría yo aceptar alguna crítica... Lo que ahora tengo es el producto de muchos años de trabajo intenso y auténtico, de fracasos, de vejaciones, de dificultades, de todo; y, sin embargo, yo sigo con el amor, con la devoción que siempre he tenido de mi carrera. Hoy me siento muy orgulloso de lo que he logrado... y no me refiero al resultado económico, porque eso se vuelve secundario con el tiempo.

—Manolo, ¿a qué atribuyes el haber fracasado en el cine?

—Primero, a que yo tuve que hacer cine por caridad; yo no podía imponer un criterio personal, así que aceptaba lo que me dieran, sin escoger —Ya te lo he dicho, me hacía falta para subsistir, para comer—. En segundo término, yo lo atribuyo a mis características físicas. Durante una época, el cine mexicano se hacía bajo un estilo netamente folklórico o nacionalista, y mi apariencia física, por alguna razón, no funcionaba dentro de este tipo de películas. Después... ¿Para qué nos hacemos tontos?... ¿Qué películas se hacían antes? Pues las rumberas, de las que yo hice muchas. En esas películas yo siempre era el actor “de apoyo”;



un señor que más o menos se aprendía su papel, que lo podía repetir bien, que no gastaba muchos pies de película y que daba lugar para que una señorita que supiera hablar luciera sus dotes físicas; o que daba lugar para que un señor que cantaba bien —por que yo no canto— luciera su voz mientras yo la hacía de villano. La estrella era quien se lucía, y yo hacía un papel secundario. Después de eso, muchas veces intenté hacer cine, de mejor o peor calidad... Mejor dicho, no intenté nada. Es mentira. Yo *tuve* que aceptar lo que me dieran para vivir malamente de ello... Porque, mira, yo no pertenezco al estereotipo que se ha significado en México durante tantos años. Primero: no soy el galán guapo; segundo: no soy cantante famoso; tercero: tampoco soy el carpintero humilde que ganaba seis pesos diarios y después se encumbró a la fama; es decir, el tipo folklórico popular... ¡Ah!, pero un día, afortunadamente, pude retirarme del cine, por lo que yo no tengo por qué haber logrado nada ahí.

—¿Qué, no te consideras sexualmente atractivo?
—No, en absoluto. Considero que tengo cierto ingenio y que puedo ser agradable para la gente. Yo he sido un hombre muy exitoso en muchos aspectos —si tú quieres llamarlo así—, y lo he sido con las damas, pero sólo porque puedo representar para ellas la imagen de alguien más; por ejemplo, la de un amigo o un hermano... la de papá para algunas —seguramente— o la de un señor agradable, tal vez. Pero, ¿como símbolo sexual? No, en absoluto. Nunca lo he sido, ni quiero serlo... Te lo vuelvo a repetir: yo me retiré del cine —digo “me retiré”... ¡me retiraron!... bueno, yo también me retiré, afortunadamente—, y lo hice por gusto. Llegado un momento, quise hacer lo que sí me interesaba, que era el teatro. Yo he hecho más de 60 películas, pero en los últimos diez años sólo cuatro; lo que quiere decir que en los 20 años anteriores hice las demás, porque vivía exclusivamente de eso, porque necesitaba de todo lo que me entrara para vivir bien...

—¿Cuál es tu concepto de vivir bien?

—El vivir bien... Nunca he tenido los mejores muebles, ni los mejores cuadros, ni los mejores automóviles. He tenido la mejor ropa, porque me gusta; es un hobby, como a otra gente le gusta tener buenos cuadros. Lo que sí he tenido yo son los mejores viajes. Siempre me ha encantado viajar, conocer, y cuando viajo nunca voy a lugares en los que no haya teatro.

—Háblame de tu participación inicial en la televisión

—A todo esto, vino la televisión. El mismo señor que me contrató para hacer el glorioso Albertico Limonta me dijo: “Manolo, fíjese que tengo un programa de televisión que no está funcionando y, como usted sabe, la televisión acaba de empezar” —el canal cuatro era el único que existía y funcionaba en condiciones muy raquíticas desde la Lotería Nacional; en lo que prácticamente era un garaje, una especie de granero que estaba frente a Bucareli—, “y yo quisiera que usted formara un grupo de teatro para la televisión”. Yo le dije: “Lo que sé hacer es teatro”, a lo que él me respondió: “Sí, pues eso; haga usted algo de teatro en la televisión”. Yo le dije: “Don Augusto —Elías—, yo no sé nada de televisión” —yo siempre he sido bastante humilde en el sentido de no lanzarme a realizar cosas que desconozco—, “yo sé de teatro; me considero un actor, pero no sé nada de televisión”. Y don Augusto me dijo una frase muy sabia: “¿Y quién sabe?” Así pues, yo fui y me compré unos libros sobre TV —no muchos, porque no tenía dinero y quería ahorrar para mis pasajes— y los empecé a leer. En la primera página decía: “El actor debe actuar constantemente, sin interrupción, y nunca mirar a la cámara, y siempre dirigirse al interlocutor, sin tener conciencia de que se tiene una cámara enfrente, porque ésta es como el público”. Total que cerré la primera página y me dije a mí



mismo: “Esto es exactamente igual que hacer teatro; no me está enseñando nada, me voy a arriesgar”. Comencé haciendo *Contigo pan y cebolla*, una obra mexicana de don Manuel Eduardo de Gorostiza que se había puesto en Bellas Artes, y después empecé a sacar todo el repertorio que conocía de toda mi vida y de toda la experiencia de toda mi familia. Puse más de doscientas obras en televisión, en lo que se llamó “La Telecomedia de Manolo Fábregas”. Y el milagro ocurrió. Se convirtió en serie dominical y en el programa más popular de la televisión mexicana, con el más alto *rating*. Se hizo todos los domingos, ininterrumpidamente, durante tres años y pico, y por ahí pasaron todos los actores de México dirigidos por mí —al decir “todos” me refiero a los más importantes—. Se brindaron oportunidades a mucha gente y fue un programa tremendamente exitoso. Pero, volvemos exactamente a lo mismo. En televisión yo estaba haciendo teatro; es decir, lo que me gustaba hacer, lo que supuestamente conocía. Y quiero decirte que creo que la televisión, desde ese momento, empezó a hacer que la gente se interesase de nuevo en el teatro. Las obras se hacían casi completas —como adaptaciones, indudablemente— y no había limitaciones de tiempo, porque en ese momento yo era el niño bonito de la televisión —me permitían pasarme, y en lugar de un programa de una hora, en muchas ocasiones lo hacía de hora y media, hora cuarenta, casi la duración total de una obra—. Yo llevé a actores estupendos, ya consagrados, que no estaban vigentes en ese momento, como doña Prudencia Grifell, quien antes de morir dijo en muchas ocasiones —y tú lo sabrás, seguramente— que yo había sido quien la había descubierto a los sesenta y tantos años, porque le había dado las oportunidades que ella merecía y porque estaba mal económicamente y no en activo... y Silvia Pinal, quien se vuelve a iniciar conmigo en la televisión y después, por su calidad y su personalidad, adquiere el gran nombre que tiene el día de hoy. En fin, innumerables actores. Se puede decir que la plana mayor de aquella época, con algunas excepciones. Después averigüé que don Augusto Elías no había sido tan magnánimo, ni había creído que yo era el

único que lo podía hacer; él ya había recurrido a cuatro o cinco personajes importantes para que hicieran televisión —si no me equivoco, a don Fernando Soler, Arturo de Córdova y Salvador Novo— y ninguno había aceptado; porque, además de todo, la remuneración era pésima en aquella época. El primer contrato que yo firmé para la televisión fue por 1,250 pesos a la semana, lo cual me llenó de alegría. Me dije: “Ahora sí voy a ganar dinero; voy a hacer que mi familia viva mejor”. Pero después, cuando leí bien el contrato, me percaté de que la suma total de 1,250 pesos cubría mi trabajo como actor y como director, la adaptación de la obra, el pago de derechos y el elenco completo; por lo tanto, a mí me venían quedando como 75 pesos a la semana. Pero yo seguí adelante y el siguiente contrato que firmé fue muy beneficioso para mí, naturalmente. Pero en fin, yo fui el primero que se arriesgó, porque nadie quería hacerlo. Era la época en que se decía que las mujeres no debían aparecer en la televisión, porque el nylon se transparentaba y se veían desnudas, o que las figuras se distorsionaban y que los galanes guapos se veían feos, con la nariz más larga. Como yo no tenía esos complejos ni usaba nylon, pude arriesgarme. Esa fue la época —como tú podrás recordar— en que el teatro era lo más importante de la televisión.

—Tú eres productor, director, actor y no sé qué más en el teatro mexicano...

—Bueno, sí. ¿Qué soy? Soy actor, soy director, soy productor, soy empresario, soy propietario de un teatro. Definitivamente, lo primero y lo que más me ilusiona ser —y para lo que menos tiempo he tenido últimamente—, porque es lo que más amo: mi profesión de actor. Después de esto vendría, como una gran pasión —no es que disminuya grandemente la pasión, pero tú quieres jerarquizar—, mi actividad como director de teatro. En seguida, como productor; y finalmente, como propietario.

—Bueno, Manolo, y en resumen, ¿qué?

—Que la gente realmente debería no sólo hablar de Fábregas, su bisoñé, sus buenas corbatas, su casa en Cuernavaca y sus viajes a Europa y Norteamérica, sino también ver cómo logré conseguir todo eso.

LO MISMO papeles de carácter que roles divertidos (con polainas y todo) en comedias con Enrique Rambal y Marga López pero ante todo, hombre de teatro es lo que es

Nació en Vigo, España, el 15 de julio de 1921. Su verdadero nombre es Manuel Sánchez Navarro Schiller. Adoptó como propio el apellido de su abuela Virginia Fábregas. Actor de cine y teatro desde 1936, director escénico y empresario, ha participado en unas 60 películas, entre las que destacan: *La herencia macabra* (1939), *Del rancho a la capital* (1941), *La mujer legítima* (1945), *Tía Cándida* (1948), *Lagunilla mi barrio* (1980) y muchas más. En la escena ha tenido varios éxitos, entre otros: *Violinista en el tejado*. Obtuvo una Diosa de Plata por su actuación en la película *Mécanica nacional* (1972). En la actualidad continúa como un hombre de teatro y siempre dispuesto a una nueva aventura escénica.

ESPEJOS Y
miradas, una
vida resumida
en ese tránsito
de luz



EN CASA DE LA DOÑA

por VICENTE LEÑERO / septiembre de 1966

Se oye un timbrazo largo, inacabable, y Reyna, la cuñada de María Félix, dice: Ahí está. En la residencia de Polanco, donde una gran fachada de piedra gris limita y define la vida privada de la Doña, Reyna es algo así como su gerente, su administradora, su ama de llaves y consejera y secretaria ejecutiva: todo al mismo tiempo. Reyna es quien contesta el teléfono para informar a qué horas se podrá hablar con la Doña, quien vigila el trabajo de los operarios que han ido a colocar un toldo en el patio, quien vuelve a contestar el teléfono ("En esta casa llaman a todas horas—sonríe—, parece comisaría"), quien finalmente me dice: espere un momento ya no tarda en llegar. Ahí está. El prolongado timbrazo—tercera llamada en el foro de un teatro, voz de "cámara-acción" en un estudio de cine— anuncia la definitiva aparición. Son las cinco y media de la tarde, la hora exacta que fijó para la cita la señora Félix. Hasta entonces todo ha sido silencio. Y aquí está efectivamente la Doña; al fin.

Toda acción, María entra bajando de uno de los cuadros de Leonor Fini, o mejor: como saliendo del que Chávez Marión acaba de pintarle; sólo que hoy, en lugar del suéter y los pantalones blancos con que la vistió el artista para significar mejor ese desplante un poco reto, un mucho triunfo, María lleva pantalones azul oscuro, un suéter rojo de cuello de tortuga y botas encarnadas. La imprescindible diadema contiene la hermosa mata de pelo que Chávez Marión puso a flotar al viento, alígera. Es mi traje "del diario", dice después. Así se siente más cómoda; así anda de aquí para allá, sabiéndose bella y diciéndose con orgullo de mujer que ha colocado en la cúspide de la fama su fama de mujer hermosa. Lo es, siempre, indiscutiblemente.

María levanta la ceja izquierda y avanza firme por el salón de esta casa que ha decorado para ella el marqués de Beyrac, de Clardecor. Su voz, la voz de sus películas y de sus presentaciones en público resuena durante el intercambio inicial de saludos. Sólo le falta un fuste, látigo quizá, supongo, para convertirse en una doña Bárbara citadina.

Es la segunda vez que estoy delante de ella. La primera: una noche en casa de Ernesto Alonso. Cuando yo ya me iba, llegó a cenar acompañada por Quique. Vestía un traje azul-Dior; maravillosa, dijo Ernesto mientras yo me escabullía tímido con el buenas noches, mucho gusto, con permiso. —¿Un coñac? ¿un café?

María retarda la charla cuando desaparece por segundos para ir a decir algo a Reyna. Regresa pronto, siempre ligera y erguida, con el mismo cuerpo joven con que hace veintitrés años saltó al primer plano del estrellato nacional. Allí se ha mantenido desde entonces, sin moverse un milímetro, dirá después, durante la plática; ¡y vaya que eso cuesta!

Y María repetirá después:

—Mantenerme en la primera fila sin que nadie venga a moverme. Entera. Bien vestida. Eso sí,



cuando voy a una fiesta; al teatro, a una recepción, me gusta ser la mejor. Desde muy tempranito, porque yo me levanto muy tempranito: a las siete y media ya estoy pintándome y arreglándome y cepillando y cepillándome el pelo, nada de sprays; si tengo que ponerme chinos que ni modo, a veces hay que usarlos, no salgo de mi boudoir, nadie me ve, ni siquiera me asomo por aquí, se me hace una falta de respeto y de delicadeza y de todo; mucho menos afuera, ¿una mujer con chinos en la calle?, ¡qué horror! ¿María Félix, con chinos?, ¡jamás! A veces, claro, cuando estoy haciendo una película, tengo que salir muy de mañana sin peinarme por exigencias de la propia filmación, pero entonces me envuelvo muy bien con una mascada hasta acá y me subo al coche. Yo no sé cómo hay señoras... Pero eso no vaya a escribirlo, por favor, no quiero ofender a nadie. —Eso se trae desde la cuna. Se nace.

—No, no qué se va a nacer así. No me diga eso. Cuando uno nace no trae nada. Se nace en cueros, ¿o no? Las costumbres y los hábitos y todo se adquiere después a pura fuerza de voluntad, de régimen, de privaciones. Se aprende. Uy, es que usted no sabe cómo era mi madre. Frenos en los dientes desde niñas y tablillas en la espalda para que camináramos derechitas: cambréate, niña, cambréate, me decía mi madre que me enseñó a andar siempre erguida y con gracia. Les pedía a las monjas de la escuela que vigilaran si habíamos llegado o no con los famosos tirantes en la espalda. ¡Yo le debo tanto! Ahora está muy viejita, pero ahí sigue, sigue. La tengo aquí como una joya. Vive conmigo; muy bien cuidada, no faltaba más. Y ahí está, todavía la tenemos con nosotros

"Mantenerme en la primera fila sin que nadie venga a moverme". Enamorada de la ropa fina. De niña escuchaba "cambréate hija, cambréate". Hablar a solas, frente al espejo. "Qué difíciles somos las mujeres". Dos guayabas diarias. Vicios privados, exquisiteces europeas. Sacrificios y orgullo

Dios quiera que por muchos años. ¿Pero qué le estaba diciendo? Ah, que cuando aparezco en público, sí, me gusta que la gente diga: aquí está ya María: ahora sí llegó la mejor. Lo mismo en México que fuera de México. Mire: los reportajes que me hacen en el extranjero escriben: La mexicana María Félix. La mexicana, fijese usted. Ya no soy yo únicamente, es la mujer mexicana lo que represento para ellos. Y cómo va a quedar mal la mujer mexicana, eso sí que no, cómo voy a quedar mal yo misma con mi público. No señor. Llego a París y me paso horas y horas con Marc Bohan, el Dior, viendo qué vestido me tiene especialmente para mí y qué zapatos. Uh, me enamoro de la ropa en forma que usted no se imagina. Es uno de mis vicios; me gustan los buenos trapos y sé cómo llevarlos, qué caray, muy levantada siempre la cabeza y muy segura de mí, porque ¡aquí está María Félix!, a ver qué pero le ponen, sin un detallito fuera de sitio, sin un pelito de nada: ¡a todo dar!

En el gesto de la Doña, en ese levantar un poco la cabeza enhiestando la barbilla, se repite el desplante que es desafío y postura ante la vida del cuadro de Chávez Marión. María quiere mostrarlo antes de iniciar la plática, cuando todavía es la señora Félix, intimidante y lejana. Pronto se convertirá en la Doña, y luego, al fin, en María simpática, en María cordial, charlista extraordinaria capaz de hablar horas y horas de María Félix porque prefiero hablar muy bien de mí misma, en lugar de hablar mal de la gente.

—Venga, mire. Está en la biblioteca. Todavía no lo cuelgo porque me lo acaban de traer. Venga.— Libros y cuadros en la biblioteca. Una mesa circular con la carpeta verde y el block para anotar gin. Libros de historia, de teatro, de filosofía, obras completas: todas en lujosa encuadernación; uno que otro en rústica. Cervantes y Freud, sor Juana, La Fontaine, Alvarez Quintero, Balzac, Premios Nobel, la enciclopedia Espasa Calpe, Editorial Janés, Aguilar... Una cuadro más de Leonora Carrington. Un apunte 1930 de

EL CINE mexicano, sin ella, no sería lo que es. De perfil, en 1957 en los Estudios América; en la sala de su mansión, cinco años después



Salvador Dalí. Vampiros de Lepri y el célebre autorretrato de Diego Rivera a quien millones de gente admiramos y amamos, pero a quien nadie querrá tanto como yo. 1949.

En el lugar de honor, arriba de la chimenea y en espera de un clavo: el óleo de Chévez Marión. La Doña no economiza elogios para el retrato.

—Siento que ésa soy yo, ¿verdad que sí?

Luego se encaminará a la sala y sobre el mullido sofá de tapiz rojo hablará de su residencia y de Alex Berger, su marido. Catipoato. Allá tenía 4,500 metros cuadrados entre jardines y árboles y mil habitantes. Aquí sólo tiene 500 y un patio-jardín que gracias a un muro de espejos sabiamente colocado al fondo, como límite, disimula su brevedad. Pero la casa es agradable.

Magnífica, diré yo.

—Alex me tiene mucha paciencia. Yo soy una mujer difícil; tengo mi carácter, mi genio. Ah sí, qué difíciles somos las mujeres y qué difícil debe ser para el hombre aguantar nuestros caprichos y nuestros malos ratos. Pero yo también le tengo mucha paciencia a él, no se crea que no. Por ejemplo, me molesta el olor a puro, y lo más fácil sería poner mala cara; pero yo me digo: María, es mejor que lo fume aquí en su casa a que vaya a fumarlo a otra parte. Claro. ¿No tengo razón? Muchas mujeres no lo entienden y pobrecitas. Hay que saber ceder. Por eso mi hijo y yo dejamos

Catipoato a pesar de todo lo que nos gustaba. Siempre he pensado que quien da el pan da la ley. Aunque cuando me casé con Alex se atrevieron a decir, sí, sí, lo dijeron, figúrese nada más, dijeron que yo me había casado por su dinero, por interés. Me dio mucha rabia y furiosa me encerré en mi cuarto para hablar conmigo misma como me recomendó un amigo hindú al que yo quería mucho. El ya murió, pero conservo sus cartas y no olvido sus consejos valiosísimos. Cuando te sientas mal, me decía mi amigo hindú, enciértrate en tu cuarto y habla contigo misma en voz alta. Y así lo hago, frente al espejo. Aquella vez, furiosa, me preguntaba: a ver, María, ¿es cierto que te casaste por interés? Nadie podía oírme, me lo preguntaba con toda sinceridad porque luego puede haber sentimientos escondidos dentro de uno. Y me veía en el espejo pensando en todo lo que soy y cómo soy. Pero vaya, si no estoy fea, soy guapa, muy guapa, tengo cartel, fama; no estoy bizca, ni tuerta, tengo mi sitio, gano buen dinero, cómo voy a haberme casado por interés. Soy un gran partido para cualquiera. Claro que sí. ¡Pero si pensándolo bien soy un partidazo!, ¿a poco no? Así hablará la Doña durante la charla que está por iniciarse. Catarata de palabras, incontenibles, matizadas unas veces por el ademán de sus manos siempre inquietas, expresivas; otras por las cejas arriba y abajo; por la mirada que

desciende y se recoge, como retrocediendo, para dar oídos al interlocutor. Los dedos índice y pulgar de María se unen de pronto y trazan un fugaz pincelazo en el aire. Sus uñas se vuelven contra ella para señalarla en un ademán que las dos manos dibujadas en forma simultánea, mientras sus piernas buscan continuamente una nueva posición. Ahora se separan y se doblan a la manera de un buda. Ahora está de pie.

TRAPOS, TILICHES, TEMBELEQUES

Impresionante flexibilidad la de esta Doña ágil y elástica capaz de doblar sus dedos hacia atrás hasta hacer que las uñas toquen el dorso del antebrazo. Mujer que es toda nervio, corriente eléctrica, chispa, llama, incendio. No, gracias, no fumo. Muchos periodistas han quedado boquiabiertos con sus respuestas.

Es graciosamente supersticiosa. Emplea palabras como trapos, relajo, tembeleque, tiliches, tacuche, greñas, chácharas; giros como ajustarse las pretinas, poner el ojo pelón, una señora encopetada. Cree en la magia. Lee la revista *planeta*. Colecciona porcelanas. Y ama la vida. Sobre todo eso: ama la vida.

Lo dice y lo repite, otra vez porque en ese amor por la gente, por las cosas, por las obras de arte, se apoya —afirma— su incansable, sorprendente



sacrificios que luego ya ni sacrificios resultan. A mí háblame de un gran filete, todo grasoso, y puf, no lo tolero ni en la imaginación. Mi dieta es rigurosa, nada de grasas y harinas; al mediodía: dos huevos cocidos, un plato de carne asada con alguna verdura, y dos o tres guayabas que son muy alimenticias y muy sobrosas: para mí no hay mejor fruta que mis guayabas totonacas. Pero claro, no bebo agua durante las comidas. Los domingos hago una excepción y mando a descansar la dieta. Como lo que se me antoja. Es mi día libre.

María sale de la biblioteca rumbo a la sala donde habrá de ocurrir la conversación. Ya no necesitaba del fuste de doña Bárbara porque ahora es, simple y femeninamente: María. Con ella va el perfume *Joy*, de Jean Patou, que la envuelve y hace perdurar su presencia en las distintas habitaciones de su casa. Por primera vez en la historia del periodismo, la Doña accederá a abrir esas habitaciones a la cámara de una revista. No sólo eso: María en persona se ocupará de disponer el extraordinario arreglo de la mesa del comedor; tenderá su cama, su célebre cama de plata diseñada por Diego Rivera, con los exquisitos e increíbles encajes valencianos confeccionados a mano; permitirá la entrada a su baño de mármoles negros, a su íntimo boudoir.

El baño. El boudoir: nuevas repisas, nuevos estanteros henchidos con porcelanas de la primera firma mundial en porcelanas: Jacob Petit, el célebre artista de principios del siglo XIX.

—Es difícil conseguir una nueva pieza auténtica, informa la Doña. Yo salgo tras ellas y recorro galerías de arte y casas europeas de antigüedades en busca de un Jacob Petit. Es mi vicio. Mire, mire, vea esto. Vea qué trabajo, qué primor, qué delicadeza.

—*Fabulosos*

—Cada pieza es para estarla admirando toda la vida. Por eso cuando me preguntan si me aburro

yo me río. Cómo voy a aburrirme en mi casa teniendo estas preciosidades. Pero mire, mire esta figura.

Y no son únicamente las porcelanas de Jacob Petit, sino los muebles de Meissen y los encajes valencianos y los recuerdos y todo lo que llena esta casa lo que le da un calor, un clima, un ambiente único de algo que vive por alguien y para alguien: una mujer de fina sensibilidad: la Doña.

—Cuando era niña, me acuerdo, tenía unas postales de la Capilla Sixtina: me fascinaban los murales de Miguel Ángel. Y la primera vez que fui a Roma corrí a admirar las maravillas. No pude decir nada. Me quedé así, sin moverme, y de pronto empecé a sentir que me estaban escurriendo las lágrimas... tamaños lagrimones y yo sin poder decir nada. ¿Usted conoce la galería Degli Uffizi, en Florencia? Pues ahí hay un Tiziano, un retrato de un cardenal joven, con su uniforme o como se diga, al que voy a saludar cada vez que llego a Florencia. Tiene una expresión, una majestad, un señorío...; es guapísimo, es un cuadro fabuloso. No qué va, yo qué voy a aburrirme habiendo tanto que admirar en el mundo. Y me gustaría que la gente supiera eso de mí. Su reportaje se podría llamar *Por qué no se aburre María Félix*. ¿No le parece un buen título? ¿Verdad que sí? Por qué no se aburre María Félix, y usted podría hablar de todo lo que tengo aquí en mi casa. Venga, venga para acá. Pase.

Y conducido por María, antes de dar comienzo a la plática formal, penetro en las habitaciones exclamando oh, oh, oh, ante lo que mis ojos descubren. En todo se refleja ella: sus gustos, su sentido del orden, su secreta femineidad. La señora Félix, María, la Doña, está siempre ahí, expresada en el ambiente y en los detalles de cada habitación. Al grado de que ella podría hacer suya, mejor que nadie, aquella frase de Pita Amor: "Yo soy mi casa."

Nació en el rancho El Quiñero, cerca de Alamos, Sonora, el 8 de abril de 1914. Muy niña se mudó con sus padres a Guadalajara, donde cursó los estudios primarios, ganó un concurso de belleza y fue coronada reina del carnaval. Contrajo matrimonio con Enrique Álvarez, de quien procreó un hijo, el también actor Enrique Álvarez Félix (1934). En 1940 se trasladó a la ciudad de México y trabajó con un cirujano plástico. Se inició en el cine en 1942 con la película *El peñón de las ánimas*. Ha trabajado junto a los galanes cinematográficos más populares (Jorge Negrete, Pedro Armendáriz) y bajo la dirección de realizadores como Emilio Indio Fernández. Fernando de Fuentes la dirigió en la adaptación cinematográfica de la novela *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, película que se llamó *Doña Diabla* y que, por la coincidencia de caracteres entre el personaje y la actriz, hizo que fuera llamada *La Doña*. Filmó en Francia y Estados Unidos. Diego Rivera la pintó y varios poetas le dedicaron sus versos. Memorables fueron sus matrimonios con Jorge Negrete y Agustín Lara. Participó en la telenovela *La Constitución* en los años sesenta. Obtuvo *Ariel* por sus actuaciones en *Enamorada* (1947), *Río Escondido* (1949) y *Doña Diabla* (1950). En 1986 le fue entregado un *Ariel* especial como reconocimiento a su trayectoria cinematográfica.

vitalidad. No solamente Alex, Quique y Reyna lo saben, sino las personas que trabajan a su servicio, sus criados. Pero no los llama criados, son sus colaboradores. Gente que sabe que la Doña es inflexible en sus órdenes, que la Doña no disculpa la falta de limpieza, que la Doña no soporta la desorganización. Y sus sirvientes —sus colaboradores— la quieren, nunca se van. (Yo tengo un gran respeto por el trabajo de los demás.) Raúl, por ejemplo, una especie de hombre equipo que lo mismo hace de mayordomo que de electricista o carpintero, ha estado a su servicio catorce años. María lo llama cariñosamente mi tigre Raulete, mi tigre de Bengala; qué haría sin él, dice; es maravilloso. Y Raulete serio, serio, siempre serio, sonrío con timidez.

—No gracias, no fumo.

—Dejé de fumar, va usted a ver, precisamente el 3 de diciembre de 1962. Y no se crea que por cuestión de salud, ni por una promesa ni por nada, sólo para ponerme a prueba yo misma, para medir mi fuerza de voluntad. Antes llegaba a fumarme tres cajetillas diarias y ahora ya ve, ni un solo cigarro desde hace tres años y pico. No sé qué sabor tiene el whisky... Porque todo, todo se consigue a pura fuerza de voluntad. Tienes que hacer esto, María, y lo hago. Una actriz como yo no puede mantenerse en la primera fila durante veintitantos años si no es a base de



SÓLO PARA HOMBRES

por EDMUNDO DOMÍNGUEZ ARAGONÉS / junio de 1974

Los juguetes de un niño feliz: un caballo, una pistola, un campo de batalla. Un tango, un saludo de Valentino y el inicio en Hollywood.

“El cine, más potente que un máuser”. Las enseñanzas de Eisenstein. La hombría de tipo árabe. “Ahora los hombres parecen maricones”. Para ser feliz: el canto de un gallo, el ladrido de un perro. Radiofonía e insomnio. “Amo a las...” El cine lo es todo

La biografía de Emilio Fernández, el Indio Fernández, se integra con una amplia actividad cinematográfica que incluye la dirección, la actuación y el guión, los premios internacionales, las borrascosas borracheras y homicidios, cuatro matrimonios, varias estancias en la cárcel, numerosos viajes y residencias en el extranjero y una mesa en el comedor de los Estudios Churubusco que se conoce como “el lugar del Indio”.

En torno a su mesa se produjeron muchos incidentes. El saludo de actores y actrices. O la insistencia de un joven para hablar con nosotros. El arribo de un hijo de Pedro Infante que se pavoneó, ante don Emilio, de andarse en riñas en defensa de él. Don Emilio le agradeció y no hizo comentario ninguno. Su aliento, casi sobre el micrófono, me calentaba la mano. Me sedujeron su simpatía, sentido del humor, bonhomía y generosidad.

—¿Cómo fue su infancia, don Emilio?

—Hermosa. La más feliz, porque tuve todo lo que los niños ansían: una pistola, un caballo y el campo de batalla. Esos fueron mis juguetes y los revolucionarios mis compañeros de *juego*. A mí me hizo el general Felipe Ángeles.

—Yo soy soldado de alma, corazón y vida. Llegué a tener el grado de capitán primero de caballería, y con ese grado entré al Colegio Militar, recordando las palabras de mi general Ángeles. En el colegio tomé el arma de artillería. Después pasé a aviación. Soy fundador de la Escuela Militar de Aeronáutica. Soy piloto y tengo amigos pilotos, mis compañeros a quienes amo entrañablemente. Por ciertas circunstancias de las que no quiero hablar tuve que abandonar el ejército y emigrar. Escogí un país con un idioma que yo tendría que aprender y escogí el idioma inglés. Empecé por Estados Unidos y sufrí



muchísimo en los trabajos más arduos que puede realizar un hombre: pico y pala, café, algodón, cargador, todo, pero me prometí una cosa, jamás ser lavador de platos. Yo había salvado de ahogarse a una muchacha que era la amante de Baby Face; era una mujer bellísima, Olga Freud, alemana, y ellos me invitaron a comer y me llevaron a un hotel que se llamaba Escuadra Beach Hotel. Ahí estaba una orquesta argentina, Bianco y Bachicha. Yo había estado en Argentina como agregado militar, había aprendido a bailar muy bien los bailes de allá y con esta orquesta, bailando, me llamó una persona para invitarme una copa: era Rodolfo Valentino. Me preguntó si yo era argentino, le dije que era mexicano y me dice “¿entonces por qué bailas así?” “Porque estuve allá”, le respondí. Él se hizo mi amigo y me ofreció llevarme a Hollywood. Valentino andaba haciendo una gira con su esposa Natasha Ramyova e iban para Nueva York. En Nueva York él murió. Creo que lo envenenaron. Lo envenenaron porque ese hombre, ese gran hombre, despertó muchos celos. El cadáver se lo llevaron para Hollywood. Pasó por Chicago. Aprovechando el cambio de trenes que se hizo con el cadáver fui a visitarlo

como toda la gente. Subí al tren y lo acompañé hasta Hollywood. Así fue como yo me quedé en Hollywood. En el entierro en Hollywood me encontré muchos latinos, entre ellos estaban Alfonso Sánchez Tello, Chano Urueta, Ramón Ramos, Sandino y su hermano. Me incorporé a ellos y así empecé a trabajar en el cine. Yo ya tenía las miras de levantarme en armas otra vez, en otra revolución, después de la huertista. Adolfo de la Huerta me dijo: “No, Emilio; eso se acabó (yo ya tenía armas y todo eso). México necesita estar en paz, necesita que la gente trabaje y tú estás aquí en la meca del cine, esa es un arma más fuerte que cualquier 30-30, máuser, o cañón. Aprende cine y ve a México a hacer cine”. —Esas palabras se me quedaron grabadas. Coincidió esto con una invitación que me hicieron para ver a escondidas una película mexicana. Yo me pregunté: ¿una película mexicana? Creíamos que no se podía filmar más que en inglés y en francés, y fui a ver la película y me maravilló. Se me grabó tan hondamente lo que yo estaba viendo que dije ése es México. Sí se puede hacer cine mexicano. La película que yo estaba viendo en aquella proyección la estaba cortando, y allí estaba el señor Sergio Eisenstein; era la película *Tormenta sobre México*. Dije: “Sí, voy a aprender a hablar ese idioma”, porque para mí el cine es un acontecimiento.

LECCIÓN EN LA VAQUERÍA

—Algunos sicólogos dicen que el machismo tiene que ver con el homosexualismo.

—¡No! ¡Nada de eso! Es una mentira. El machismo es para defenderse en un momento en que lo ataquen a usted, o lo insulten. Le voy a contar una anécdota, es más bien cuento.

—Venga.

—Cuando los nortños llegaron a Yucatán con mi general Salvador Alvarado —yo era muy jovencito, tenía 16 ó 17 años de edad: le estoy hablando de 1919— se dio una fiesta, una vaquería. Todos andaban felices, bailando. Entonces a uno de los nortños le gustó una yucateca y la agarró, se la arrebató a otro, y el otro yucateco que estaba cerca del marido de la mujer, le dijo: “Bochito, pero ¿cómo te dejas que te arrebatan a tu mujer?” Respondió: “Bochito, yo prefiero que me disputen a que me desmadren”. Así es que en esos casos yo no sé si funcione el machismo o no, o si convenga o no. Nosotros abueleamos. No somos españoles, somos nietos de árabes, tenemos las mismas características, el amor al caballo, al puñal, el celo a la mujer y el celo a la propia persona. Vea usted los machetes de Aragón, de Oaxaca, maravillosos con sus inscripciones, sus leyendas que dicen: “No me saques sin razón ni me enfundes sin honor”. Ahora somos un país de copistas, de imitadores, ya los hombres no parecen hombres, parecen maricones, y las mujeres parecen hombres.

—Yo fui muy pobre, lo soy y lo seré siempre porque pesa sobre mí una conciencia y ése es el complejo. No puedo con las situaciones de la vida. Recuerdo tener los zapatos con un agujero y ponerle cartones, haber conseguido, con trabajo, dinero para comprar

AÑOS DE alegría y aplomo, aquellos en que la sonrisa y la conversación iban aún de la mano, lo mismo cebrando con sus admiradoras que descansando en su peculiar estudio hogareño



un par de zapatos y he regresado a mi casa con un par de espuelas, porque soñaba en un caballo. Yo lavaba mi camisa en la noche para tenerla limpia en la mañana y la planchaba, y cuando tuve dinero para comprar camisas me compraba una gruesa de camisas. He tenido más de cien pares de zapatos recordando aquello. Este es el complejo que tiene uno y no se lo puede quitar. Son traumas que a uno se le meten en el espíritu desde niño. Mi padre, en un combate, me agarró y me estrujó y me dijo: "No sea usted pendejo, agáchese, escóndase, me lo van a matar, ¿y después quién sostiene a la familia?" Eso me causó un trauma. Siempre que yo veía a mi familia decía: ¡caray, yo tengo que sostenerla porque se va a morir mi papá! Desde entonces yo he querido simplificar mi vida a lo mínimo para tener los menos compromisos posibles. Sin embargo, por los complejos mismos, he creado elefantes blancos en mi vida que no sé cómo los puedo sostener. Tengo una casa que me costó toda la vida hacerla, porque yo vivía antes en celdas, en jacalitos, en cuartitos, y me hice mi casa y ahora, conforme las circunstancias actuales de nuestro México, no sé cómo hacerle, no gano para sostenerla, para pagar los prediales, y voy

a tener que ponerle una bomba o vendérsela al gobierno o dejarla nada más. Pero le tengo tanto cariño, ahí está toda mi vida y tengo mis animales. Yo no puedo vivir sin el canto de un gallo de pelea, el relincho de un caballo, el ladrido de un perro. Con eso me basta para vivir feliz en mi casa.

—¿Padece usted de insomnios?

—Sí, y me preocupan. Sé que es lógico, por la edad que tengo. Sé que la gente mayor duerme menos. Despierto completamente, me pongo a leer, me pongo a pensar. Soy una persona que desde hace tiempo tengo que dormir con el radio puesto, es el único contacto que yo tengo con el exterior.

—¿Qué oye usted en el radio?

—Nada. Todo es una porquería. Lo que se dice ahí toda la noche es una bola de pendejadas, pero están vivos, están trabajando, están despiertos y yo les agradezco. A veces, de vez en cuando, escucho algunas cosas interesantes.

—¿Ve usted la tele?

—Nada más el box.

—Yo empecé abajo en el cine. Fui extra y me fascinaba y era feliz. Fui carpintero, fui electricista y fui de técnicos y manuales. Aprendí cine viéndolo

porque me interesaba muchísimo y sobre todo después de que vi la película hecha por técnicos y manuales comprendí que tenía que aprender. Cuando había llamado para alguno de los extras yo le preguntaba: "¿Cuánto vas a ganar?" Que siete cincuenta. "Te doy diez por tu llamado". Así trabajaba para aprender. El señor John Ford nunca me saludó, y yo lo miraba como un dios. Después él llegó a considerarme como el mejor director del mundo y ser mi compadre.

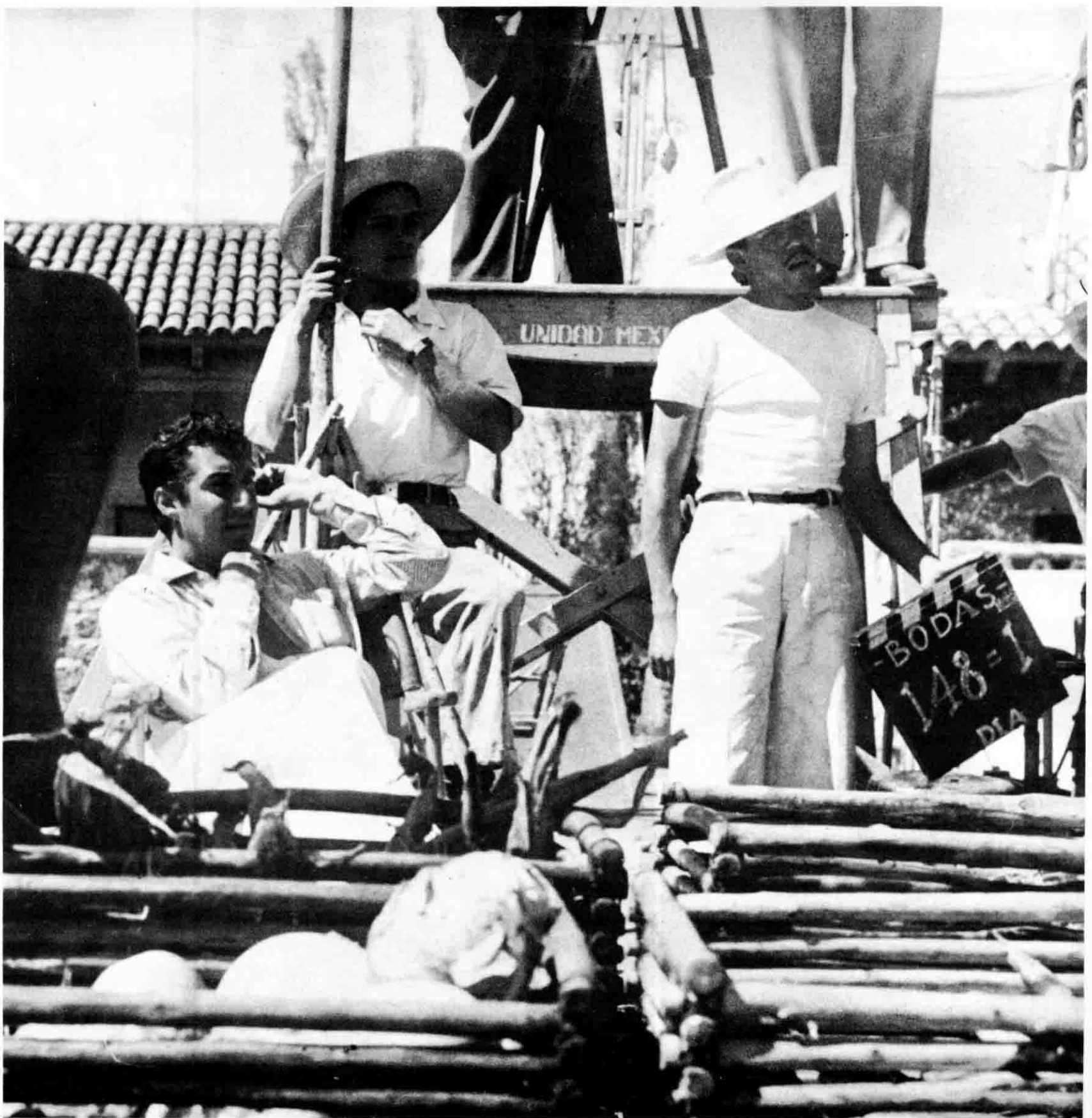
—Sin embargo, los desnudos que aparecen en Zona roja molestaron a muchos porque esa morbosidad más que exaltar la belleza de la mujer parecía humillarla.

—Lo que pasa es que ustedes tienen una mente tortuosa. Mostré la belleza de la mujer, de las prostitutas. Amo a las prostitutas. Y no hago pornografía. Exalto la belleza de la mujer mexicana, y así son las mexicanas.

—¿Es usted un hombre violento?

—Sumamente violento. La violencia me viene de no tolerar la injusticia. No me gusta que me molesten. Usted ha visto que aquí se acerca la gente y me saluda y yo los atiendo. Les invito una copa, a

EXTRAORDINARIO
cine-director,
filmaba lo mismo
bajo el sol en
las locaciones
campesinas
que en el
interior de una
parroquia; eso sí,
acompañado
por su fotógrafo
Gabriel Figueroa
(con cachucha)



Red Toller y Alex Phillips, fotógrafos de excepción. La presencia de los latinos en la Meca del Cine. El cine no es unipersonal. La colaboración de José Revueltas y Mauricio Magdaleno. Admiración y soledad. "El triunfo es triste" y llegaron las mexicanas a Hollywood. "Viene la tristeza, el spleen, el abandono absoluto, y después la muerte"

sentarse, a comer conmigo. Pero que no venga un hijo de puta a mentarme la madre porque no lo tolero. El mexicano es muy macho, y el hombre debe serlo.

—Viví en una casa en Hollywood y en esa casa vivía un segunda cámara, más bien eran dos segundas cámaras, y vivían con Ronald Colman esos dos segundas cámaras, ayudantes de Toland, gran fotógrafo americano de Artistas Unidos. Esos dos eran Alex Phillips y Red Toller. Eran muy amigos y tenían además allí un taller para tomar fotografías y Alex tomaba fotografías más maravillosas que Currel, que Beaton. Yo aprendí con ellos. Convencí a Alex Phillips de que viniera a México. Todavía me quedé allá, luego a Red Toller yo le presenté a Gabriel Figueroa con una carta y se hicieron los mejores amigos, tanto así que venía a ver a su entrañable amigo Alex Phillips, y a Gabriel y de paso a mí.

ALCURNIA, LA DE DOLORES

—Dolores del Río en ese tiempo era la estrella y yo en la primera película que trabajé fue de extra. Aquí dijeron que aquí la hicimos. No es cierto, Dolores del Río —yo la conocí allá, a distancia naturalmente— fue

una de las guapas; fue considerada como la representante de la sociedad, lo más alto de México. A Dolores del Río se la distinguió dándole las mejores películas y las más caras, con los más grandes artistas que había entonces y para eso ahí están *Ramona*, ahí está *Ave del paraíso*, ahí están las películas de guerra. Las más grandes películas las tuvo Dolores del Río, considerándola como de lo más grandes que existía en la cinematografía. Tanto ella como Ramón Novarro —ése fue otro grande de allá, mexicano—. Luego llegó Lupe Vélez con un talento más grande que los dos, y arrolló, pero nunca llegó a la altura de una Dolores del Río y un Ramón Novarro. Luego vinieron otros actores. Nancy Torres y Delia Magaña fueron artistas que incursionaron allá pero no llegaron a ser los grandes, lo alto de Dolores del Río.

—Digo estas cosas porque aquí siempre se ha querido menospreciar a Dolores del Río. Al principio no la querían, creían que era poca, ahora todos aquí son pochos y la única mexicana es ella.

—Dirigí la primera película que hizo Dolores del Río en México. A mí se me escogió, ella me escogió a mí para ser su director, cuando había nombres y gente con muchos intereses. Hicimos *Flor Silvestre*, hici-

mos luego *María Candelaria*, después hicimos *Las abandonadas*, más tarde *La malquerida*, una obra de don Jacinto Benavente. Don Francisco D. Cabrera —Panchito como le decíamos nosotros—, un gran productor que no quería tenerme a mí, quería a otro, pero Dolores, la señora Dolores me escogió a mí y dijo: "Si quiere reescribir todo el libreto de don Jacinto Benavente, qué le importa a usted, a usted lo que le debe importar es que le entreguen una buena película y no importa quién sea el autor, él tendrá sus razones". Yo dije que sería una película mexicana, y va a ser una película mexicana, y no hay nadie mejor, y yo hice *La malquerida*. Después de *La malquerida*, si alguien, algún productor llegó a amarme y quererme, fue don Panchito Cabrera. Por cada una de esas películas —y yo tenía compromisos también, y la vida estaba subiendo— yo solamente gané seis mil pesos por cada cinta.

—¿Influía lo bajo del pago en que usted era el

adaptador, el director, el dialoguista?

—Todo eso lo hice en colaboración con mis amigos: con Mauricio Magdaleno, con Pepe Revueltas. A Mauricio, que me adoraba, pero que no tenía él tampoco qué comer y nosotros lo que queríamos era hacer cine, y éramos nosotros ya bien pagados, con pensar que estábamos trabajando para una actriz como Dolores del Río era suficiente.

—El cine no es el artista nada más; él lo interpreta, pero el cine es el camarógrafo, el cine es el que produce la película, lo que sea: las cámaras, los trailers, los camiones, todo; todo entra al cine porque el cine es así de grande.

—Sin embargo, en momentos en que se era y se representaba una obra, o se dirigía una obra, o se le pagaba, era lo excelso, lo máximo. Se acababa la película, se acababa el sueldo y veníamos a la realidad. Las más grandes, más adoradas, admiradas del mundo han sido las personas más solas, han

muerto en la soledad —porque la soledad es algo nuestro y sobre todo cuando se es grande se siente uno solo si lo apartan a uno—, de la soledad viene la tristeza, y de la tristeza viene el *spleen* y viene la muerte, y viene el abandono absoluto, y uno quiere, como María Conesa, como Dolores del Río, como María Félix, vivir con la fuerza de que fuimos —pero nosotros no queremos creer que fuimos, queremos creer que somos—. Queremos seguir ahí, sin darnos cuenta que, a pesar de ser actores, no sabemos representar nuestra propia vida, que es el más difícil de todos los papeles que puede desempeñar un actor y son muy pocos los que saben cómo hacerlo y logran la felicidad. No sabemos concluir nuestra vida y nos sentimos dolidos porque se nos trata con indiferencia y hasta con desprecio, y cuando la vida se acaba y se tiene uno que morir en medio de un abandono tan bárbaro como este, el triunfo es triste, porque el pago, al final, es la tristeza.



Nació en 1901 en Sabinas, Coahuila, y murió en México D.F. en 1986. A los doce años de edad se incorporó a la Revolución y obtuvo el grado de capitán de caballería. En Hollywood trabajó como "extra" y bailarín. Allí fue donde obtuvo su apodo. En 1939 regresó a México y actuó en el filme *Corazón bandalero*, primera de las 43 cintas en que participó. Como director debutó con *La isla de la pasión* (1941). Formó mancuerna de trabajo con el fotógrafo Gabriel Figueroa y el guionista Mauricio Magdaleno. Es autor de varias películas clásicas: *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945), *Río Escondido* (1945) y *Salón México* (1948). En altercados públicos, por su mano ocurrieron dos homicidios. Recibió numerosos premios nacionales e internacionales. Dirigió un total de 42 cintas.

EL GENIO Y
su sombra
en el estudio
fotográfico de
Semo, en 1947.
Dos años
después,
recuadro de
una reunión
de amigos,
cuando el cine
nacional vivía
su esplendor



DUEÑO DE LA LUZ

por MARGARITA DE ORELLANA / diciembre de 1988

i Qué hubiera sido del cine mexicano que ahora consideramos clásico si Gabriel Figueroa, en vez de ser fotógrafo, se hubiera dedicado a la música o a la pintura? Probablemente la historia y las imágenes de este cine hubieran tomado otro rumbo. Quizá su Época de Oro no hubiera sido tan deslumbrante y tal vez no habría existido. Quienes conocen la historia del cine mexicano y la obra de Gabriel Figueroa saben que esto no es exagerado. Nuestro cine tiene una enorme deuda con este virtuoso de la cámara.

El arte de Gabriel Figueroa nos muestra una parte de su personalidad, su afán clasicista en el campo de la estética, su búsqueda de intensidades visuales, su perfeccionismo técnico. Pero tras la fuerza de su arte se esconden otros aspectos de su persona: una alegría que resulta de muchas realizaciones a lo largo de la vida, un gusto por la magia de la conversación y un gran respeto por los valores de la amistad. Una memoria que parece ver la vida en términos de búsqueda de la belleza.

—¿Cuándo comenzó su interés por el arte?

—Desde muy joven. En aquellos años yo estudiaba en la preparatoria de San Ildefonso. Era un privilegio, el profesorado era excelente. Pero pronto me di cuenta de que no me interesaba seguir una carrera universitaria y decidí comentarlo con mi familia. Mi hermano mayor y yo nos habíamos quedado huérfanos desde niños y nuestra fortuna estaba en manos de albaceas. Vivíamos con tías. Al escucharme me preguntaron qué iba a hacer. Quiero estudiar música, dibujo y fotografía, les dije.

—El destino me empujó. La tía que se hacía cargo de nosotros murió. Al pedir cuentas a nuestro tutor, éste murió sin dejarnos un solo centavo. Las casas habían sido hipotecadas y en un día se remataron todas porque las hipotecas no habían sido pagadas. Como éramos menores de edad no podíamos hacer nada. Sólo nos quedó una casita que no aparecía en el testamento. Dejé la música y el dibujo para meterme a trabajar en el cuarto oscuro y para fotografiar lo que se pudiera. Mi hermano y yo nos cambiamos a la casita y dos amigos nuestros, los Martínez Solares, que después se hicieron fotógrafos, se fueron a vivir con nosotros. No teníamos un quinto pero gozábamos de la vida.

—¿Cómo fue que mantuvo su interés por la pintura?

—Volví a interesarme por la pintura cuando por azares del destino viví en la calle de Mixcalco número 12, donde vivían Diego Rivera y Germán Cueto, el escultor. Lola Cueto, su hermana, hacía unos tapices preciosos y yo se los fotografiaba. Ese era un modo de ganarme la vida. Ella me conectó con el Corcito Ruiz, con Rodríguez Lozano y algunos otros pintores. Así iba yo fotografiando sus trabajos.

—Al entrar al cine volví a abandonar la pintura y los pintores. Pero cuando Dolores del Río llegó a México firmó un contrato con la compañía que habíamos formado y, por medio de ella, volví a introducirme en el mundo de la pintura. El día de su santo organizó un desayuno mexicano y ahí llegaron



todos los pintores y todos los poetas. Ella nos animó para que hiciéramos más cosas mexicanas. Y fue prácticamente el nacimiento de una mística importante en los años cuarenta. Surgió un entendimiento por medio de la amistad o por confluencia de todos los que representábamos las distintas artes. Tenemos que considerar que ya la pintura mural y de caballete, la música, la poesía y la literatura estaban establecidas en esa mística. Faltaba impulsar al cine, el teatro y la danza. Pero esa mística nos sirvió a todos. Trabajábamos de alguna manera de común acuerdo. En la pintura, por ejemplo, representaban ese impulso Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, principalmente. En la poesía, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jorge Cuesta. En la literatura, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Mauricio Magdaleno, Mariano Azuela, José Revueltas, Anita Brenner, Abreu Gómez. En la música, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Moncayo, Jiménez Mabarak, Rodolfo Halffter. Miguel Covarrubias se encargó de hacer resurgir la danza, junto con Anna Sokolow, Waldeen, José Limón y Guillermina Bravo. En el teatro, Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Seki Sano y Rodolfo Usigli jugaron un papel importante.

—Todo esto nos impulsó a buscar una imagen mexicana también en el cine. Esa tarea me tocó a mí y tuve la suerte de que fuera aceptada por el público de todo el mundo. Los consejeros y supervisores que teníamos en la compañía que formamos, Films Mundiales, eran Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Rafael Solana, entre otros. En Films Mundiales empezó el buen cine mexicano.

—Diego Rivera venía con frecuencia a mi casa para tomar la copa. Él me introdujo en el amor por las figuras precolombinas. También venía Siqueiros. A este último fue a quien más partido le saqué. Sus escorzos me sirvieron mucho para dar fuerza a las imágenes del cine, sobre todo a la figura humana.

Hipotecas, orfandad y lecheras coquetas. El cielo a la mano. Robar a Siqueiros. "Me fascinaban los paisajes". Una lección fundamental... de Leonardo da Vinci. "El cine en blanco y negro es como un grabado". Otro robo; ahora a Orozco. Filtros y secretos de una peculiar fotogenia. Dos mancuernas: Papá Ford y el Indio Fernández

Cuando llegaba a alguna de sus exposiciones lo saludaba. Y él me decía:

—¿Vienes a ver qué te robé?

—No, David, vengo a ver qué te robo yo a ti.

—¿Cómo empezó a plasmar en el cine sus imágenes mexicanas?

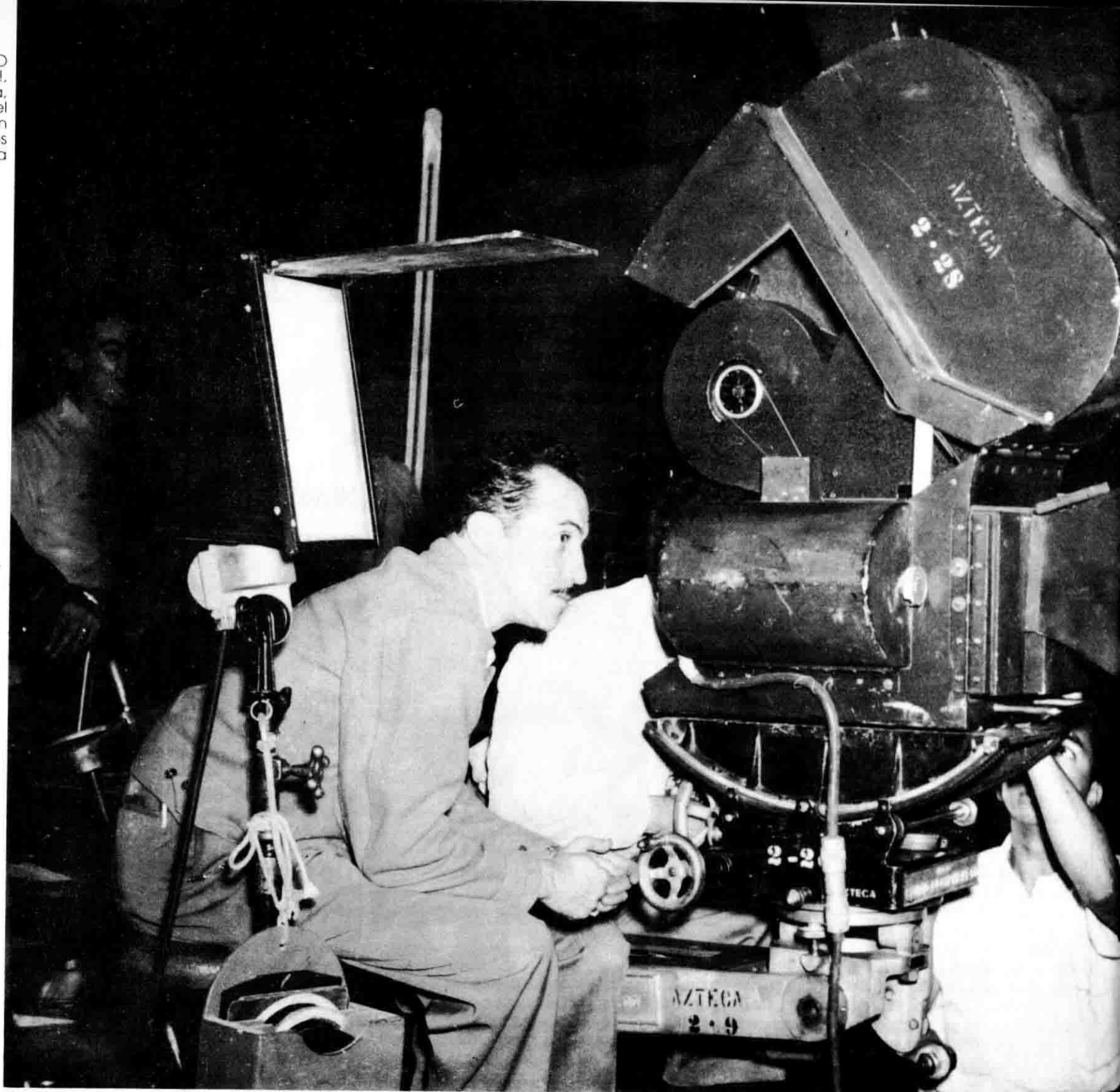
—La primera película que fotografié solo fue *Allá en el Rancho Grande*. Tuvo un gran éxito en todo el mundo; más por la música que por otra cosa. Eran épocas difíciles y no había mucha competencia. Ahí empecé a trabajar los paisajes, que fue lo que gustó mucho en Europa. A mí me fascinaban los paisajes, pero al verlos en la pantalla, cuando examinábamos los *rushes*, me daba cuenta de que el paisaje fotografiado no correspondía con el que yo había visto. No estaba ahí. Pensé que fallaba el lente o la película. Leí entonces el libro de Leonardo da Vinci, *La luz, la sombra y el color*. El escribía sobre la importancia del color de la atmósfera, algo que la gente mira sin tener conciencia de ello. Entonces me preocupé por detectar eso que se interponía entre la cámara y el paisaje. Con filtros de blanco y negro empecé a contrarrestar esa capa de la atmósfera que me molestaba. Por fin, en la pantalla comenzó a salir lo que mi ojo veía.

—Agregué a esa visión nueva la perspectiva curvilínea desarrollada por el Doctor Atl. Así saqué partido de los cielos de México, que son hermosísimos. Con ellos gané tres premios en Venecia, donde se hablaba siempre de "los cielos de Figueroa".

—¿Cuál es la afinidad de su trabajo con el que se hace en el grabado?

—El cine en blanco y negro es como un grabado. Y éste tiene una fuerza con la que no puede rivalizar el color; ni en el cine ni en nada. Picasso hizo su famosa obra *Guernica* en blanco y negro porque necesitaba una fuerza mayor. En las películas de color es muy difícil lograr el dramatismo que hay en las imágenes en blanco y negro.

A PUNTO
del "¡silencio!,
cámara,
acción...!", el
cameraman
reflexiona en los
Estudios Azteca



—Tanto los grabados de Leopoldo Méndez como los de Orozco y Siqueiros me ayudaron a conseguir la fuerza que logré plasmar en la pantalla. Pero la única vez que copié un grabado fue la imagen de un velorio que había hecho Orozco. Aparece en *Flor Silvestre*. El día del estreno me tocó sentarme junto al pintor. Ya me esperaba una reacción de él, a pesar de que para las escenas de fusilamiento me había inspirado en José Guadalupe Posada. En el momento en que aparece el velorio, Orozco hizo un gesto extraño, inmediatamente le puse la mano en la pierna y le dije:

—Maestro, soy un ladrón honrado.

—Y me contestó:

—Oiga, no, usted tiene una perspectiva ahí que no logré yo, necesita invitarme a verlo trabajar para saber cómo logró ese plano.

—¿Cómo llegó a Hollywood? ¿Con quién trabajó?

—Cuando ya había hecho mis pininos en el cine gané una beca para ir a Hollywood. Y tuve la gran suerte de ser aceptado como alumno de Gregg Toland, el fotógrafo de *El ciudadano Kane*, y de John Ford. Toland vio algo en mí que hasta la fecha yo no he visto. Me tomó afecto.

—Uno de sus métodos de enseñanza era enviarnos a ver películas para fijarnos en la fotografía y sobre todo en la iluminación. A mí me impactó una película fotografiada por el mismo Toland llamada *Los miserables*, de Frederick March y Charlie Laughton. La primera pregunta que le hice lo

impresionó. Había una escena en la que dos actores estaban recargados en la pared y encima de ellos estaba un farol que era la fuente de luz. Al mismo tiempo había una sombra del mismo farol, líneas negras proyectadas. Le pregunté:

—¿Cómo lograste con el mismo foco la iluminación de los actores y al mismo tiempo pintar el farol en la pared?

—Y respondió:

—Muy bien observado, pero no es lo que tú estás creyendo. Puse un foco para poner las marcas del farol; ésas se pintaron y después se puso el otro foco.

—Toland se preocupaba por todos esos efectos. Hay una escena en la primera versión de *Cumbres borrascosas* en la que un señor entra con una vela y al caminar su sombra avanza con él. Se supone que ésta es producida por la vela. Todos nos quedamos anonadados porque sabíamos que una vela no alcanza a dar esa luz. Toland había construido un mecanismo especial para sostener la vela. Ahí había escondido un foco que iluminaba con fuerza al actor mientras éste caminaba llevando el cable escondido en la manga y esa luz daba la sombra sobre la pared. Yo también utilicé esa vela para algunas de mis películas. Toland siempre buscaba realizar efectos nuevos, en eso éramos muy afines.

—Años después, cuando podía, lo iba a visitar y a verlo trabajar. Un día me preguntó si había visto *El ciudadano Kane*. Le respondí que la película y la fotografía eran maravillosas. Me sugirió utilizar el

sistema de *pan focus* para algunas de mis películas. Ese sistema era demasiado caro para el cine mexicano. Consiste en mantener todo en foco. En exterior es fácil, pero en el interior se requiere de muchísima luz para poder cerrar el diafragma. Y ahí empiezan las dificultades. Sin embargo, lo utilicé para la secuencia de un velorio en *Río Escondido*. Cuando Toland la vio exclamó:

—Qué bárbaro, tienes un relieve extraordinario; se salen las figuras de la pantalla.

—Esto tuvo una buena consecuencia.

—¿Cuál fue esa consecuencia?

—John Ford quiso contratar a Toland para fotografiar una película que se llamaría *El fugitivo*. La obra original era *The Power and the Glory*, escrita por Graham Greene, sobre la época de Garrido Canabal y los Camisas Rojas de Tabasco. Toland me llamó para estar en su equipo y ayudarlo con la ambientación mexicana.

—Son notables sus retratos de estrellas. ¿Cómo fue su relación con los actores?

—Tengo el ojo entrenado para ver una buena actuación. A veces durante una filmación me he puesto a aplaudir al ver a un actor hacer una buena interpretación. Me gusta la actuación. Además he tenido muy buenos amigos actores. Fui amigo de Pedro Armendáriz, quien era un torrente de alegría, muy simpático, tomador y muy impulsivo. Tuve el privilegio de ser amigo de toda la gente de cine de la época de oro del cine mexicano. Además mi posición



me empujaba a la amistad porque yo no era casado. Me casé al último campanazo. Por lo tanto era el ajonjolí de todos los moles. Si venía gente de Hollywood y había una señora sola me invitaban para acompañarla. Acompañaba seguido a María Félix o a Dolores del Río. Con Silvia Pinal, Arturo de Córdova y con Cantinflas también tuve una buena amistad.

ANDANZAS ANTIMACARTISTAS

—¿Cuál fue su reacción ante las persecuciones que hizo el macartismo en el cine de Hollywood de los años cincuenta?

—Yo me adentré en el problema del macartismo por medio de la prensa y por un mitin en México que organizó Efraín Huerta con Pablo Neruda, donde nos dieron a conocer cuál era el problema de nuestros hermanos del cine de Hollywood. Por azares del destino intervine de manera indirecta, pero sin resultados, en lo de los *Hollywood Ten*. El que me metió en él era un hombre que se moría de miedo. Sin embargo, estoy seguro de que se hubiera podido hacer algo, a pesar de este señor y a pesar del gobierno de los Estados Unidos.

—Era un director calificado que había ganado un Oscar y que se encontraba entonces en México realizando una película: *Brave Bull*. Su nombre era Robert Rossen. Me invitó a participar en la filmación pero en ese momento yo iba a empezar a trabajar

con Luis Buñuel en *Los olvidados*, que fue la primera de siete películas que fotografié para él.

—¿Cuáles son los directores con quienes usted trabajó mejor?

—Con quien mejor he trabajado fue con John Ford, que era considerado en ese momento el mejor director del mundo. El día anterior al inicio de la filmación de *El fugitivo* fuimos a los estudios Churubusco. Me enseñó un set y me dijo:

—Este es el despacho del jefe de la policía; aquí vamos a empezar. Busque el mejor ángulo, para que sea un *long shot*... Es de día, hay sol, ahí están colocados los personajes.

—A las seis de la mañana del día siguiente me puse a trabajar. Puse la cámara un poco alta, abarqué el escenario y la silla junto a la cámara. Llegó Ford:

—*Good morning*.

—*Good morning*, Mr. Ford, le respondí.

—*Jack for you*.

—Se sentó y le dije que ya estaba listo, que si no quería asomarse a la cámara.

—Me contestó:

—*I am only the director*.

—Asombrado repliqué:

—¿Pero no va usted a checar el emplazamiento?

—¿Qué lente tienes?

—Tengo el de 40 milímetros.

—Y él ya sabía dónde estaba cortando y qué estaba en pantalla. Desde el primer día empezó a probarme. Generalmente me marcaba el encuadre y yo me encargaba de la composición. Esa manera de trabajar es de la que más provecho he sacado.

—De pronto me pedía un *two shot* y yo me las ingeniaba para que tuviera más fuerza la imagen. Ford siempre se adelantaba a las preguntas que surgían del *staff* de los actores. Conocía las dificultades que todos iban enfrentando. Tenía una gran sabiduría. Jamás se asomó a la cámara, ni tampoco veía *rushes*.

—Era un gran estímulo trabajar con él. De ahí se estableció una gran confianza. Siempre me dio un buen crédito. Cuando le dieron el premio por *El fugitivo* nos invitó a Hollywood.

—Años después, la última vez que lo vi en Hollywood, iba yo nominado para un Oscar por *La noche de la iguana*. Lo llamé por teléfono pero se encontraba filmando *Seven Women*. Le dejé un recado. En la noche me llamó un amigo suyo para decirme que "Papa" Ford me esperaba en el set, al día siguiente, a las tres de la tarde, en los estudios de la Metro. Al entrar al set Ford había separado una habitación con una mesa en medio; sentó a las muchachas en cada lado y a mí me puso en una de las cabeceras. Empezó a contar chistes y tomamos té. Yo estaba mortificado porque ya habían pasado 45 minutos:

—Jack, por favor —le dije—, va a venir Mr. Metro y me va a sacar a patadas.

—Tú mereces esto y más.

—Después me invitó a su casa a cenar y en el coche me preguntó, haciéndose el desentendido, a qué había ido a Hollywood. Él lo sabía porque también estaba concursando por el Oscar con su película *Cheyenne en otoño*. Le contesté que venía nominado por la fotografía de *La noche de la iguana* y le pregunté si había visto la película.

—Sí, vi la película pero no te vi ahí, me respondió. Mi trabajo en esa película era muy diferente porque John Huston marcaba los emplazamientos y uno no tenía nada que decir.

—¿Cómo se formó esa mancuerna entre el Indio Fernández y usted?

—Con el Indio Fernández tuve un buen entendimiento desde el principio. El tenía un carácter tremendo. Llegó a trabajar con nosotros cuando Films Mundiales ya estaba bien establecida. Dolores del Río tenía poco tiempo en México y le dieron a escoger director. En ese momento el mejor era Fernando de

Fuentes, pero estaba ocupado filmando *Doña Bárbara* con María Félix. El mismo De Fuentes dijo:

—De los directores de aquí al que le veo posibilidades es a Emilio Fernández.

—El Indio, que desde Hollywood había estado enamorado de Dolores del Río, aceptó gustoso. Desde el primer emplazamiento de la cámara le gustó mi trabajo. Cuando vimos los *rushes* en pantalla Dolores estaba muy entusiasmada por la fuerza de la imagen y por la ambientación. El Indio siempre me tuvo confianza y nunca tuvimos el menor disgusto.

—Desde las primeras escenas de *Flor Silvestre*, el Indio se dio cuenta de la diferencia que había entre un encuadre y una composición. Emilio Fernández tenía una gran sensibilidad hacia "lo mexicano", en especial hacia la vida del campo. Vestía a sus personajes con propiedad, sobre todo al charro, a la gente del pueblo. Manejaba los caballos con belleza y dramatismo. Seleccionaba con acierto canciones y bailes mexicanos. Tenía un buen conocimiento del ambiente militar. Tenía facilidad para el drama, la tragedia y los momentos cómicos. Sus locaciones eran seleccionadas con muy buen gusto; muestra de ello son *La perla*, *Enamorada*, *Pueblerina*, *Flor Silvestre*, *María Candelaria*, *La malquerida*, *Salón México*, *Río Escondido* y *Víctimas del pecado*.

—¿Cuáles considera sus mejores películas?

—Para que haya una buena película tiene que haber un buen autor detrás. Las mejores películas que yo he fotografiado son *La perla*, escrita por John Steinbeck; *El fugitivo*, de Graham Greene; *La noche de la iguana*, de Tennessee Williams; *Macario*, de Bruno Traven; *Nazarín*, de Benito Pérez Galdós; *Sonatas y Divinas palabras*, de Valle Inclán; *El gallo de oro*, de Juan Rulfo; *La malquerida*, de Jacinto Benavente; y *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry.

—¿Cuál ha sido su relación con otros directores en el trabajo? ¿Y en qué consiste la diferencia entre encuadre y composición? ¿El director marca el encuadre y el fotógrafo la composición?

—He trabajado muy a gusto con otros directores como Luis Buñuel, John Huston, Antonio Bardem, Roberto Gavaldón, Chano Urueta, Julio Bracho, Ismael Rodríguez, Don Siegel, Brian Hutton, Juan Ibáñez, todos con estilos diferentes. Algunos trabajan marcando el encuadre. Otros prefieren que el encuadre se convierta en composición. Esto implica respetar el encuadre y dar realce al objeto colocándolo según su importancia dentro de una perspectiva. Por ejemplo, si se quiere una actitud de fuerza de un actor, ésta se logra por medio del escorzo. Los impactos de la iluminación y el realce de la belleza del paisaje o de las actrices, cuando se obtiene la imagen que la escena requiere, ayudan mucho a contar la historia. Cuando la imagen es fuerte no necesita ser explicada con el diálogo, su fuerza de composición es única. Por ejemplo, la escalinata del *Acorazado Potemkin* con el carrito vacío del niño.

—Todos los fotógrafos partimos del expresionismo alemán de los años veinte, donde había composición, donde se usaban telones pintados, grandes sombras, etc. y esto tenía un impacto tan fuerte que sacudía al público. Al espectador lo que le quedan grabadas son las imágenes fuertes del cine. El realce de la belleza o dramatismo del paisaje a base de la perspectiva, la distancia de las montañas, la fuerza del oleaje del mar, la quietud del movimiento del río, la belleza de la arquitectura urbana, de piedra o de mármol.

—Ahora bien, la iluminación pinta sobre todo un trabajo de interiores, el ambiente en el que se mueve la historia (quizá lo más importante de una película), y si éste es bien interpretado, el público en general obtiene lo que quiere. La iluminación es privilegio del fotógrafo, él es el dueño de la luz.

Se inició como fotógrafo de tomas fijas en 1932 este prófugo de la Academia de San Carlos nacido en 1908. Laboró como iluminador de varias películas y posteriormente fue a Hollywood a estudiar cine-fotografía (en 1933) con Gregg Toland. Dos años después se reincorporó a la cinematografía mexicana, y manejó cámaras bajo la dirección de Chano Urueta, Emilio Gómez Muriel, Miguel Delgado, John Ford, el indio Fernández. De las películas que fotografió, destacan por su calidad *La noche de la iguana*, *Allá en el Rancho Grande*, *María Candelaria* y *Bajo el volcán*. Ha sido premiado internacionalmente. En 1971 obtuvo el Premio Nacional de Artes, y en 1987 el Ariel de oro.

LA OBLIGACIÓN DE SER FELIZ

por MARGARITA GARCÍA FLORES / enero de 1977

Un cronista musical de la ciudad de los marginados. "México entero es mío". ¿A qué le tiras cuando sueñas mexicano...? Letras que forman parte de nuestra cosmovisión urbana. "Siempre he llevado la música por dentro." Apam y Coñac, sagradas regiones. Ahora a las vecindades les llaman "condominios". Un chisguete de optimismo

Chava Flores canta para los de a pie, los que pasan su domingo en el bosque de Chapultepec, para los que se transportan en Metro, para los que se emborrachan con pulques de Apam porque no le llegan a la cerveza, para los que empuñan la palangana en el Monte de Piedad.

El sabe a qué le tiramos cuando soñamos: a encontrarnos un billete de millón en la calle, a conocer al Pepe (canción escrita antes de) para que nos dé un hueso de ministro... Conoce bien a los que viven en la Pensil, en la Bondonjito, en Héroes de Padierna, en el Cuadrante de San Francisco. Ha visto a los teporochos que se compran un alipús en la tienda de la esquina de su barrio, tienda que se llama "La ilusión del porvenir". Conoce bien a los que vocean la noticia del día "¡La extraaa, muerto asesinado por un criminaaal!"

En sus canciones están los que, según los pronósticos, no podrían resistir el shock del futuro (Lo que tú quieras, Minigracia). Están todos los personajes del Distrito Federal que no aparecen en las páginas de sociales de los periódicos, y sí muchas veces en la nota roja. Para mí, Chava es nuestro cronista, el cronista de la ciudad de los marginados "¡Oiga usted, si hubiera nacido cerca de una vecindad hubiera nacido en la calle! Nací en el barrio de la Soledad. Mis recuerdos no llegan a tanto pero parece que sí era una vecindad". (Sonriente, voz delgada, moreno, bigotito muy bien recortado).

—Pero sí, sí conozco muy bien la ciudad porque viví en todos los barrios de México. Posiblemente mi papá no pagaba la renta y a cada rato nos cambiábamos de casa. De la Soledad nos pasamos a la calle de Brasil, después a Revillagigedo, a Arcos de Belén, a Doctor Vértiz, a Durango, a Zacatecas, a la colonia Escandón, a la Guerrero, a Santa María. Puede decirse que México entero es mío. A esto, agréguese



que tuve una chamba de cobrador. Me mandaban a cobrar costillas de zapatos —antes los zapatos de las damas llevaban una costilla para hacer el arco del tacón—. Los zapateros vivían en la colonia La Bolsa, la Vallejo, eran colonias baldías, casi desierto.

CANTAR DESDE LA CUNA

—No, ni siquiera sospechaba que luego compondría canciones. No sé exactamente cómo fueron las cosas, pero por donde yo vivía pusieron una imprenta, que no tenía mucho trabajo. Entonces a mí, que canto desde que hablo, que conozco tantas canciones, se me ocurrió hacer una revista que bauticé como *El álbum de oro de la canción*. Con la revista me proponía que la imprenta estuviera ocupada siempre. Me encargué de la revista y durante cuatro años la sacamos. Hicimos cuatro tomos. Era una revista profesional, nunca se repetía. La dediqué completamente a los compositores e intérpretes que siempre he admirado. Al terminarse la revista por la escasez del papel, se me ocurrió escribir una canción, precisamente en diciembre de 1951. Este año cumplo 25 años de composición. Mi primera canción se llama *Dos horas de balazos*.

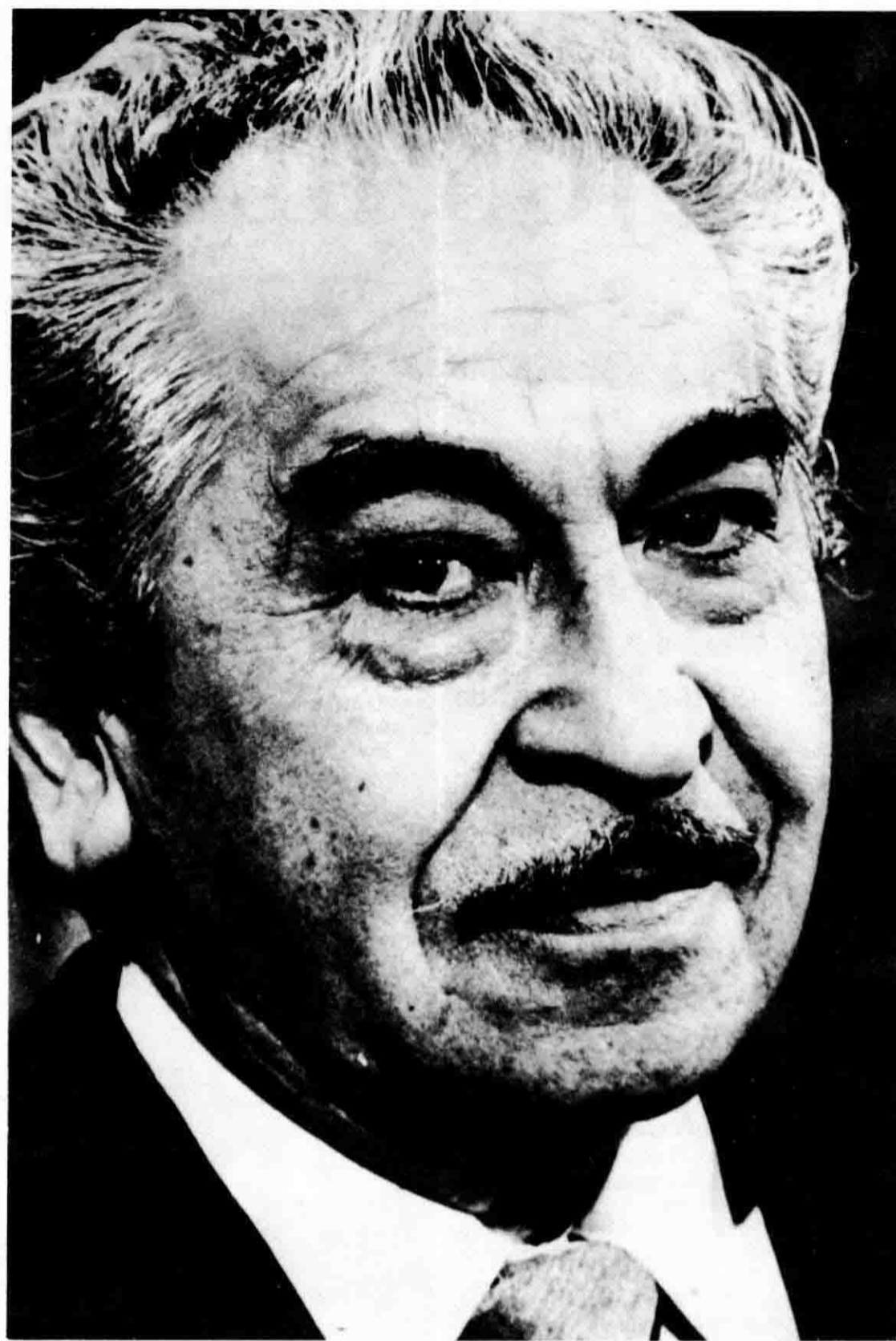
—¿Es usted muy serio?

—¡No, no lo soy! Más bien soy jetón. Sí, así soy desde niño, siempre he llevado la música por dentro.

—¿Canta para los que no han llegado, para los que no la hacen, para los que viven en el error, para aquellos a los que la revolución no les ha hecho justicia?

—La verdad, canto para el pueblo de México, para nosotros. Me interesa lo que sucede a la gente, nuestras fiestas, cómo vestimos, cómo nos divertimos, cómo somos. ¿Se acuerda de un anuncio de la Lotería Nacional que decía "Encuentre su bolita y sáquese los 80 millones"? Encontrar la bolita es saber para qué sirve uno, qué le gusta hacer y dedicarse completamente a eso. No hacer lo que otros nos obligan a hacer. La gente inactiva, para mí, es la que se levanta a las cinco de la mañana y corre a trabajar, y anda de prisa en los camiones, y se echa unos tacos y se va a la otra chamba, y llega muerto a su casa. No tiene tiempo de pensar en sí mismo. ¡Somos como las planchas, si no nos enchufan no nos calentamos! Cada quien tiene su propia actividad, su propio poder. Usted puede ver que cuando un señor prende un switch se ilumina la ciudad, caminan los trenes, las fábricas comienzan a trabajar, todo porque un señor movió un switch, y nosotros tenemos algo mucho más poderoso que eso, cada quien lo lleva en sí mismo. Eso es precisamente encontrar su bolita. Yo la encontré cuando tenía 31 años, al escribir mi primera canción. La hice con la idea de saber los problemas del

"¿HACERTE RICO en Loterías con un millón?", nos canta este cronista de la angustiada ciudad que nos apabulla, estruja y divierte.



compositor. Admiro a Curiel, a María Grever, a Lara, a Luis Arcaraz. No, no son canciones para viejitos. En ocasiones veo a gente joven que si oye una canción de ésas, bien cantada, llora. Y actualmente ningún compositor los hace llorar. No encuentro nada en la música de hoy, ni en la mía. Bueno, le decía que empecé a preocuparme por lo que sentían, por lo que sufrían los compositores y fue en el tiempo en que dejé de escribir.

—¿Usted a qué le tira cuando sueña?

—Mi señora me dice que no compre billetes de lotería, pero, dígame, si yo no hubiera vivido como mucha gente, si no conociera a la gente, pues no podría componer las canciones que hago. Algunas personas me han preguntado: "¿Cómo se compone una canción?" Primero tiene uno que vivirla, que sentirla y, ¡claro!, luego tiene que saber hacerla, si no, ¡dedícate a vender buñuelos! Admiro a la gente que hace algo que yo no puedo hacer. Mando llamar al plomero para que arregle algo de la casa y a ese señor ¡mis respetos!, lo mismo al carpintero o a la gente que trabaja en una oficina, o en una tienda o en un camión. ¿Para qué le digo cuál es mi canción consentida, si mi compañero no se la sabe y no la podemos tocar? Bueno, se llama *México de ayer*, un México que recuerdo y que ya no existe. Sí, tengo mucha nostalgia de ese México. Un gran porcentaje de los mexicanos estamos descontentos del México donde vivimos. Pepe Guízar dice que como México no hay dos, pero que somos tan ingratos que si hubiera dos ya nos hubiéramos largado para el otro ¿Que por qué mi tristeza por el pasado? Es que usted y muchos más no conocieron el México de ayer, que era apacible, hermoso. Sí, muy pobre, mucho muy pobre. No había escuelas. No había tiendas donde pudiéramos ir a adquirir lo que compramos ahora. Había pocos medios de trabajo. Mucha gente tenía que acomodarse de barrendero. ¿Sabe una cosa? Lo de la flotación nos ha unido como nos unió en el pasado. Ahora he notado que el mexicano está más cerca el uno del otro, tratamos de entendernos más, de ser más parejos. ¡No, no es por las posadas!

—En una de sus canciones dice que antes había muchas pulquerías con un letrado que decía "Peligro, pulquería". ¿Había muchos borrachos tirados en la calle?

—¡Había muchas pulquerías y más borrachos! Había pocas escuelas y pocos maestros y si agregamos que los maestros se tomaban por borrachos... súdele.

—¿Por qué es tan famoso el pulque de Apam?

—No sé, es una región como Coñac, o como Tequila. Las pulquerías, aunque nos hicieron mucho daño, pasaron a ser parte del folklor de México. ¿Nunca ha ido a la inauguración de una pulquería? Ahora se inauguran pocas, pero antes había muchas, cuando lo que ahora son colonias se llamaban barrios, cuando los mexicanos estábamos divididos en ricos y pobres, los ricos muy ricos y los pobres muy pobres, tanto que estábamos divididos en dos clases: los miserables y los muertos de hambre. Antes de ser inaugurada una pulquería llegaba un gritón con una bocina para llamar la atención. Regalaban muchas cosas. Cuando digo que toreábamos, no es que hubiera una corrida de toros. Torear el pulque era

venderlo de contrabando, porque los domingos y los días festivos no se vendía pulque. Pero sabíamos que en la vecindad fulana (ahora a las vecindades se les dice condominios) se estaba toreando el pulque y las señoras que acostumbraban comer con su pulquito se ponían su rebozo y llevaban su palangana y la tapaban muy bien para que no se dieran cuenta los policías que, como siempre... (hace el gesto de espantarse las moscas).

—Hay otra canción de usted, también excelente, que trata del problema de las casas en la ciudad de México, de los apartamentos de renta congelada...

—Poco a poco la clase media fue adquiriendo potencia, y los pobres salieron de las vecindades para ocupar apartamentos feos y oscuros. Ahora ya tienen su condominio y dejaron los apartamentos de antes, aparentemente de renta "congelada", a los pobres. ¿Sabe lo que de veras quiere decir? El mexicano pobre tiene su economía bien catalogada. Sabemos que si no pagamos la renta a los tres meses, nos lanzan; pero ¿qué nos preocupa? El casero también es mexicano, así es que de aquí a que lleva los papeles al abogado pasan otros tres meses. El abogado también es mexicano, de aquí a que hace sus porquerías y las lleva al juzgado pasan dos años. El juez también es mexicano y de aquí a que mande el caso con el actuario y le da la mordida... pasan los

años. Pero no se crea que todo es fácil. Nunca arreglan esos departamentos: si al vecino de arriba se le ocurre llegar borracho, hay goteras toda la noche ¡Y las ratas y los guachinangos!

—¿Por qué sus discos—donde están las canciones de las que hablamos—no están editados por las grandes disqueras?

—Porque formé la compañía más chiquita del mundo. La hice en compañía de mis hijos (seis mujeres y dos hombres). Angeleste—nombre de la compañía—quiere decir: Ma. Gabriela, Ma. Luisa, Ma. Eugenia, Ma. Elena, Salvador, Ma. Teresa y Enrique. Han aparecido dos discos, de siete. Ya me retiré de grabar porque hace diez meses me operaron de las cuerdas vocales. De todos modos, antes no cantaba. Ahora que me agregaron más cuerdas vocales también canto feo. Me dijo el doctor ¡póngase estas inyecciones en la vena! pero como no me gusta l'avena me las puse en el café con leche y ahora tengo un chisguete de voz.

—¿En sus canciones critica la sociedad mexicana?

—La gente cree que la critico porque hablo de ella. Sucede que entre más altas son las esferas que visito más se quedan con los ojos cuadrados cuando oyen mis canciones, porque no conocen al pueblo de México. ¿Aquí nos despedimos? Quiero exigirle que cumpla con la sagrada obligación de ser feliz.

—¡Ya va! ¡Iguasanas ranas!

Nació y murió en la ciudad de México (1921-1987) este tardío compositor. Defector de la carrera de Comercio y Administración, un buen día se decidió por su afición al folclore urbano. Fue autor de más de 300 canciones, algunas de las cuales son ya clásicas de la cultura melódica nacional. Los 15 años de Esperperencia, Sábado Distrito Federal, Ingrata Pérfida y A qué le tiras cuando sueñas mexicano. Es autor del libro de crónicas *Mi barrio y mi pueblo*. Intervino en seis películas e innumerables programas de radio y televisión.

LEJOS DEL RITUAL AZTECA

por ALBERTO DÍAZLASTRA / marzo de 1967

“El escritor es el ser más cínico del mundo”. Con la moral de Robin Hood y Pancho Villa. La asfixia detrás de las caretas mexicanas. “Hay que dejarle las lágrimas a Libertad Lamarque”. La gesticulación del suicidio, la solemnidad, el relajo... formas distintas del silencio. Un exilio necesario, cosmopolita

Robin Hood o Pancho Villa, devolveré el dinero a los necesitados.

—¿Tú también tienes “tus pobres”, como las señoras filántropas?

—Mis menesterosos son mis personajes. Ahora, podré dedicarme todo el verano a escribir la novela que proyecto, *Los años por venir*. No, en serio, me importa mantener una actitud vital nueva frente a las soluciones tradicionales que, más que soluciones, han significado la muerte y el silencio de muchos talentos literarios en el mundo de habla castellana. Y en México, particularmente, escoges el azar o sucumbes al azar. Prefiero determinar mi propia lotería y encontrar la manera de vivir en un medio competitivo, hostil, pero integrado y serio, como lo es el europeo, que aceptar los signos de la sota moza y Patria Mía: vivir al día, como la lotería, con un puesto burocrático o dentro de las estructuras imbéciles de los *mass media* mexicanos. Pero además quería decirte que quizás el Premio de Seix-Barral sea útil para subrayar la totalidad que

la literatura en lengua castellana debe —o debería— constituir. No lo digo por mí: el premio, en ocasiones anteriores, ha sido ganado por otros escritores latinoamericanos: Vicente Leñero, Mario Vargas Llosa... Lo que me importa repetir es que cometemos un grave error hablando de novela mexicana, argentina, chilena, española, porque al hacerlo sacrificamos una visión de conjunto de la verdadera tradición —la que parte de las transformaciones de nuestro instrumento común, la lengua castellana— y nos metemos en la camisa de fuerza del compartimiento estanco. Bastante divididos estamos por nuestra situación semicolonial, para añadir una falsa división en provincias literarias.

—David Viñas sostiene más o menos esta tesis: que el argentino, con sus viajes casi definitivos a Europa, o a cualquier parte del mundo con tal de realizarse, ha creado una tercera imagen de sí mismo: los prototipos del Che Guevara como hombre de acción y de Julio Cortázar como intelectual. Y ahora yo me pregunto algo que te

Carlos Fuentes no necesita presentación. A pesar de su ya larga estancia en Europa, su nombre ha estado presente en periódicos y revistas del país, tanto por sus eventuales colaboraciones como por alusiones a su persona, algunas de las cuales han sido verdaderos ataques y a los que, de alguna manera, contesta en esta larga conversación.

—En España, algunas malas lenguas se han preguntado por qué tú, que tienes varios libros detrás, concursaste para el premio Seix-Barral y, al ganarlo con la novela *Cambio de piel*, probablemente le quitaste una oportunidad a los escritores más jóvenes o menos conocidos...

—A mí me hace más falta el botín que a un escritor joven. Tengo más gastos y peores hábitos. Por otra parte, de los 30 finalistas sólo 7 eran más jóvenes que yo.

—Amaneció usted cínico, maestro.

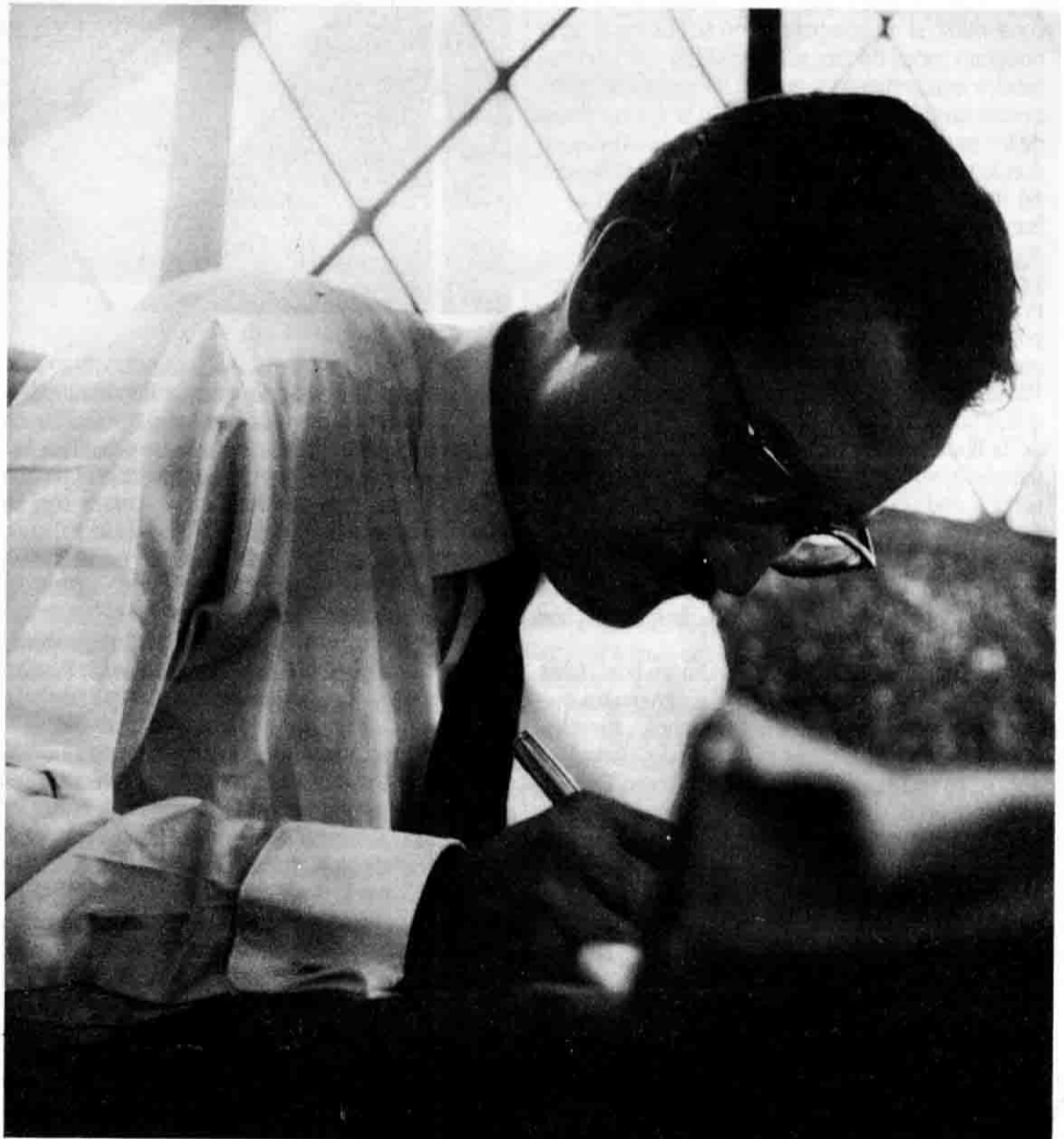
—El escritor es el ser más cínico del mundo, porque es el más generoso.

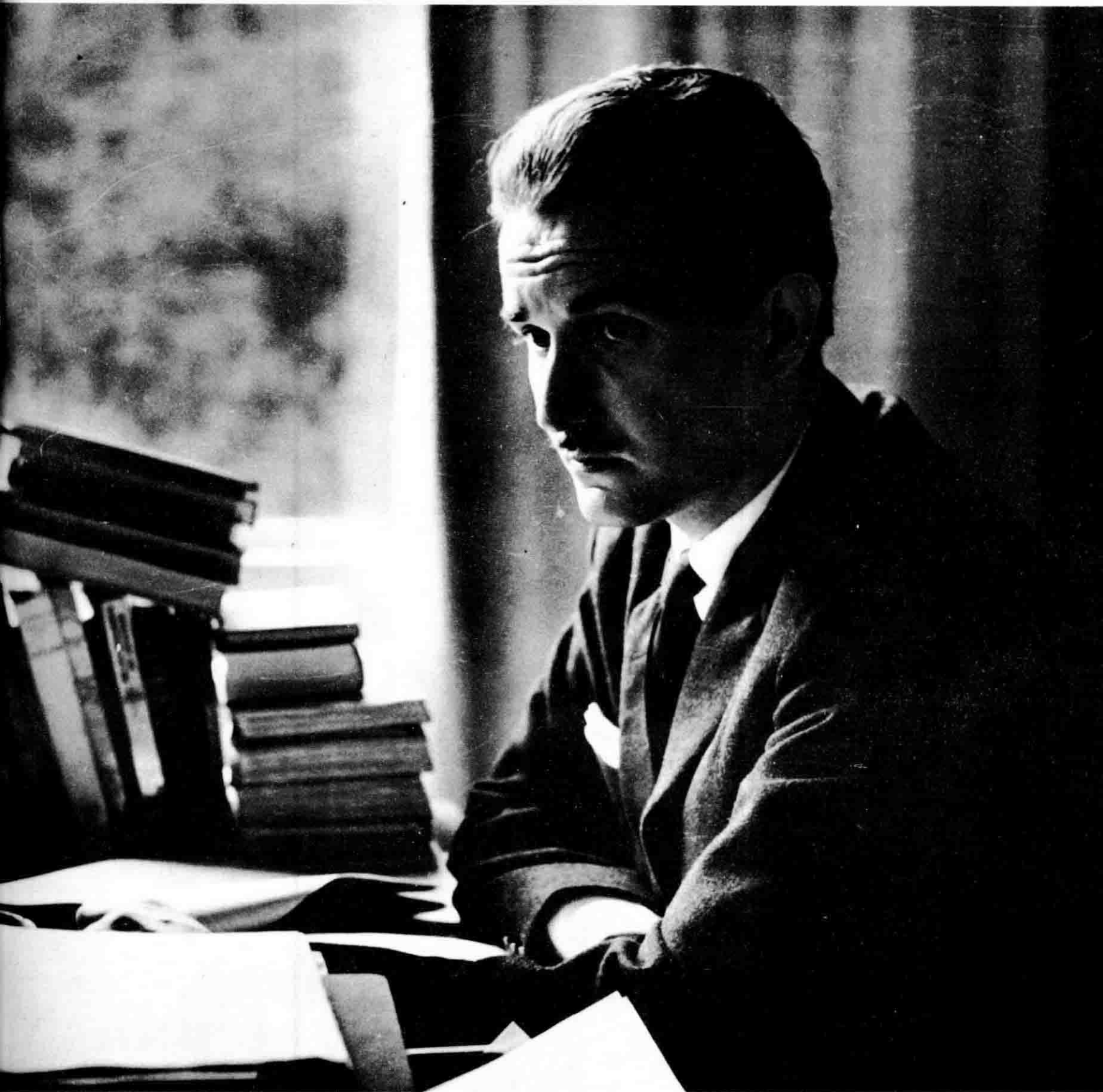
—¿Qué quieres decir con eso?

—Simplemente, que nuestro trabajo es el más desinteresado —y acaso el más desinteresante— que existe. Hay que estar un poco desnivelado de la maceta para encerrarse en una soledad que ni siquiera posee la sensualidad formal o la alegría activa, manual, de la pintura, el cine, la escultura, la música, y garabatear patas de mosca a partir de una urgencia interior que, quizás, a nadie más le importe. Por otra parte, nuestra sociedad ni respeta ni remunera esta actividad. No se entiende “para qué sirve”. Y como el escritor no puede, sin cegar sus fuentes, justificarse pragmáticamente... Total: terminas de adorno en una oficina pública, o intentas, cuando menos, crearte, azarosamente, tus propias condiciones de vida: como Stalin, asaltas los bancos de Georgia para hacer la revolución.

—¿Qué bancos asaltas tú?

—Ya ves, el Premio Biblioteca Breve. Pero como





EL CARLOS Fuentes de 1958, cuando "La región más transparente" sacudió a México como el acontecimiento literario del momento"

atañe personalmente: ¿Por qué diablos esta literatura de exilio voluntario?

—Si te contestara al nivel personal, te diría que aquí encuentro cosas que en México son prácticamente inconcebibles. El ritmo del tiempo, el hecho de que haya estaciones, por ejemplo; en México me aterra la primavera inmortal... y sus indicios. Acabas por perder todos los hitos temporales, y toda la urgencia que la noción del tiempo cambiante impone. Acabas padeciendo una especie de melancolía de la temporalidad; el tiempo no nos exige nada; gesticulamos para llenarlo: la gesticulación de un suicidio. Es aterrador. Esa sospecha de no existir que se supera mediante la agresión, la solemnidad o el relajó. La confianza hacia el otro, el extraño jorobar o ser jorobados, liquidar, de entrada, el diálogo con el albur, con el chiste, con la agresión: porque le tememos a las cargas humanas; porque tememos no existir para asumirlas. La solemnidad y el relajó excluyen el humor; el humor trae consigo el riesgo de verse como otro y de verse con otro. La máscara presidencial y la de Cantinflas son gemelas. Nathalie Sarraute me contaba de dos intelectuales mexicanos que llegaron a una fiesta insultándola y luego comentó: "Qué agresiva es la inocencia mexicana. O

qué inocente es la agresividad mexicana". Te asfixias, mano, te asfixias detrás de las caretas.

KIERKEGAARD Y LA LLORONA

—Un periodista te reprochaba que te sintieras tan a gusto en París y te echaba en cara que no experimentarías un profundo dolor por vivir fuera de México...

—Oye, si lo doloroso es vivir en México. Pero además, la "angustia" se ha convertido en el lugar común sentimental de nuestro siglo. ¿Recuerdas lo que decía Kierkegaard? Que el dolor que dice su nombre deja de serlo. O como dice la canción, "hay muertos que no hacen ruido, llorona". El culto de las lágrimas hay que dejárselo a Libertad Lamarque; no tiene nada que hacer en la literatura. En Europa, el nivel del trabajo y de la vida te permite quitarte la máscara, encontrar tus verdaderas relaciones humanas, contar con el respeto exacto, con la soledad o la comunicación modulables. ¡Bendito anonimato parisino! Unas niñas popoff mexicanas pasaron por París y me dijeron que no podrían vivir aquí porque sus fotografías no saldrían todos los días en la página de sociales. Les contesté que aquí ni siquiera

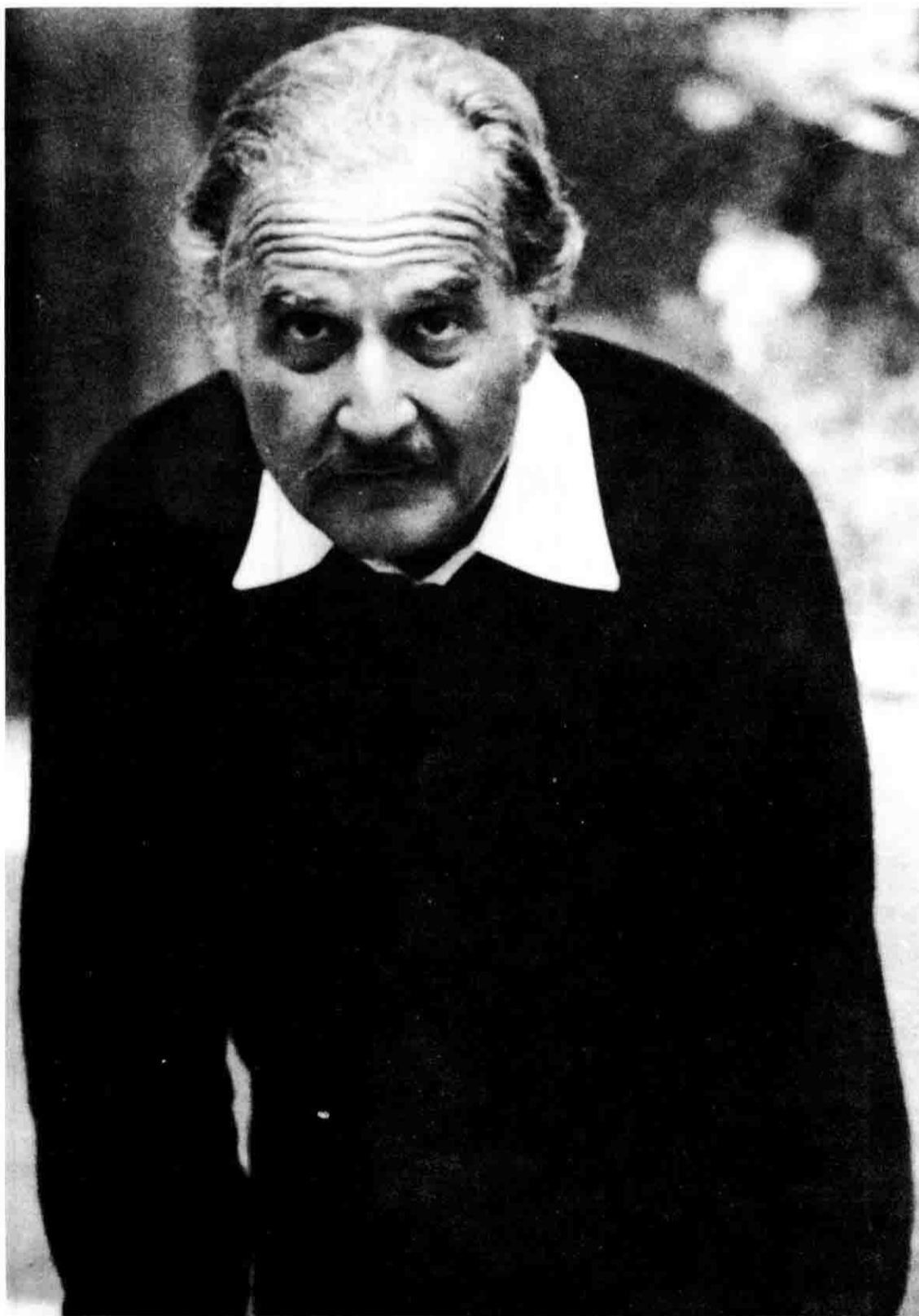
hay páginas de sociales. En México creo que ahora se publican fotos ¡a colores! de bodas y bailes de quince años. Pasteles para los mendigos; padecemos una especie de marionetismo cursi. En cambio, no contamos con la inteligencia informativa y editorial de un periódico como *Le Monde*; esto es lo que debía hacer alguien como Manolo Barbachano en México, un periódico como *Le Monde*. Pero lo cierto es que nos sucede lo que a los gringos entre Henry James y Scott Fitzgerald; es muy difícil vivir en una sociedad en plena expansión burguesa sin acabar triturado o asimilado. Las burguesías nuevas se sienten dueñas de su evangelio comercial y sólo exigen a los demás que las consagren y justifiquen, moral o artísticamente: el burgués mexicano quiso que Diego Rivera le recordase su origen revolucionario y que Arturo de Córdova le asegurase su imagen "sofisticada". Ahora las cosas toman un nuevo rumbo.

—Te diría que estás describiendo tu propia novela, Cambio de piel.

—Quizás. Más bien sí. Lo que más me importaba mientras la escribía era ese espíritu, el del deseo permanente en medio de situaciones y cosas pasajeras. Ahora, a posteriori, he encontrado alguna

Lo bello y lo deseado... "el arte es lo deseable". La importante amistad de Luis Buñuel, su deslumbrante juventud. Enorme, la responsabilidad del escritor en países con atraso cultural. "La historia nuestra es una mascarada". En Hispanoamérica no somos dueños del idioma

semejanza teórica, que me ayuda a repensar lo escrito, en algunas ideas de Barthes o McLuhan. Barthes dice que la idea de lo bello debe ser radicalmente sustituida por la del deseo: el arte no es lo bello, es lo deseable. Yo añado que lo deseable es lo prohibido; lo indeseable es lo consagrado, y aun impuesto, por lo poderes públicos, las academias, las iglesias, los jueces de la moral. Para mí, una de las cosas más importantes es la amistad con Luis Buñuel. Lo he visto mucho en París en los últimos tiempos y siempre me asombra su juventud, su integridad, su frescura, su humor y su pasión. Lo que quiero decir es que la última película de Luis, *Belle de Jour*, es no sólo una obra maestra, comparable a *L'Age d'or*, sino el ejemplo exacto de lo que deseo explicar aquí. Hay dos películas: la que pasa por la pantalla y la que pasa por la mente del espectador. Entre ambas, ocurre una explosión: la de todos nuestros deseos secretos, verdaderos, puros, impuros. Cuatro adjetivos: sinónimos. Una sola perma-

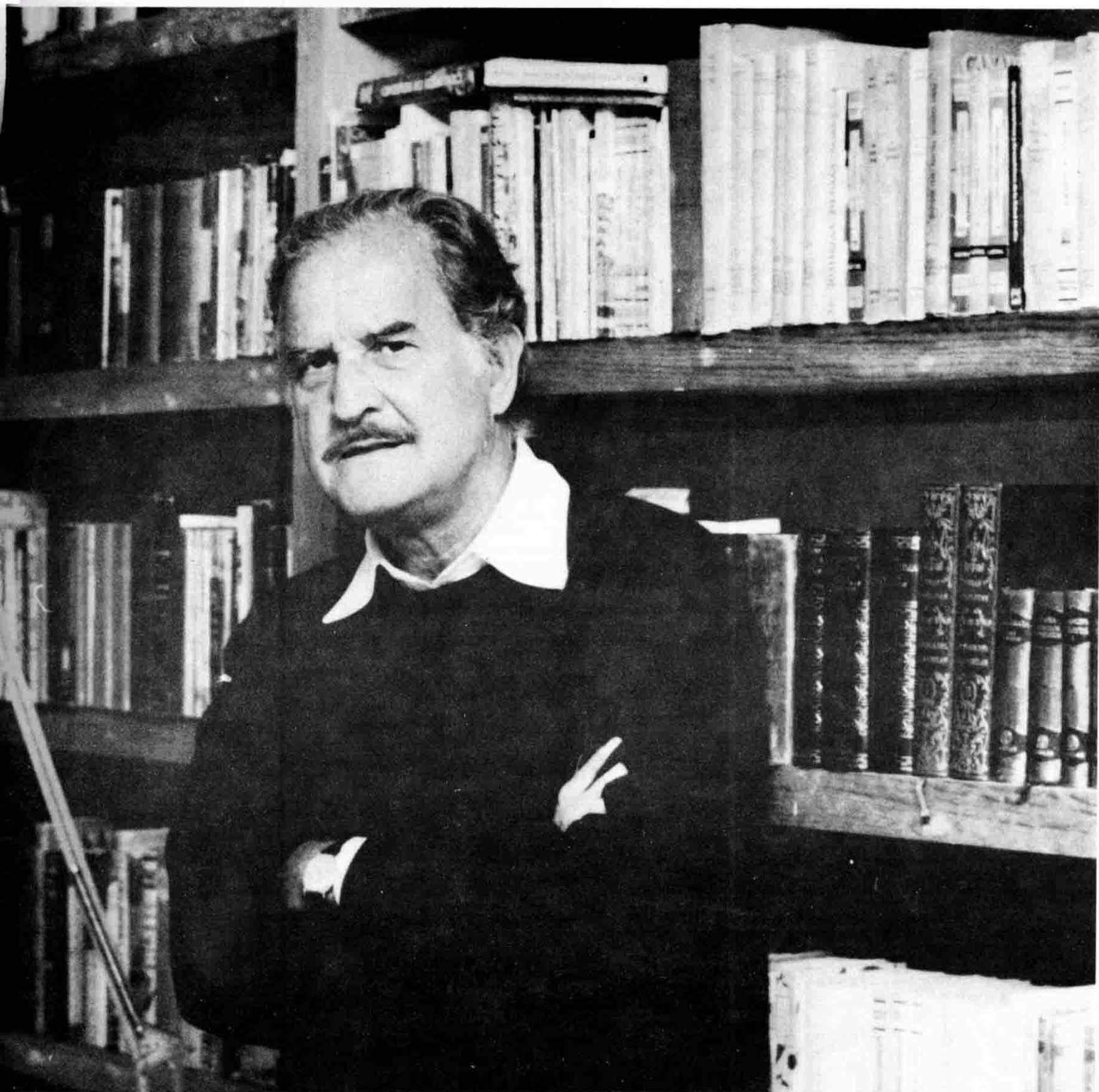


nencia: la libertad es aspiración insatisfecha, suma patética que niega la exclusividad. Sólo la esterilidad refleja puede proponer un proyecto de "clasicismo".

DECIR LA HISTORIA

—De acuerdo en un sentido profundo del origen, pero me parece que hay otra constante más inmediata determinada por los acontecimientos cotidianos de la vida en América Latina, ¿no te parece?

—Lo he dicho muchas veces y lo repito ahora: es indudable que en América Latina, en países que carecen de los medios de comunicación democráticos usuales en las comunidades europeas, en países que no cuentan con partidos políticos, ni con parlamentos independientes, ni con sindicatos libres, ni con una prensa que informe, ni con medios audiovisuales que cumplan una misión cultural, queda en manos del escritor decir lo que todos esos canales de expresión normal no dicen, queda en manos de los escritores decir lo que la historia no dice. Porque la historia nuestra es una mascarada. —Sin embargo, fijate qué enorme handicap tiene



"EN MÉXICO NO podemos tener buen teatro porque no puede haber buenos actores; en el momento en que se plantan en la escena dejan de hablar como seres humanos"

Hijo del diplomático Rafael Fuentes, nació en Panamá en 1928. Cursó la carrera de Derecho y estudió diplomacia en Ginebra, Suiza. Becario del Centro Mexicano de Escritores (1956) fundó con Emmanuel Carballo la Revista Mexicana de Literatura. Ha publicado ensayos y artículos en los medios más prestigiados: Siempre!, Excélsior, Unomásuno, La Jornada. Es profesor visitante de varias universidades británicas y norteamericanas. Fue embajador mexicano en París (1975-1977). Ha publicado una veintena de libros, fundamentalmente de narrativa. Cuentos: *Los días enmascarados* (1954), *Cantar de ciegos* (1964), *Agua Quemada* (1981); novelas: *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962), *Terra Nastra* (1975), *Gringo viejo* (1985), *Cristóbal Nonato* (1987) y *Constanza y otras novelas para vírgenes* (1990); entre muchas otras. También ha escrito teatro (*El tuerto es rey*, 1970) y ensayo: *La nueva novela hispanoamericana* (1969) y *Tiempo mexicano* (1971). Ha recibido múltiples distinciones: Premio Biblioteca Breve (1967), Xavier Villaurrutia (1975), Rómulo Gallegos (1982), Nacional de Literatura (1984) y Cervantes (1987). Se le considera como el mejor novelista mexicano vivo.

Goytisolo en la cuestión del lenguaje. Alguna vez hemos hablado de esto; me gustaría que lo repitieras.

—No hablo de Goytisolo en particular, hablo de un problema en la novela española y su diferencia con la novela latinoamericana. Creo que para los españoles, aun cuando lo pretendan a veces, el idioma, el lenguaje, no es un problema como lo es para nosotros. Nosotros tenemos una reflexión crítica frente al lenguaje porque no lo consideramos nuestro. El español se considera dueño de su lenguaje, nosotros no. Lo seguimos sintiendo en grados diversos, y por razones diversas, como un lenguaje prestado, como un lenguaje injerto. Por ejemplo: ¿Qué es la cortesía mexicana? ¿Qué son todas estas fórmulas de la cortesía mexicana, estos circunloquios, estos increíbles eufemismos del habla mexicana? Es la manera de hablar de un pueblo sometido, de un pueblo conquistado que tuvo que aprender el idioma de sus señores, de sus conquistadores, ¿verdad? Esa dulzura del habla mexicana es esto: una manera de ser sumiso, pícaramente sumiso ante el señor. Los diminutivos y la cortesía, el "ahoritita", "estaessucasa", "mande usted", "con su permiso", el decir como muchas señoras de

México que nunca dicen nalgas, sino "con las que me siento", que no dicen piernas, sino "con las que camino", esos eufemismos que significan el terror ante el idioma. Un gran amigo mío, Juan Ibáñez, el director de teatro, me decía que en México no podemos tener buen teatro porque no puede haber buenos actores; en el momento en que se plantan en la escena dejan de hablar como seres humanos y empiezan a repetir el español de la cortesía, de la formalidad, de la apariencia, el español aprendido, el español académico con que el mexicano da la cara al mundo. Y no hay teatro en México, y hay novela, porque la novela se permite el procedimiento del monólogo interior, nunca se expresa frontalmente, nunca es un actor, en ese sentido nunca dice la verdad a los demás, nunca habla con un lenguaje real, el lenguaje real lo sorprende de repente, o lo sueñas, o te lo dices a ti mismo, nunca lo usas en la relación social; todas son fórmulas, desde los discursos del 1o. de septiembre del señor Presidente de la República, hasta la forma como el último de los campesinos se dirige a los demás, todas son fórmulas académicas del idioma. Tenemos que describir todavía el idioma real del mexicano, y cuando ese idioma se expresa violentamente y es conocido,

claro, como es un idioma secreto, en seguida cambia, lo cual es su riqueza y lo cual representa, además, un reto para el escritor.

—*Podríamos seguir indefinidamente. Ahora mismo me acaban de llegar recortes de los ataques que te dirigen Carlo Coccioli en Siempre! y Spota en Espejo...*

—Mira, de Coccioli sólo te diré que la razón de su odio es que mi editor italiano, Feltrinelli, se ha negado a publicarle una obrita mediocre. Coccioli respira por la herida y la herida, como todo lo suyo, es chiquita, y lo chiquito arde más. Francamente, me siento muy lejos de toda esta miseria local. Mi trabajo y mis amistades son de otro orden, el orden de la vida y de la creación. Finalmente, acabas pensando en muy poca gente cuando escribes, la gente que quieres y te importa: Buñuel, Paz, Cortázar, Benítez, García Márquez, Donoso, Vargas Llosa. Finalmente, terminas conversando con la gente que te da algo, y en París esa gente es Max Ernst, Leonor Fini, Louis Malle, Clouzot, Mandiargues, Aleichinsky, K.S. Karol, Wilfredo Lam, Alain Jouffroy, Jeanne Moreau. ¿Qué importan, entonces, los ritos de la antropofagia secular azteca? Vengan, les convido una copa en Chez Castel...