

# ...¡TODO SE LO DEBO A LA VIRGENCITA!

por JORGE PIÑO SANDOVAL / abril de 1954

**Panadero, carpintero, mecánico y bolero. El magnetismo de los gimnasios. Ya desde los agarrones de chamacos a la salida de la escuela, se veía venir lo demás. Tepito, barrio bravo. Peso mosca, peso gallo, y nocaut tras nocaut. Una larga confesión autobiográfica. "Haré todo lo posible por bajar del ring con la victoria... aunque sea en camilla"**

**N**ací en Tepito, el barrio que ha sido cuna de muchos boxeadores famosos. Vi la primera luz en una casa de la calle de Mecánicos el 28 de julio de 1934. De mi infancia recuerdo mis días escolares. No puedo olvidar aquellos sabrosos agarrones que me daba con los demás chamacos a la salida de la escuela. La situación económica no andaba muy bien por mi casa y, cuando cursaba el cuarto año de primaria, abandoné los estudios. Dejé mis libros para buscar la manera de ganar unos centavos. Anduve por diferentes rumbos en busca de trabajo y le hice casi a todo. Trabajé como aprendiz de panadero, de carpintero, mecánico y hasta llegué a pasearme por las calles con mi caja de bolero. Desde chico me interesaron los deportes. A lo que más le daba era al fútbol, pero también practicaba el beisbol, el futbol americano y otros juegos parecidos. Pero yo sentía una gran inclinación por el box. Tal vez se debía en gran parte a que mis dos hermanos mayores, José y Gabi, eran boxeadores. Cerca de mi casa estaba la arena Roma-Mérida, a la que yo acudía siempre como jalado por un imán. Ahí hacían funciones de box y como no tenía para comprarme un boleto, me hacía cuate de los que iban a pelear, les cargaba la maleta y entraba a la arena. Cuando peleaban mis hermanos la cosa era más fácil, pues entonces no me ponían obstáculos para cruzar la puerta. Ver a mis hermanos pelear me ponía demasiado nervioso y las manos me sudaban horriblemente durante las peleas. Mis hermanos siguieron dándome al boxeo y yo comencé a ir al gimnasio para verlos entrenar. Aunque me ponía nervioso cuando ellos peleaban, yo pensaba que si alguna vez me dedicaba al box, no me ganarían los nervios. Soñaba con llegar a ser un gran boxeador, conocer otras partes, países extran-

jeros y ganar buen dinero. Tenía 13 años cuando principié a ir al gimnasio de la arena México y aquello ocurrió en 1947, año que decidí entrar al torneo de los guantes de oro del año siguiente. De plano decidí hacerme boxeador. Llegó por fin el esperado mes de junio de 1948 y yo ya me encontraba inscrito para participar en los guantes de oro. Era muy chiquillo y muy flaco. La gente creía que no iba a durar mucho, pues en ese torneo había muchachos muy buenos y con experiencia, y nadie daba por mi ni un cacahuete, pero flaco y todo pude llegar a finalista. Me enfrenté con Memo Sánchez disputándonos el título mosca junior. Me ganó y tuve que conformarme con ser subcampeón. Pero no me desanimé: al contrario, me preparé con más ganas para el campeonato del D.F., y ahí tuve la suerte de salir campeón de peso mosca junior. Las cosas comenzaron a ponerse "suaves", y después fui representando al Distrito al Campeonato Nacional que se llevó a cabo en Ciudad Juárez a fines de noviembre. Mejor no pudo ser la cosa, porque fui campeón de mi división y luego me designaron el mejor campeón del torneo. Seguí en 1949 peleando en aficionados y fui campeón de peso mosca del D.F., y también campeón nacional de ese peso en el Campeonato Nacional celebrado en Acapulco, Guerrero. Ya no era tan flaco, y le había cogido sabor al box. En 1950 retuve mi título de campeón mosca del D.F., y Nacional, y comencé a conocer otras tierras. Me seleccionaron para representar a México en los Juegos Centroamericanos y del Caribe que se efectuaron en Guatemala. Allí me robaron. Me quitaron un triunfo sobre el cubano Alberto Peñalver y quedé como cuarto peso mosca centroamericano. No vean ustedes el berrinche que pasé. En 1951 volví a retener mis títulos, Nacional y del

Distrito, y también fui seleccionado para representar a México en los I Juegos Panamericanos, celebrados en Buenos Aires. Caray, qué lejos fui a dar. Gané mi primera pelea a un brasileño y la segunda la perdí ante el campeón del mundo de peso mosca aficionado, el argentino Alberto Baregui. Allí en Buenos Aires tuve la suerte de conocer al señor presidente Juan Domingo Perón y a su gentil esposa, la señora Eva Perón. Fueron muy buenos conmigo, les caí bien. Me regalaron una medalla de oro por haber sido el mejor boxeador en el torneo. Lo malo es que no me traje el campeonato, que era mi ilusión. En 1952 decidí probar suerte como peso gallo, pues ya en peso mosca me costaba un poco de trabajo pelear. Cuestión de kilos más y kilos menos. Cada día era menos flaco. Logré ganar el título gallo del Distrito y después el Nacional en el Campeonato celebrado en Mazatlán. Esta vez me tocó la suerte de que me eligieran para defender los colores de México en la Olimpiada celebrada en Helsinki, Finlandia. Fíjese usted: hasta dónde andaba yo; casi en el Polo. Y bueno, pues gané la primera pelea, pero la segunda, como ustedes ya saben, me robaron la decisión. Se la dieron a un ruso. Volví a México y pensé que cinco años de andar cacheteándome en el box amateur eran suficientes. Había logrado una parte de mis sueños; conocer países extranjeros, tener el honor de representar a México, ganar muchos trofeos y me sentí con tamaños para otras cosas. Estuve descansando unos meses y pensé mucho antes de hacerme pugilista profesional. Me insistían demasiado en que ya me quitara de aficionado. Por fin me la jugué, y a fines de octubre de 1952, hice mi debut profesional en Culiacán, Sinaloa, peleando contra Chucho Tello, a quien gané por decisión en 10 rounds. En noviembre sostuve mi segunda pelea en esa misma ciudad contra Memo Sánchez, aquél





**CAMPEÓN** amateur en 1948, muy pronto se ganó las simpatías de la afición nacional. Entrevistado por Paco Malgesto en 1952, anuncia una victoria que pronto celebraría abrazando a su esposa y su madre

que me había ganado, siendo aficionados los dos. Le gané por nocaut en el cuarto asalto y así me pude desquitar de aquella derrota que me impuso en 1948.

### DRÁMATICAS PROPOSICIONES

Entonces se habló de presentarme aquí, y fue en abril de 1953 cuando debuté en esta capital peleando con el cubano Manuel Armenteros. Mi carrera profesional es corta y conocida por todos los aficionados. Después de ganarle a Armenteros, derroté a Trini Ruiz, al campeón de la República, a Genaro Serafín y el 13 de octubre obtuve el campeonato nacional de peso gallo al ganarle por decisión a Roy Couary. En noviembre le gané por nocaut al campeón gallo de Chile, Alberto "Ventarrón" Reyes y a quien, al empezar mayo, derroté nuevamente, ahora por decisión.

En marzo de 1954 le gané por nocaut al norteamericano Bill Peacock. En abril expuse mi campeonato contra Fili Nava, que gané en durísima pelea. En mayo me volví a enfrentar con él en la plaza de El Toreo y volví a salir con banderas al aire.

Esta es, en resumen, mi carrera como pugilista profesional, y me ha ido posiblemente tan bien o mejor que como amateur, porque si como aficionado gocé la emoción de defender los colores patrios en el extranjero, como profesional he logrado salir de una apurada situación económica y también he conocido otras cosas que me han dado mucho gusto. Mi primera satisfacción como profesional la tuve cuando derroté al Zurdo Otilio Galván. Sentí muy bonito porque nadie, antes de la pelea creía en un triunfo mío. Una cosa muy parecida me ocurrió en la segunda pelea, que tuve con Fili Nava. Mi segunda satisfacción fue haber ganado tan pronto el título nacional de peso gallo. De todos los adversarios que

he tenido hasta la fecha, reconozco que Fili Nava ha sido el más duro. Sudé mucho para ganarle la primera pelea.

Sigo manteniendo mi decisión de permanecer únicamente dos años más en el pugilismo. Como ustedes sabrán, actualmente estudio arte dramático en una academia. He recibido proposiciones para actuar en el cine, radio y televisión. Tal vez a eso me dedique después. Todo está en que llegue a tener suerte. También me gusta ese cuento. Otra de mis aficiones es la ganadería, en la que he invertido algo del dinero ganado de mis peleas. Dicen que soy

bueno para los negocios. No sabría qué decirles. Únicamente abro bien los ojos y me pongo "aguizado".

La ilusión de mi vida es la de dar a mi México el título mundial de la división gallo. Y la oportunidad para llegar a una pelea por el título mundial está en puerta. Todo está en que derrote al norteamericano Brooks. Dicen que pega fuerte y que tiene un estilo muy parecido al mío. La pelea será dura. Yo haré todo lo que esté de mi parte por bajar del ring con la victoria aunque, para esto, tengan que bajarme del ring en una camilla...



De nombre Raúl, nació en 1934 en la ciudad de México. Debutó como boxeador a los trece años de edad y a los catorce ingresó al deporte amateur. De sus primeros 200 combates, sólo obtuvo cuatro derrotas. En 1948 ganó el título mosca ligero del campeonato de los Guantes de Oro del D.F. En el plano profesional derrotó a Kid Tello en 1952, a Beto Coary en 1953, a Nate Brooks en 1954, a Chamrem Sangkitrat en 1955, conquistando el campeonato mundial de su división. Fue derrotado en 1957 por el francés Alfonso Halimi. Se retiró en 1959, después de 40 peleas de las que sólo dos perdió. Tuvo una breve incursión filmica (*El ratón*, *Nosotros los feos*, *Anda buscando un campeón*, entre otras). Fue diputado federal (1958-61) y presidente de la Federación Mexicana de Boxeo Amateur.

CUANDO entrevistó a Siqueiros le dijo: "Maestro, usted es un genio y yo un ignorante. El micrófono es suyo, diga lo que quiera"



**a**ntes de esto hice de todo: fui mozo en una tlapalería (era yo muy pequeño: unos nueve años), después aprendí taquigrafía, vendí plumas fuentes en la Alameda, vendí cremas llamando de puerta en puerta, anduve de ruletero (sí, señora: un año fui trabajador del volante), luego me metí de aparadorista (fue cuando empecé a ganar bastante dinero)... Fui empleado de botica y, por fin, agente de seguros.

Paco Malgesto habla en privado con el mismo ritmo rápido, con la misma vivacidad con que lo hace en público. Lo que son las cosas: yo había supuesto que con él operaba la ley de las compensaciones. Si es tan fácil de palabra y tan infatigable en sus programas, pensaba, en persona debe ser más bien silencioso. Pero no: es igual. Malgesto tiene el don de la palabra y no lo escatima. Sus gestos, sus tonos de voz y sus muletillas características surgen ante mí como surgen ante los millones de televidentes que lo contemplan en las pantallas. Lo cual, entre otras cosas, significa que voz, gestos y muletillas no son cosa de utilería, sino formas auténticas de expresión. Malgesto habla así no sólo cuando trabaja, sino

también entre amigos cuando se dedica a la charla. Los "oiga usted", los "extraordinario" y todo lo demás no son artificios de retórica publicitaria. Son formas que él ha acuñado porque las necesita a cualquier hora, aun cuando no está frente a un micrófono.

—¿Y cómo entró a la radio?

—Pues verá usted: como le digo vendía seguros y me iba muy bien. Pero conocí a don Enrique Contel, que era todo un personaje. En unión de Azcárraga, es el creador de la radio en México. Y don Enrique me dijo que yo servía para la radio. Se le metió en la cabeza aquella idea. Y no quería que me dedicara a anunciador comercial. Yo tenía que ser comentarista, cronista... El caso es que debuté el 9 de junio de 1940. Imagínese usted: me había acercado a él para venderle un seguro. Y nunca se lo vendí; pero en cambio aquel buen día acabé por encontrarme, todo aturrullado, con un micrófono en la mano... Aquel don Enrique tenía el arte de salirse siempre con la suya. Y desde entonces, pues ahí me tiene. Pero, oiga usted, cómo sufrí al principio... Recuerdo la noche del 28 de diciembre de 1940...

—Cuando murió Alberto Calderas, ¿verdad?

—Exacto. Pues me encargaron ir a la casa del diestro, en pleno velorio, y hacer entrevistas. Yo me sentía muy mal. Entraba gente y gente y yo con mi micrófono. Detenía a todo el mundo. "¿Qué opina usted?", preguntaba a los dolientes. Y claro, como a todos les hacía la misma pregunta todos me contestaban igual. "Una tragedia", me decían; pasaban adelante y me dejaban ahí parado, confuso. Y así uno y otro. "¿Qué le parece a usted?" y "Es una verdadera desgracia". No podía salir yo de aquel atolladero. Ya en la difusora don Enrique me dio una cariñosa regañada. Me explicó que la pregunta debería estar de acuerdo con la personalidad del entrevistado. A un ganadero había que interrogarlo sobre la peligrosidad del toro; a un torero, sobre los detalles técnicos que había causado el percance; y así por el estilo. Al día siguiente fui al panteón y el asunto fue muy distinto. Había asimilado las enseñanzas de don Enrique.

—El caso es —le digo— que ahora es usted un maestro en la entrevista por televisión. Usa siempre el tono justo; ya se trate de un obispo, ya de un hombre de ciencia, ya de una vedette. —¿Sabe usted lo que hago? Me documento como

# OIGA USTED...

por BEATRIZ REYES NEVARES / junio de 1965

loco. Estudio, leo, hago mis planes. Todo esto viene, creo yo, de mi sentimiento de ignorancia absoluta. Siento que no sé nada de nada y entonces experimento la necesidad de allegarme datos. ¿Que voy a entrevistar, como usted decía, a un dignatario de la Iglesia? Pues me pongo al tanto sobre el Concilio, por ejemplo, sobre los últimos sucesos, en fin, que en alguna forma se relacionen con la vida religiosa. Y así con todos. ¿Que mi entrevistado va a ser un militar? Leo de milicia. ¿Que va a ser deportista? Me entero de lo que haya sobre su deporte...

—De acuerdo, pero yo me refería a otra cosa. Hablaba más bien de la forma de tratar a la gente. Del sentido que tiene usted para saber lo que es adecuado para unos e inadecuado para otros...

A esta observación Paco Malgesto no responde. Piensa tal vez que ésta es una virtud muy personal y que a él no le toca comentarla. Virtud — recuerdo varios de sus programas al azar— que le permite ser dicharachero y picaresco con un señor que vende merengues, mientras que con un domador de leones muestra sin reservas su asombro y su miedo; y que le permite ser campechano y adoptar modales de buen *sportman* con un campeón de fútbol y comportarse en tono versallesco frente a una dama de sociedad y sacar a relucir una curiosidad insaciable delante de un astrónomo.

## IGNORANCIA Y HUMILDAD

—¿Y qué entrevistas —sigo preguntando— recuerda usted en forma más especial?

—Pues ha habido muchas. Me costó un trabajo endiablado la del maestro Siqueiros. Ahí tuve que leer largos textos sobre pintura... Y además Siqueiros es difícil, por combativo. Es hombre de ideas, aparte de ser un artista excepcional. Yo se lo dije a él desde que nos saludamos: "Maestro, le indiqué, usted es un genio y yo un ignorante, de modo que no puedo entrevistarle. El micrófono es suyo y diga usted lo que quiera".

—¿Y así se desarrolló la cosa?

—Bueno, no exactamente —Malgesto da a entender que aquella introducción, sincera en el fondo, tenía mucho de recurso—. La verdad es que encontré la forma de meter baza.

—Oiga, y lo de la Condesa de Scaffa, ¿cómo estuvo?

—Pues hasta me multaron. Creo que fueron cinco mil pesos. ¿Usted no la vio?

—Pues sí, la vi; pero no supe exactamente cómo estuvo la cosa.

—Pues ella llevaba unas esmeraldas muy finas en un collar. Y me las mostró. Pero con una picardía que los censores no toleraron.

—¿No lo han multado otra vez?

—Hace mucho tiempo en una transmisión de radio. Fue una novatada. Me acababan de enseñar que en una entrevista uno no debe quedarse con el micrófono delante, sino que tiene que pasarlo al interlocutor para que se oiga la respuesta. Yo andaba en la plaza, en el callejón, y un espectador de barrera de primera fila me insultó.

“¿Cómo decía?”, pregunté y le acerqué el micrófono. Gritó los insultos. Yo me acerqué el micrófono y le contesté y para que me replicara se lo volví a aproximar a él. Imagínese, qué barbaridad. El cambio de improperios salió al aire completo. Me multaron, como tenía que ser.

—Creo que en box pasó algo semejante...

—No. Ahí no. Suspendieron mis entrevistas con los peleadores después de las peleas pero no hubo sanción. Resultó que con el Ventarrón Reyes (¿Recuerda?, aquel chileno), estaba yo platicando y él me explicó que le habían estropeado un ojo. Pero lo dijo empleando una palabra que en Chile no es una grosería pero en México sí, y de las gordas. Por fortuna yo había leído algo de este cambio de significado y me apresuré a aclarárselo al público. Y ya le digo: las cosas no pasaron a mayores.

—¿Y cómo le hizo para decidirse a actuar en cabarets?

—No me costó trabajo. ¿Quemarme? Si yo fuera un guapo profesional, un actor consagrado o algo así, quizás hubiera tenido miedo. Pero soy un locutor. ¿Me contratan? ¿Me conviene? Pues acepto. Todo es trabajo.

—Debe tener muchos amigos...

—Conocidos, gente muy estimable a quien estimo, muchos. Ahora que amigos, amigos, lo que se llama amigos, pues tengo pocos. Se los voy a contar: Luis González Casero, Humberto Mariles, Marco Antonio Muñoz, Mariano Rivera Conde, Luis Amante, Mauricio Garcés y en Monterrey otros varios e igualmente buenos. Guajardo, por ejemplo... Sí, no se asombre, por favor. Soy amigo de Mariles y el hombre vale mucho para mí. ¿Cometió un error? Pues no por eso voy a dejar de estimarlo. Allá él. Yo sigo siendo igual. Así creo

**Extraordinario mago de la conversación. La afabilidad lo llevó de la venta de estilográficas a la conducción de taxis... y de ahí a los micrófonos de la radio y la televisión. Un curioso intercambio de improperios en la plaza de toros. “¿De qué valdría la vida sin una cosa tan noble como la amistad?”. Trago amargo con la muerte de Balderas**

que debe ser uno con los amigos. De una pieza. Si no, ¿de qué valdría una cosa tan noble como la amistad?

Y me despido de este hombre que ha hecho, para el público, ante el micrófono y la cámara, las cosas más asombrosas: reportear una explosión, cabalgar un elefante, vestirse y actuar de Don Juan Tenorio, servir de blanco a los campeones de tiro... Veinticinco años, en fin, bien llenos de trabajo y de éxitos, de innovaciones y sorpresas. Y los años que quedan por delante.



Su nombre verdadero fue Francisco Rubiales Calvo, y nació en México D.F. en 1916. Como locutor se inició en la XEOI haciendo crónica taurina. Laboró también para las estaciones XEQ, XEW y Radio Mil. Fue el locutor que inauguró la señal de la televisora Canal 2. Condujo distintos programas, destacándose como entrevistador, entre los que cabe mencionar: *La hora de Paco Malgesto*, *Adivine mi chamba*, *Cámara escondida* y *Visitando a las estrellas*. Participó como actor en varias películas, entre otras: *El precio de la gloria* y *Orquídea para mi esposa*. Murió en 1978.

# MATADOR

por GUILLERMO H. CANTÚ / noviembre de 1989

*Cómo iniciaste tu carrera, Manolo, cómo hiciste para lograr con el público intensidad tan grande?*

Manolo se hunde nuevamente en su vida interior, ese recinto suyo en el que no ha admitido a nadie por tanto tiempo, pero en el cual, conforme transcurren los años, ha crecido una energía que empieza a liberarse. Piensa y mira reservado. Surca la frente con las arrugas de su lucha más que de la edad y emprende el viaje a los orígenes de su decisión primera:

—Recuerdo que siendo muy joven, de repente me di cuenta que yo no iba a hacer nada que no fuera torear. Ser torero se hizo la única razón de mi vida. Bruscamente sentí, como acción refleja, que cerraba las puertas a las demás opciones. Mi padre, al enterarse de mi resolución, me exigió terminar una

carrera como ineludible compromiso familiar. Acudí sin pérdida de tiempo a la escuela de agronomía de la Universidad de Nuevo León. El director, quien seguía la tradición iniciada por mi padre en ingeniería, me entrevistó personalmente, preguntándome por qué quería yo seguir esa carrera. Le contesté derecho: ¡porque quiero ser torero! No sé cómo, tal vez por la decisión que vio en mi cara, me aceptó. Jamás terminaría los estudios. Asistía a clases pero mi cabeza no estaba ahí, sino en los toros. No pensaba en otra cosa, de día y de noche. Una vez, Gerardo mi hermano compró 300 cebús y se puso con sus vaqueros a herrarlos. Conforme iban soltándolos, todavía dolidos del fierro candente, braveando y embistiendo, yo me atravesaba con ellos para darles uno, dos y hasta cinco pases a cada uno. Me dieron duro, golpes y revolcones, pero aprendí bastante sobre su comportamiento, de cómo se desplazaban,

de su capacidad física de ataque y algo sobre su ánimo. Para nada vivía yo que no fuera prepararme para ser torero, sin dudas o distracciones de ningún tipo.

—*Pero eso no es escuela. ¿No tenías algún maestro?*

—Algunos amigos de mi hermano me orientaban, pero realmente nadie te enseña eso. Si no lidias a los animales no aprendes nada. Claro que me decían cómo hacer las suertes, pero para mí lo importante era entender las reacciones de las reses. Después, durante las comidas, a la luz del sol o de alguna lámpara, me hablaban de las grandes figuras y de las cosas que hacían. Cómo se paraban y caminaban en la arena. De su aguante, de cómo se imponían al toro y a los demás. Yo no soy de muchas palabras, siempre he preferido escuchar, sólo imaginaba los ternos en que se enfundaban esos toreros y sus actitudes. Me estiraba con ellos y anticipaba en mi mente el ruido de la plaza. Luego volvía a la tierra y a las piedras del rancho, a sudar. Cada vez que las reses me hacían tragar polvo, yo entendía más.

—*¿Y qué fue lo que aprendiste primero?*

—Que no se puede dominar nada si no se sabe lo de abajo, lo técnico, lo fundamental. En este caso, el toro y sus posibilidades de ataque, cómo lograr que embistiera y prolongara su acometida.

—*La distancia —murmuro pensando en voz alta.*

—No, lo de la distancia vino después. En lo que me fijaba entonces era en su forma de atacar, cuándo eran bravos, cuándo mansurreaban. El animal bravo acude al engaño tratando de hincar el pitón en el trapo. Los menos bravos están dispuestos a dar testerazos, empujones con la pala, simulan el ataque pero no dan todo, no muestran la misma determinación de herir. Lo hacen con miedo, sin entregarse, sin la codicia concreta de usar sus armas. Los mansos se retraen, se arrinconan y emplean la cabeza a la defensiva.

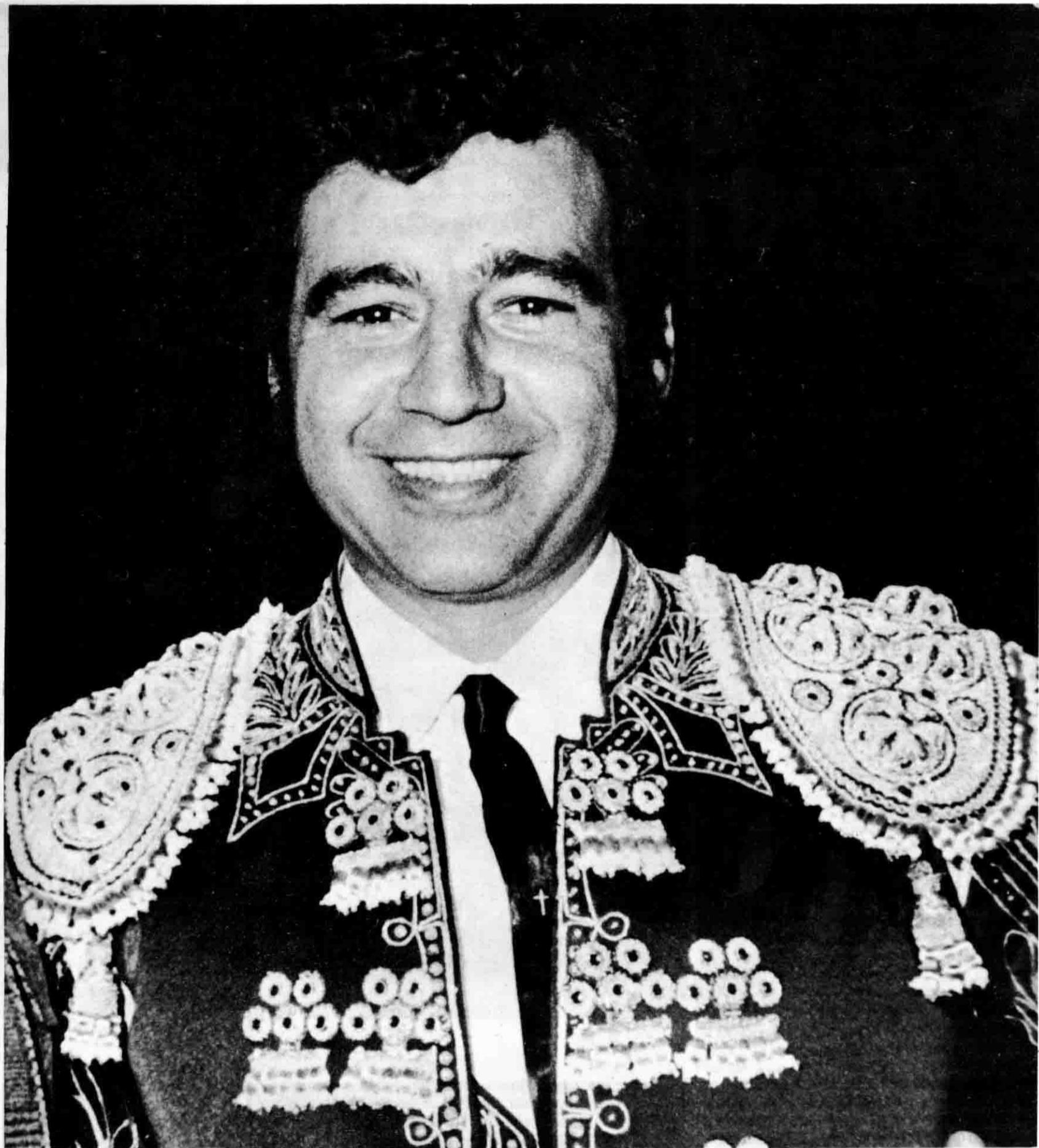
—*Bueno, pero todas estas cosas te las decían, tal vez no en el campo pero sí en las plazas, cuando empezaste a torear, ¿no?*

—De toros sabe muy poca gente. Tuve que aprenderlo por mí mismo.

—*¿Y los conocedores, los que se fijaron en ti tan pronto te dejaste ver?*

—No saben nada; te digo que de toros y de torear, muy pocos, de veras muy pocos. El público sabe de la fiesta, la comprende y sobre todo la siente bien hondo, pero saber de toros es algo muy diferente. Mira, el toro ha sido creado para atacar, se le ha seleccionado genéticamente para el combate. Los buenos ganaderos han logrado que sea bravo y que además embista de continuo, con fijeza, con clase, cada vez con mayor regularidad. Para poder aprovechar esa bravura, depurada en los encastes, es necesario entender lo que pasa en su "mente", porque el toro "piensa". Su instinto lo hace "idear" cómo contestar a la agresión y repeler lo que ha invadido su territorio, porque también tiene "amor propio". ¿Qué crees que le pasa a un toro cuando salta a la arena con el primer castigo que se le impone, la divisa? Arremete con todo su ímpetu al que se le atraviesa en su carrera por el ruedo. Lo que sigue, para él es terrible: sus embestidas se le van en





OREJA Y RABO en la Plaza México, una suerte común de domingo por la tarde. En 1988 titubeó, anunció su retiro, pero la sangre caliente vencería

blanco. Cada objeto de su ataque termina en falso. Es natural, su fuerza está intacta, le sobra coraje. No se fija, no sabe lo que está pasando. Ataca una y otra vez y el sujeto de la invasión se esfuma, no aparece, no se materializa. Le pegan desde el caballo que, como muro imponente, casi no se mueve al recibir sus impactos; concluye que es inútil la lucha. Luego con las banderillas vuelve a sentir algo punzante, ardoroso. Finalmente ataca a la muleta en su último intento. Después de varias acometidas de balde, el animal decide pararse. Se detiene y "piensa" con su instinto para preguntarse: ¿Qué está pasando aquí? Ataco, me esfuerzo y ¿qué consigo? Nada, siempre me burlan. No puedo alcanzar a los que me molestan y hieren. En su pausa, reconsidera mirando al torero y al engaño. No discierne cuál de los dos es el que lo acosa y parece decir: Ven, ven tú, elusiva figura, acércate que ahora sí voy a alcanzarte. Si en ese momento de "reflexión" del toro, el torero acude y lo obliga, el toro se resabia y defiende, ya que se ha puesto a la defensiva. Embestirá sin duda, pues para

eso le han manipulado sus genes, pero no será claro, tirará cornadas para identificar *quién* es su enemigo. Si el espada, por el contrario, entiende ese momento crucial y aguarda sin precipitaciones, acercándose poco a poco hasta encontrar la distancia, sin agobiarlo, sin ir descaradamente a él, entonces el toro recuperará su seguridad y se convencerá de que es él el que tiene que ir de nuevo. El engaño es entonces completo o, más bien dicho, el toro se desengaña definitivamente y se concentra en la muleta.

—¿A eso obedecen las pausas largas que haces entre series? ¿O son para que el toro se reponga del esfuerzo realizado, un respiro para que pueda atacar de nuevo?

—Darle un respiro no es el objetivo primordial. El toro tiene fuerza suficiente para emplearse durante los 15 minutos de lucha que da, con intervalos razonables para su recuperación. El propósito más importante consiste en que durante ese tiempo vital ordene su instinto mental y reconsidere que él es el

Los ojos del toro anuncian la embestida. Iniciarse con 300 toros cebú recién herrados. El animal bravo acude, el manso se arrincona. "No se puede fingir por mucho tiempo lo que no se es". Hablar de toros, sin conocer una muleta, es como los jesuitas hablando del matrimonio. El arte de citar, lograr distancia, matar

A PARTIR DEL accidente en Caracas, el tercio con la muleta no es ya su fuerte... pero de que doblega al burel, lo doblega. Tardes de gloria y bravura, todas las tuyas



que tiene que ir al trapo. El es el bravo, el que debe acometer, para eso fue creado. Él tiene que tomar la iniciativa, formular su plan de ataque, de cómo cazar al intruso que invade sus terrenos, que lo burla y se escapa. Una vez con su plan, el animal vuelve a atacar y es cuando el torero empieza a mandarlo, a señalarle con la muleta el camino de su embestida, hasta gobernarla íntegramente.

—¿Es entonces cuando se puede hacer algo bello?

—Sí, pero antes hay que ir hasta el fondo, tratar de hacer que el toro rompa.

—Romper, tiene varios significados, ¿a cuál de ellos te refieres?

—Romper es ese momento preciso en que el toro pasa de la etapa brusca, desarreglada de su ataque, al periodo de entrega, de entrega total; cuando desengañado acude con codicia, si es bravo, convencido, concentrado en una pelea que parece disfrutar y que el torero extrae para graduar su fuerza, y al hacerlo, imprimir su expresión personal. En ese momento se presenta la oportunidad de corresponder a esa crianza de calidad del toro pues no todos los toros dan ese tono. Es un secreto de algunos ganaderos; cuando se da, el matador debe hilar fino, ponerse a la altura. La muleta tersa, fija, firme y ágil en la mano, que la debe llevar con suavidad, sin movimientos bruscos que lo despier-

ten de ese nuevo mundo en que se ha metido. Templarlo sin apremio, sin chicotazos al rematar o engranar, sin oblicuidades que lo descentren o distraigan de su atención en el trapo, para que pueda descargar con plenitud su fuerza, su coraje.

—Se afirma que ciertos toros no embisten o tienen pocos pases porque son más "inteligentes" y no se dejan engañar.

—Lo que pasa en realidad es que algunos toros se aburren. Se les deja pasar su momento, no se les templea y, aunque no se resabien, simplemente dejan de esforzarse. Se convencen de que no van a lograr nada... ni él ni el otro.

—Efectivamente. Cuando hay bravura y hay torero, se establece un diálogo. Hay un lenguaje común. Se puede hablar con el toro, con los símbolos e instrumentos del matador, por supuesto.

—Así es. Ahora qué se diga depende de lo que uno sea, de lo que uno tenga dentro. No se puede fingir por mucho tiempo lo que uno no es. A muchos toreros los conozco fuera de la plaza y sé lo que van a dar en el ruedo. No necesito "comérmelos crudos" en la puerta de cuadrillas cuando ya vienen digeridos por sí mismos.

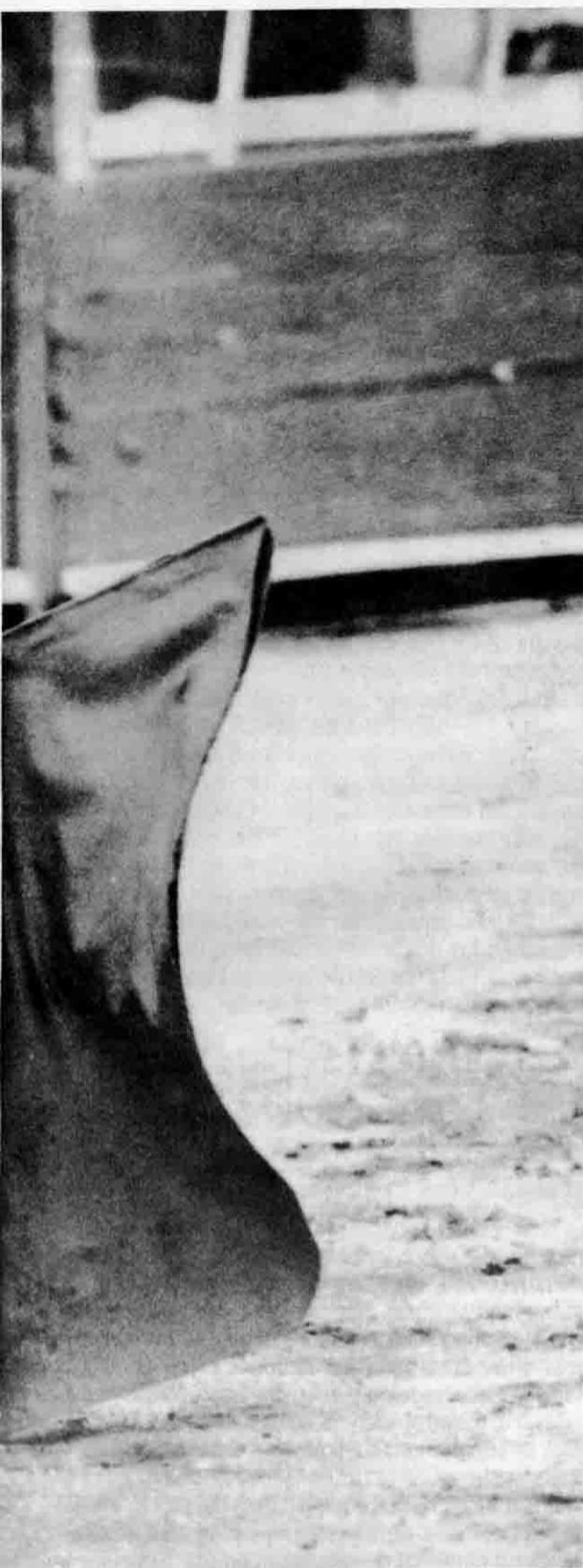
—Regresemos a ese momento de misterio, cuando el toro rompe y se entrega. ¿Quiere esto decir que

termina el peligro y que el torero puede hacer lo que quiera?

—No, claro que no. Lo que ocurre es que el torero tiene entonces la oportunidad de hacer una faena verdaderamente grande, pero todo puede suceder. Un titubeo, un movimiento brusco, un pase destemplado, el viento, y la cornada llega o el torero desluce. El toro despierta de su encantamiento y retorna al mundo del sufrimiento y del acoso. Se evapora ese momento que para mí es casi irreal.

—Volvamos a los cimientos del arte antes de vibrar con el sentimiento y hablemos de los terrenos, tan mentados como incomprensidos. ¿Cuáles son esas áreas en el toreo?

—No hay más que dos terrenos. El del toro y el del torero. Es algo muy lógico. Como en los pleitos, te proteges pegándote a la pared para asegurarte de que, cuando menos, por detrás no te lleguen. Igual ocurre en la plaza. Uno toma las tablas para cubrirse la espalda, dejándole al toro el resto del terreno, pero el ideal en el que se torea mejor es aquel donde se molesta menos al toro, donde éste puede pelear desahogado. Cerca de tablas, por ejemplo, no es bueno porque el toro se toca con la barrera, con la gente que hay en el callejón o con los ruidos que salen de barreras. En general, el mejor terreno es del tercio a los medios, donde el burel puede moverse



sin forzamiento alguno, circular con libertad, sin obstáculos ajenos al engaño. El toro, cuando siente que va perdiendo, se desespera, busca las tablas, se refugia en ellas para eliminar un punto de ataque. Lo hace cuando lo atosigan, por eso tiende a defenderse, o bien cuando mansurrea. Al toro hay que facilitarle su lucha, hacerle sentir que puede ofrecer una buena pelea. Que se confíe porque no se le maltrate, jalonee o insista si está mal parado y al arrancar tropiece. Cuando se cuidan estos detalles, los terrenos casi desaparecen y la lidia se da con el mínimo esfuerzo.

### CADA TORO, SU DISTANCIA

*—Se dice, Manolo, que has apurado muchas de las reglas clásicas del toreo al hacer el tuyo, sobre todo en la segunda etapa de tu carrera: la colocación de las piernas, el abuso del pico de la muleta, estrellar la franela en el hocico o en los pitones... ¿Qué opinas de esto?*

—Sí, algunos quieren que yo toree como ellos se imaginan el toreo, pero como te he dicho anteriormente, no saben nada de esto. Parecen jesuitas hablando del matrimonio. Algunos ni siquiera han tocado una muleta. No saben ni lo que pesa. El toreo contemporáneo, desde hace más de 30 años, se realiza en redondo. Yo no lo inventé, mucho menos la forma y dimensiones de la muleta. El instrumento viene con pico. Si lo tiene es para usarse, ¿no? Lo único que he hecho es tumbarle al estoque uno de los gavilanes, en un intento por "matar mejor" — aclara con una leve sonrisa burlona.

*—¿Cómo se conoce la distancia, Manolo, en qué consiste?*

—La distancia no es cuestión de metros o centímetros. Cada toro tiene la suya o, más bien, cada pase de cada toro impone su distancia. Uno lo siente al efectuar el cite y se ajusta en el terreno para provocar la arrancada. La medida se establece cada vez que se cita y puede ser igual o distinta a la anterior.

*—Pero, ¿qué permite descubrirla con exactitud?*

—Los ojos. El toro te dice cuándo va a embestir con sus ojos.

*—¿No hay otro signo o actitud del burel que te indique su decisión?*

—No. Los ojos te lo dicen todo. Es como en los pleitos callejeros, hay que mirar los ojos del contrincante, no sus manos. Ellos anticipan cuándo se va a soltar el golpe. Fijarse en otras partes del toro confunde. Si se observan los pitones, por ejemplo, el torero se puede encandilar y hasta hipnotizarse. La determinación de atacar la refleja el toro exclusivamente en los ojos. Los movimientos de la pupila te dicen la inminencia del ataque. De hecho, una de las cualidades que se buscan al seleccionar los empadres es la fijeza de los ojos precisamente, porque ellos te dicen la concentración interna de que es capaz la res.

*—¿Por qué dejaste de emplearte con la espada de acero?*

—Porque en Caracas un toro de Santo Domingo me cogió y al caer me rompí el escafoides de la mano derecha, que sirve como balín a la muñeca. Es un hueso muy delicado e importante que se nutre de una pequeña vena. Me repuse de dicha fractura, pero me molesta aguantar mucho peso en la mano. Sucedió en noviembre de 1969 y desde entonces tengo que usar el simulado, salvo en algunas ocasiones.

*—De todas maneras, matar nunca ha sido tu fuerte. El público, que te toleraba esta deficiencia, de vez en cuando te gritaba: "¡tú toréalo, yo lo mato!", pero como todos los gritones, permanecía en la grada encantado con su chiste. ¿Por qué esta limitación en la suerte suprema?*

—He matado bien muchas veces.

*—Pero has matado mal más veces. Ya no digamos después de tu retorno, con tus facultades mermaidas, sin poder confiar en el resorte de tus piernas, sino antes, cuando no te salías de la suerte.*

—Tal vez se deba a que en mi segunda novillada en la México un astado me dio la cornada entrando a matar. Me sentí indefenso, no me di cuenta de lo que pasó, le perdí la cara al novillo. Desde entonces le agarré desconfianza a la suerte. A veces sentí que el arte llegaba. Maté bien, entregado, siempre que fue necesario.

*—¿Qué no siempre es necesario?*

—Sí, siempre es necesario, pero no siempre es importante. Cuando hay que dominar, es preciso ir por derecho, dejando atrás las dudas y miedos que uno carga. A veces resulta, otras veces no.

*—La abulia, Manolo, y su contraparte, la entrega. ¿Por qué no esforzarte cada tarde que vistes de luces?*

—Es el toro el que me hace reaccionar así: si tiene calidad, hay materia, si no, prefiero abreviar. También si las condiciones del tiempo son malas. La lluvia, el viento, el mismo ambiente de la plaza dan la pauta de la entrega. Para mí lo más importante es el arte. Si no se puede dar, prefiero terminar pronto. Yo no temo a lo peor que pueda suceder, que finalmente es quedar mal, hacer el ridículo, recibir la cornada e inclusive perder la vida. No hay que temerle a nada, el que no pueda aguantar esto, no puede mandar. Pero por dentro, el ambiente de los toros es muy duro, muy caprichoso, emocional. Te sorprendería la cantidad de homosexuales que hay alrededor de la fiesta. No me refiero a los toreros, sino a la gente que los rodea. Individuos extremos, aberrantes, que chillan con una ferocidad casi criminal. El lenguaje es grosero y en ciertas conversaciones con frecuencia tratan de llevarte a una trampa, de ponerte zancadillas, de herirte con maldad para atajarte en tu carrera, para disminuir tus triunfos. El arte es lo único que se eleva por encima de todas estas miserias humanas. Es tan difícil que los taurinos se pongan de acuerdo.

*—Quisiera resumir sucintamente los secretos de tu lidia, Manolo.*

—No son secretos. Lo que yo hago, lo hago frente a todos.

Nacido en 1949 en la ciudad de Monterrey, cursó la carrera de agronomía, sin completarla. Fue campeón de charrería en 1961, de motociclismo, de tiro, esgrima y esquí acuático. Practicó la acrobacia aérea y, a los 18 años, se inició como novillero. Recibió la alternativa de manos de Lorenzo Garza en Monterrey. Ha toreado en los principales ruedos del mundo, y es el único torero que se ha encerrado tres veces con seis toros (1973-1979 en Monterrey, 1979 en la Plaza México). Después de un breve retiro, regresó a la lidia en 1988.



# HACER LA MÚSICA

por JUAN ARTURO BRENNAN / abril de 1986

**Carlos Chávez, la huella humana más profunda. No es lo mismo dirigir orquestas *ante* que *desde* el atril. Los músicos viajeros deploran trasladarse. Dirigir en el extranjero equivale al dicho del perico, "que dondequiera es verde". Chávez fue la tierra mexicana; Silvestre Revueltas su aire.**



*¿Qué implicación tiene el concepto de que un director debe tener la partitura en la cabeza y no la cabeza en la partitura?*

—El director de orquesta es la voz del compositor cuando la música se produce en el tiempo. Es una falacia hablar de "la música" refiriéndonos a la notación escrita en el papel pautado. Esto último es sólo un punto de referencia. El verdadero problema de la reproducción o creación de la música es la indispensabilidad del intermediario, que es el intérprete. ¿Hasta qué punto puede un intérprete identificarse con el mensaje íntimo del compositor, implícito en los signos musicales? A mi juicio, es un problema de formación e información, de instinto y honestidad intelectual. Lo que es incuestionable es que el *intérprete-recreador* tiene que hacer suya la partitura y no puede hacer suyo algo que no conoce tan íntimamente como el compositor mismo. O se asume la música, o no. Si no se asume totalmente, no podemos esperar que el público reciba un mensaje en el que nosotros mismos no creemos plenamente.

—*Se dice que una orquesta siempre odia a su director, independientemente de cómo trata éste a sus músicos.*

—Son estas ideas que nos han dejado directores de otras épocas, cuando estos últimos se hacían en la práctica, sin escuela propiamente dicha. Todo el proceso de aprendizaje del arte de dirigir y en algunos casos de la interpretación se llevaba a efecto frente a la orquesta. Si a esto agregamos que la función esencial del director es criticar y corregir para unificar, y que esto se hacía a menudo con criterios tiránicos o dictatoriales, entendemos por qué en el pasado las relaciones entre orquesta y director eran casi siempre conflictivas. Pero hoy en día, las cosas son muy diferentes. El músico moderno tiene mayor cultura e información, y mucho mayor entrenamiento para atender y desarrollar su función dentro de una orquesta. Por su parte, el

director puede adquirir una técnica antes de pararse frente a una orquesta profesional, pudiendo optimizar así el tiempo que tiene para ensayar, que por lo general es muy reducido, y yendo al grano en cuanto a problemas musicales. Es muy raro hoy en día que en las orquestas modernas el director musical sea al mismo tiempo jefe administrativo o capataz, como solía ser hace cincuenta años. Esto también reduce notablemente las áreas de fricción. En mi experiencia, lo que usted acaba de decir no es ni remotamente la regla en las relaciones entre orquesta y directores de nuestro tiempo.

—*La carrera intensa, peripatética y variada de un director de orquesta contemporáneo se ve de dos formas: como el peligro del desarraigo, o como la posibilidad del enriquecimiento...*

—Quizá no tengo el acendrado sentido patriótico como para afirmar que la carrera tiene que hacerse por fuerza en el país propio. Vale aquí citar el dicho muy mexicano de que *el que es perico donde quiera es verde*. Algunas de las carreras modernas de directores célebres les traen consigo viajes, y por supuesto lo que usted llama el desarraigo. El director irá siempre a donde pueda encontrar un instrumento idóneo con el cual pueda desarrollar al máximo sus capacidades creativas y donde pueda identificarse con el público que lo entiende y lo sigue. Nunca ha habido, ni lo hay ahora, exceso de directores buenos.

—*¿Cómo ha sido la relación de Eduardo Mata con la Orquesta Sinfónica Nacional a través de los años?*

—Mi relación con la Orquesta Sinfónica Nacional data ya de veinticinco años. Mi primer concierto sinfónico público tuvo lugar precisamente con ellos. Fue un programa de Juventudes Musicales que se me envió a dirigir al inicio de los años sesenta. Posteriormente, los he dirigido en muchas ocasiones.

Resalta en mi relación con ellos el Festival Mahler, que hice en 1975 como director artístico de esa temporada. Antes y después de ese año he realizado conciertos aislados con toda clase de programas. El último concierto que hice con ellos antes de la corta presentación mía en Oaxaca, fue en 1980, con motivo del homenaje nacional a Carlos Chávez.

—*Se dice también que Eduardo Mata y algunos de sus compañeros del Conservatorio formaban un equipo de fútbol que era un trabuco.*

—Jugábamos para divertirnos, más que nada. Jugábamos en los descansos de las clases del taller de composición de Carlos Chávez, y nos entendíamos muy bien, particularmente Mario Lavista y yo. No éramos un trabuco ni mucho menos, éramos un equipo de locos que dábamos patadas un poco desordenadas, pero nos divertíamos muchísimo. Lamento que no hayamos podido seguir juntos para jugar de vez en cuando.

—*¿Cuáles son las marcas que dejó la enseñanza musical de Carlos Chávez en Eduardo Mata?*

—Ha sido el maestro más importante de mi vida, el que me dejó la más honda huella profesional y humana. Era un hombre riguroso, con el que no había medias tintas. Nunca tuvo contemplaciones con la mediocridad, y siempre se impuso las metas más altas, tanto para sus alumnos como para él mismo. La metodología del taller fue novedosa en cuanto a que en México nadie había tenido antes la idea de experimentar, en música, con un sistema de taller medieval. Se partía de la base de que hay que conocer a los grandes compositores clásicos íntimamente por medio de la lectura repetida y del análisis, hasta un punto tal de saturación en que fuésemos capaces de hacer lo que ellos hicieron para poder enfrentarnos a los mismos problemas armónicos, formales, melódicos, transicionales, orquestales, que ellos se plantearon, forzándonos nosotros mismos a resolverlos. Esto nos traería automáticamente una soltura de pluma que, en el curso de cinco o seis años, se iría transformando paulatinamente en el estilo propio, si es que había el talento. Chávez nos examinó personalmente para ingresar al taller, pero se trataba de una prueba de aptitudes básicas: oído, capacidad rítmica y, por supuesto, la capacidad inventiva. Como todos los que llegamos al taller lo hicimos habiendo escrito ya algo de música, de alguna manera teníamos buenas tarjetas de presentación, independientemente del talento individual de cada uno. Aunque después de cinco años al lado de Chávez se desarrolló mi vocación como director, el aprendizaje que yo tuve en el taller fue absolutamente invaluable, pues me permitió acercarme a las partituras con actitud de compositor que, ahora me doy cuenta, es diametralmente opuesta a la del intérprete común y corriente que no ha pasado por la experiencia de la creación. Es muy distinto situarse *ante* la partitura que *desde* la partitura. Creo que la habilidad de asumir como propio todo el proceso creativo de la composición, me ha dado una perspectiva diferente como intérprete.

—*¿Qué significa, en el contexto de la música mexicana grabada, el álbum que Eduardo Mata*

"NUNCA HA habido, ni lo hay ahora, exceso de directores buenos"



*grabó con las seis sinfonías de Carlos Chávez?*

—Aunque la habilidad de expresarse a través de las grandes formas no se le ha dado a los compositores mexicanos con generosidad, hay que decir que Chávez es una excepción y como tal es uno de los grandes sinfonistas del siglo XX. Estas obras trascienden los escenarios mexicano y latinoamericano; su importancia está a la altura de Shostakovich, de Sibelius y de Vaughan Williams. Como decía antes, la obra de Chávez no ha sido suficientemente estudiada en México. Está todavía demasiado cerca la sombra de su impresionante personalidad; lo suficiente como para que algunos de los resentimientos y envidias de sus enemigos, en el pequeño y mezquino mundillo musical de México, impidan la apreciación y evaluación seria de su obra. La grabación de las seis sinfonías con la Sinfónica de Londres, patrocinada parcialmente por el Estado mexicano, tiende a suplir un hueco lamentable en la discografía nacional.

*—A través de parámetros culturales convencionales, nos hemos quedado con la imagen del estado de Texas como un sitio en el que aun las clases altas urbanas conservan el atuendo del vaquero, de sombrero y botas. En este contexto, ¿cómo es en realidad el ambiente cultural y el musical, en particular en ese estado y en la ciudad de Dallas?*

—Hay cierta razón para tener esa imagen, y aquí no me refiero solamente a los programas de televisión, portadores instantáneos de imágenes reales o ficticias. La verdad es que todavía existe la mentalidad del rancharo venido a más, que se enorgullece de su origen y se viste de acuerdo con él. Sin embargo, el surgimiento cultural del estado de Texas, y en particular de la ciudad de Dallas, es un hecho incuestionable del que comenzaremos a ver frutos muy concretos en la década de los noventa. Se siente ya en el ambiente lo que yo llamo una gran energía

cruda; la gente, los industriales, los comerciantes, las llamadas fuerzas vivas, intuyen, aunque no siempre sepan, que la cultura será un elemento crucial en el desarrollo futuro de Dallas como gran metrópoli, y consecuentemente están creando las infraestructuras para que lo cultural florezca en el futuro previsible.

### UNA MARAVILLOSA CONDICIÓN

*—Así como se carece de historia, se carece de pasado musical. ¿De dónde toman entonces la materia prima para construir un medio musical válido?*

—Los norteamericanos han importado tradiciones cuando no las tienen. A la larga, acaban saliéndose con la suya.

*—Carlos Chávez y Silvestre Revueltas son dos compositores particularmente cercanos al pensamiento musical de Eduardo Mata. Entre los puntos de contacto de estos dos compositores, ¿son más evidentes sus analogías, o sus diferencias?*

—Me remito aquí algunas palabras mías anteriores, con motivo de mi ingreso al Colegio Nacional, en donde trataba yo de situar a estos dos compositores en el marco social y cultural del siglo XX.

—Me refería yo al estilo de Revueltas como altisonante, vigoroso, irónico, y por encima de todo, espontáneo y vital; hay una condición de inmediatez en la forma como el mensaje de Revueltas llega al público. Chávez, en contraste, es poseedor de una mente estructuralista, nutrida de las mejores tradiciones románticas europeas, mediante la cual se interesa desde el principio por las grandes formas y el *gran aliento* característico de la música germánica. A ambos los toca Stravinsky, a ambos los toca Debussy, a ambos los toca la Revolución Mexicana; ambos responden al llamado ingente para encontrar una

identidad y lenguajes propios en la música de concierto de nuestro país. El resultado musical en Chávez es un arte austero, de proporciones monumentales, y lo que yo llamo serena simetría clásica. A Chávez hay que oírlo muchas veces, hasta penetrar en la substancia íntima de un arte que nos brinda infinitas sorpresas, cuando le damos tiempo. También comparten Chávez y Revueltas esa maravillosa condición, que hace que tan sólo dos notas de cualesquiera de sus partituras suenen mexicanas, como los colores de Tamayo o de Pedro Coronel.

*—Háblenos de Revueltas como orquestador.*

—Revueltas tuvo una intuición absolutamente genial para la orquesta. Se dice con frecuencia que tuvo una formación deficiente: es falso. Revueltas estudió con estupendos maestros en México y en los Estados Unidos. Chávez mismo le abrió la puerta de la Orquesta Sinfónica de México, no sólo encargándole obras que después se tocaron, sino dándole la oportunidad de dirigir. No me cabe la menor duda de que la experiencia de la dirección de orquesta influyó decisivamente en la formación de la paleta orquestal de Silvestre Revueltas. A pesar de la densidad evidente de sus texturas orquestales, siempre hay el suficiente aire entre las partes como para que se escuche todo lo que tiene que escucharse. La acidez misma que tiene la música de Revueltas tan a menudo, es perfectamente congruente con la realización orquestal. Hay compositores que escriben para piano, o un guión de tres pentagramas sobre el cual después realizan la orquestación; hay otros que escriben directamente para la orquesta, los menos. Creo que Revueltas fue de estos últimos. Es una lástima que nunca haya intentado una sinfonía, una cantata o alguna otra cosa de mayor envergadura; lo único reprochable de Silvestre Revueltas, es lo reducido de su obra, pequeña en cantidad y en duración.

Nació en la ciudad de México en 1942, ha devenido uno de los mejores compositores y directores de orquesta de los últimos años. Estudió dirección y composición en el Conservatorio Nacional de Música, donde fue un notable discípulo de Carlos Chávez. Además de sus labores frente a una orquesta, ha ocupado diversos puestos administrativos desde los cuales ha promovido la buena música, como son los de jefe del Departamento de Música de la UNAM y asesor artístico del INBA. Ha sido director residente de la Sinfónica de Phoenix, temporal de la Sinfónica de Londres, invitado de la Juvenil Italia, y más recientemente conductor de la Orquesta de Dallas, Texas, donde habitualmente reside. Ha compuesto diversas obras para piano, cello y cuartetos. Desde 1984 es miembro de El Colegio Nacional y director musical invitado en diversos festivales y óperas del mundo.

DE VISITA EN México, en 1969, con motivo del homenaje nacional que le rindió la comunidad cinematográfica. En 1928, el cine sonoro en EU se inauguraba con la magnífica voz del mexicano



Un hombre fuerte, vigoroso, sobre quien las privaciones apenas si han dejado huella superficial: los cabellos que encanecen con rapidez tornándose blancos en derredor de las sienes y en la nuca. Llamen la atención sus grandes manos, sumamente expresivas, cuyos pulgares se vuelven hacia atrás, llenos de energía. Ahora ya no se llama José Mojica. Su nombre es fray José Francisco de Guadalupe. Mojica tiene los brazos largos, como para accionar grande, abiertamente, con mucho aire, con mucho espacio. Quizá, sin que lo confiese él mismo, se dé cuenta del símbolo que encierra esa amplitud de sus brazos.

—No soy de aquellos que quieren hacer el bien más allá de sus fuerzas —nos explicaba—, sino sólo el bien que esté comprendido dentro de mis brazos —y extendía entonces las manos en un gran círculo. Semejaba en esos momentos un árbol, uno de esos árboles que tiene el convento, algún ciprés extrañamente vivo, no sin cierta inaprehensible malignidad catequista.

—*Quisiera repetirle, fray José —le digo a Mojica—, la frase de un gran anticristiano. Decía: "amo a los que viven para desaparecer, porque esos pasarán al otro lado".*

Sonríe Mojica con suavidad:

—Hermosa frase. ¿De Lenin?

—No, de Nietzsche.

Tiene Mojica una gran sencillez, ninguna aspereza; una gran tolerancia y el espíritu abierto para cualquier intercambio de ideas.

—¡Oh, Nietzsche —exclama—, mi ídolo! Lo he leído casi todo. ¡El *Ecce homo*, cómo no lo voy a recordar!... Sí, era mi ídolo —agrega como rectificándose.

Le decimos que en las librerías del Cuzco hemos hecho esfuerzos por adquirir un bello libro católico para él, *Las llaves del reino*, de Cronin, autor de *La ciudadela*. En *Las llaves del reino* se

narra la vida de un sacerdote, Francisco Chisholm, modelo de fuerza, de capacidad para el bien, que se ve hostilizado siempre con las incomprensiones y mezquindades que existen dentro de la propia Iglesia.

—*Se lo enviaremos desde Lima; le interesará mucho.*

—¡Cómo no! Mucho, muchísimo —responde Mojica con su misma mirada, comprensiva y amigable desde el primer momento.

—*Cronin dice —continuamos—, a través de su personaje, el extraordinario cura Chisholm —un cura que citaba a Confucio y colaboraba con los protestantes—, que seguramente en el cielo se han de encontrar muchos ateos, ateos que hicieron el bien sobre la tierra.*

El rostro jovial de Mojica muda de expresión; se torna ahora grave y serio.

—No, no lo creo —afirma—; los ateos no pueden ir al cielo.

—*¿La misericordia de Dios no perdonaría a los ateos el que no hubiesen creído en él, a cambio de haber hecho obras buenas en el mundo?*

—Lo primero es la fe —dice con aire vago y meditabundo; pero en seguida, como si mudase de tema—: Entre ustedes, los comunistas, hay muchos santos —y agrega— ¿conocen a x? He admirado mucho su devoción de comunista. ¡Ama tanto al pueblo! Tiene verdadera sed apostólica. Pero los comunistas están, digamos, en las primeras letras; mientras los franciscanos estamos ya en la universidad. Algún día abrirán los ojos para seguir nuestro camino.

Cuando habla, Mojica entrelaza, una con otra, las palabras. De esta manera, parece como si ceceara. Mira derechamente al rostro del interlocutor, al alma del interlocutor. Y ¿qué piensa hacer él de sí mismo, frente a la tierra convulsa, llena de sangre?

Cuenta José Mojica del amor que logró despertar entre las gentes de San Miguel Allende, lugar

donde vivió sus últimos tiempos antes de ingresar al convento.

—No lloré a mi madre cuando me abandonó, cuando murió —nos dice Mojica—, pero sí lloré al abandonar al pueblo de San Miguel. Las gentes me querían. Vinieron a mi casa las inditas, los niños, para darme el pésame, con lágrimas en los ojos, por la muerte de mi madre.

—La voz del pueblo es la voz de Dios —continúa—. Hay que amar al pueblo. En el pueblo radica la verdadera pureza. Pero hay que amarlo con desinterés. No, de ninguna manera como lo ama el político... —al decir esto Mojica guiña un ojo, muy característicamente; lo hace así, no como un guiño malicioso, sino como algo que le sirve para subrayar, para condenar gráficamente lo que no está bien, según su juicio—. No, no, no —su voz se hace levemente más aguda—, no para esperar de él recompensas, puestos, canonjías: amarlo por el amor mismo. Yo no había dado nada a las inditas que fueron a llorar a mi casa de San Miguel Allende. Yo no les había dado otra cosa que amor. Y ya vemos: amor con amor se paga.

#### ORDENACIÓN DE SACERDOTES

—¿Quieren venir mañana a misa? —interroga de pronto—. Cantaré para ustedes. Aunque —medita— tal vez no, tal vez les sea muy fastidioso. Imagínense —dice con un aire juvenil, casi diríamos travieso— que se trata de una ordenación de sacerdotes que ustedes tendrían que soportar, toda entera, unas dos horas... Mejor les canto hoy mismo —al decir esto se vuelve hacia el fraile que lo acompaña—. ¿Podríamos pedir permiso al padre guardián?

—Ya está —dice en un tono confidencial y feliz—, fray José cantará para ustedes en las afueras del convento, en un paisaje solitario...

Y así es: José Mojica, con un telón de fondo de montañas, cantó para nosotros tres inolvidables

# LA VOZ DE UN SANTO

por JOSÉ REVUELTAS / enero de 1943

canciones, en medio de la naturaleza misma. La voz de José Mojica tiene la misma pureza, el mismo vigor, la misma elasticidad de hace algunos años, cuando el cantante aún no se resolvía a ingresar al convento. Al cantar deposita una mano en la otra y se balancea ligeramente, como lo hacen los declamadores.

—¿Alguien me había pedido una romanza medieval? —nos dice—. Pues cantaré una, y de amor. De amor a la Virgen María. Se atribuye a San Francisco, aunque no es muy seguro que la haya compuesto él. La voy a cantar en francés... San Francisco amaba el francés y de ahí que le hayan llamado Francesco, aun cuando su nombre de pila era Giovanni, Juan...

Entonces canta:

Si el sol de tu sonrisa  
no llega pronto a mí,  
quiero quiero morir...

*je veux mourir, je veux mourir ...*

En las manos tengo algunas partituras. Me las ha confiado uno de los frailecitos que no tuvo tiempo de guardarlas después de fracasado el concierto. Con sorpresa veo que no hay ninguna religiosa: entre las que tengo, *Caminante* de Guty Cárdenas —“qué talento malogrado”, dice de él Mojica—, una canción francesa y una edición mexicana de las canciones que estrenó José Mojica. Se trata de esas ediciones que publicaban o publican las casas editoriales de la calle de Capuchinas. En ésta, José Mojica, vestido de húsar o algo parecido, mundano, la sonrisa hermosa y feliz, oprime el hombro desnudo de alguna belleza cinematográfica.

Fray José de Guadalupe nos canta *Gratia plena* y otra canción de amor.

—Las tres canciones —comenta alguien cuando abandonamos el convento— le hubiesen valido algunos miles de soles en cualquier teatro de Lima.

—Somos limosneros —nos explica más tarde Mojica, refiriéndose a la Orden y al funcionamiento del convento—. Vivimos de la caridad. En ocasiones no hemos tenido pan que llevarnos a la boca —al decir esto levanta brazos y ojos al cielo—. Entonces hemos dado gracias a Dios y nos hemos sentido muy felices... ¿No hay pan? —se encoge de hombros— ¿Qué hemos de hacer? ¿No hemos hecho voto de pobreza?

Lo miro con gran fijeza y con un enorme deseo de penetrar sus verdaderos sentimientos. ¿Miente? ¿Simula? Tengo que reconocer que no hay falsedad ni afectación en su actitud.

No creo que Mojica le tema a la muerte, ni que se preocupe por la muerte, pero más que a Dios, me parece que es a ella a quien se dedica. Todos sus actos están orientados hacia ese acto final. “Morir en paz —dice reiteradamente, obsesivamente—. Hacer el bien y morir, ¿qué nos queda?”

“Estoy aquí —nos dice Mojica— y sólo espero morir en Dios”. Y ha encontrado en ello la placidez negra, la locura luminosa de la bala espiritual, de la pistola mística.

—No debemos hacer nuestra voluntad —dice

Mojica, comentando el incidente—, hemos hecho voto de obediencia. Nuestra voluntad personal deber ser abolida —y el diálogo, la polémica, surge de nuevo.

—Pero el fundador de la Orden, San Francisco, ¿no hizo su voluntad? ¿Qué hubiera sido de él si no hace su voluntad?

Mojica se altera. Sonríe con un poco de cansancio.

—Nuestro padre San Francisco hizo la voluntad de Dios. Y también la de sus superiores... En su generosidad —Mojica se lleva la mano al pecho, presa de un exaltación súbita—, en su generosidad que era tan grande, regalaba a los pobres cuanto llevaba sobre sí, hasta su hábito. Un superior suyo hubo de prohibírsele y San Francisco no lo volvió a hacer... Pero en fin de cuentas —agrega fray José—, ¿cuándo hacemos nuestra voluntad? Ni siquiera cuando creemos hacerla...

—Digan a mis amigos, digan a México que soy feliz.

José Francisco de Guadalupe, su nuevo nombre. Nietzsche y la pasión de Santa Teresa. “Los ateos no irán al cielo”. Comunistas y franciscanos en la misma ruta. “En el pueblo radica la verdadera pureza”. *Je veux mourir, je veux mourir*, canta al pie de los Andes. “Hacer el bien y morir, ¿qué nos queda?” Tener a Dios



(1986-1974). Su vida transcurrió entre el canto, el cine, la fama y el anonimato. De origen jalisciense, realizó estudios en la Academia de San Carlos, la Escuela Nacional de Agricultura y el Conservatorio Nacional de Música. Debutó profesionalmente en 1916, como primer tenor de la ópera *El barbero de Sevilla* montada en el teatro Abreu. Desde 1919 trabajó en diversas óperas puestas en prestigiosos teatros de Estados Unidos, como el Metropolitan Opera House, de Nueva York, y el Opera Theater de Chicago. Después de grabar varios discos, donde interpreta fragmentos operísticos, y ayudado por su gran presencia física, debutó en el cine norteamericano en los años veinte. Posteriormente, al regresar a México, también filmó diversas películas, alternando su labor como cantante. Algunos de estos filmes son: *Capitán aventurero* y *Don Gil de Alcalá*. En 1943, sorpresivamente se retiró a un convento en Perú y pocos años después fue ordenado sacerdote.

# EL ANTEPROYECTO DEL CAOS

por JAMES FORTSON / octubre de 1972

Romántico tendencioso graduado en la Universidad de Olga Guillot, se autodefine. "El mensaje es el mensaje: México, creo en tí". Frente al dinero "soy un perfecto bohemio de fines del siglo XIX". La mayor gloria es sentirse rechazado, vivir el desastre, el despeñadero... pero sin caer en masoquismos. Dios nos libre de ser guardados en oficinas burocráticas



**¿Quién es Carlos Monsiváis?**  
 —Es —como suele suceder— un lugar común, una situación evidente, un proyecto continuo. Ese proyecto tiene diversas posibilidades de frustrarse. Y esto es lo que me interesa del proyecto: sus posibilidades de frustración como reportero, como cronista, como escritor, como observador de la escena mexicana (lo último para encontrarle algún título general que resume todas sus ambiciones y que, al mismo tiempo, no revele nada). Monsiváis tiene todas las características del proyecto o el anteproyecto: es una idea responsable, es desorganizado, caótico, al margen de la responsabilidad (sin pros ni contras), ávido y —en el fondo— sentimental, por utópico. La única ventaja de este anteproyecto es que no está guardado en ninguna oficina burocrática.

**—¿Cómo describirías al Distrito Federal?**  
 —Como una vocación de catástrofe que se cumple en medio de la indiferencia. No, pero eso es muy retórico; suena a frase de kiosko en 20 de noviembre. El D.F. es Lon Chaney en *El fantasma de la ópera*; algo así, una asechanza protegida por una máscara. Es una ciudad tan ignominiosa, físicamente, que si uno no la vuelve invisible, concluye corriendo hacia el frasco de nembuales más próximo.

**—¿Te consideras un hombre religioso?**  
 —No, no; para nada.

**—¿Crees en Dios?**  
 —Bueno, esto está ya contestado en mi respuesta anterior. Prefiero que me preguntes si Tauro se lleva bien con Escorpión.

**—¿Qué opinas de la juventud actual?**  
 —Esa pregunta por sí sola hace una entrevista. Hay algo en la variedad de temas que propones que me remite a la noción de trampa. Acudes a mi capacidad de opinión sobre cualquier tema, y si me descuido y pontifico, me veré al final convertido en teólogo

de café. ¿Cómo abordo entonces un asunto totalizador, "la juventud actual"? La juventud actual es muchas cosas; hay muchísimas juventudes actuales, que desconozco o conozco a través de referencias literarias o sociológicas. Ignoro el ritmo, el tono de la juventud actual de provincia, de la actual juventud obrera, de la actual juventud campesina. Me limito (me han limitado) a conocer un sector juvenil, universitario por lo común, con intereses culturales, militancia en cine-club, desdén por el nacionalismo cerrado, etcétera. De esta juventud, su mejor gente se ha radicalizado, está en vías de consolidar una conducta crítica que dificulte o haga imposible su incorporación, su asimilación al Sistema. Pero en general, esta juventud que conozco está muy colonizada en el fondo, muy retenida, muy frenada, muy dominada. Se le halaga y se le conquista; surgen los señuelos de la diputación a los 21 años, del "país joven", del "poder-para-jóvenes" y se verifica el antiguo proceso: para "llegar" siendo joven, sólo hace falta envejecer prematuramente. Ahora bien, esta juventud vive bajo la presión de la publicidad internacional concedida a los jóvenes rebeldes y quiere disfrutar de ese prestigio, del prestigio de inconformismo y la vida en libertad. El método elegido para gozar del status de joven contemporáneo sin arriesgar nada es muy sencillo: la adopción de símbolos externos; ropa, expresión en el rostro, hábitos de viaje, pelo largo. Una vez incorporados los símbolos, se les domestica, se les nulifica, y se acaba depositando casi toda la rebeldía potencial en la presentación; la sociedad se habitúa visualmente al pelo largo y auditivamente a las 70 bocinas del rock ácido y ya está. Sólo falta —en función de las asimilaciones— que se legalice la marihuana. Pero éste es otro problema, mucho más complejo.

**—¿Crees tú en el amor?... ¿Cuál es tu definición de eso?**

—Luego de que he pretendido sentar plaza de muy

radical, de muy-de-mi-época, más allá de Marcuse y Reich, conocedor del papel social y clasista que el amor desempeña, etcétera, te confesaré que soy un romántico tendencioso que llega al atroz extremo de vivir sentimentalmente a dieta de Dionne Warwick o de Nina Simone meses enteros, graduado en la Universidad Olga Guillot, capaz de atesorar boletos de camión y fecharlos... La ruina. Y sé que love means never having to say you're in love, pero no puedo evitarlo: creo en las alboradas, en los crepúsculos, en la verdad de los noticieros de TV, en las llamadas telefónicas porque sí y en la filosofía vital que se desprende del repertorio de Johnny Mathis.

**—¿Qué opinas acerca del culto a la personalidad en México?**

—Bueno, no sé... el culto a la... No, en rigor sólo puede hablarse de un culto a la falta de personalidad; eso es, culto a la falta de personalidad.

**—¿Cómo lo describirías?**

—Como una necesidad de primeras figuras; necesidad que yo pienso que se conforma con lo que le den. Todo se da por acumulación, por vía del misterio. "Eso dicen y así debe ser". Y por vía de inexperiencia: ¿cuántos se hallan capacitados para distinguir entre lo máximo y lo mínimo? Entonces, lo que funciona es la promoción, que se aplica indistintamente y con las mismas técnicas a un gobernador o a un cantante de rumba flamenca; a un miembro del Colegio Nacional o a una vedette que toca Haydn mientras baila madison. La publicidad es el mensaje; el golpe de suerte es el mensaje; la reiteración del nombre en las columnas de chismes es el mensaje; incluso, el mensaje es el mensaje. México, creo en ti.

**—¿Una explicación muy general de este fenómeno?**  
 Por un lado, la imposibilidad de determinar las cantidades de talento que corresponden a cada país y, por otro, el que en nuestra época las grandes personalidades son producto de los grandes reflectores. Reflectores que poseen los países consagrados, como Estados Unidos, la Unión Soviética, China, Francia, Inglaterra, o que detentan los países donde suceden situaciones políticas trascendentales, como Chile ahora. México no dispone de atención mundial. México no existe (como noticia) fuera de México. México difícilmente existe dentro de México.

—Es claro que la gente no cree en su vecino porque es mexicano; no cree en el ídolo porque es mexicano. Para que se den ídolos en México se precisa que la gente les perdone su nacionalidad: a pesar de ser mexicano, es sensacional. De esta desconfianza, manifestación aplastante de nuestro colonialismo, participan también los aspirantes a ídolos, a personalidades, a figuras. El colonialismo mental suele expresarse como duda ante la capacidad propia, fortalecida por la fe desbordada en la capacidad ajena. "¿Cómo puedo creer en ti si crees en mí?", sería la frase que resumiría tal actitud. No que las personalidades y su culto sean hechos eminentemente deseables (suelen ser hechos fastidiosos o enajenantes), pero una presencia como Lázaro Cárdenas, por ejemplo, siempre vitaliza y renueva a un país.

UNA DE LAS mayores virtudes de Carlos Monsiváis, dice Carlos Monsiváis, es su capacidad de desprenderse de todo con tal de hacer un chiste.



Periodista y escritor nacido en el Distrito Federal, en el año de 1938. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Economía y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores y del Centro de Estudios Internacionales de la Universidad de Harvard. Igualmente fue secretario de redacción de las revistas *Medio Siglo y Estaciones*, y ha hecho programas para Radio UNAM, como *El cine y la crítica*, que se transmitió durante más de diez años. Ha sido articulista en muy distintas publicaciones, como *Novedades*, *El Día*, *Excélsior*, *Eros*, *Personas*, *Diva* y *Vogue*. Fue cofundador y colaborador de *Proceso* (1976), *Unomásuno* (1977), *Nexas* (1978) y *La Jornada* (1984); así como director de *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* Ha escrito crónicas-ensayo como *Principados y potestades* (1969), *Días de guardar* (1971), *Amor perdido* (1976), *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza* (1987) y *Escenas de pudor y livianidad* (1988). Recibió los premios *Nacional de Periodismo* en 1977, el *Jorge Cuesta* en 1986, el *Manuel Buendía* en 1988 y el *Mazatlán de Literatura* en 1989.

—¿Qué opinas del dinero?

—Mi relación con el dinero es muy distante: no lo rodeo ni lo celebro ni lo asedio; no me conquista ni me determina. Frente al dinero soy un perfecto bohemio de fines del siglo XIX. Ahora, esta respuesta tan irreal podría darle al diálogo un carácter fantasmagórico, entre canción de Luis Alcaraz (“el dinero no es la vida, es tan sólo vanidad”) y poema de recién alfabetizado en la prisión. Y sin embargo, es una respuesta sincera.

—Pero, ¿no te gustaría tener mucho, mucho dinero?

—Es un problema que no me planteo siquiera. Mejor pregúntame en qué estancillo me gustaría comprar el billete de lotería que me diera veinte millones.

—¿Qué opinas del sentido del humor de Carlos Monsiváis?

—Es interesante, pero no es espectacular. En todo caso, como tal, sólo le puede servir y funcionar válidamente a Carlos Monsiváis. El humor literario de Carlos Monsiváis sería otra cosa. En confianza, creo que sí existe el sentido del humor de Monsiváis, y la prueba es que, siendo tan melodramático, no se ha suicidado. El humor es su distancia ante el fracaso de nembutaes; la prueba de que por muy miserable y abandonado que se sienta, siempre lo espera la supergozable lectura de los periódicos.

—Oye, tú estás obsesionado con la política...

—No, mi sentido del humor está muy obsesionado con la política (mi humor y mi bárbara capacidad depresiva).

—¿Cómo describirías a Carlos Monsiváis en su calidad de periodista?

—Al principio, muy imitativo. Descubrió el *New Journalism*, esa mezcla de procedimientos del reportaje con técnicas de ficción, y enloqueció. Toda una primera etapa de sus crónicas consistió en la admiración irrestricta a Norman Mailer y Tom Wolfe. Posteriormente, Monsiváis se ha descolonizado un tanto, pero... ¿no es un poco artero solicitarme una opinión así, sabiendo de mis impulsos irrefrenables a comentar críticamente a quien sea? Me acuerdo de mi antiguo lema: “Tú dame el nombre y yo pongo el juicio condenatorio”.

—¿Cuál dirías que ha sido tu aportación a la sociedad mexicana?

—Mi aportación a la sociedad mexicana... ninguna. Espero que haya sido ninguna.

—¿Y a la cultura mexicana?

—También, y gloriosamente, ninguna. Tengo la esperanza de morir sin aportar nada. Es difícil; yo te comentaba hace rato que una de las proezas en México es no triunfar... Uno siempre acaba aportando algo, aunque sea el nombre de una calle o un buen ejemplo a los descendientes. Y cuando veo el juego de la Gran Familia Nacional y esos elogios que se abaten sobre quien se deja, como *Los pájaros* de Hitchcock, siento que me corresponde no aportar nada, que esas “tareas sociales”, contribuir, colaborar, guiar, orientar, son —en función de lo que en México se entiende por orientar, contribuir, colaborar, guiar— verdaderas necesidades o traiciones. Y me niego a aportarle algo a la sociedad mexicana y me niego a aportarle algo a nuestra “cultura”. Puede ser que las uvas estén verdes; yo hago lo que puedo.

Cuando me dicen que alguna cosa mía es una aportación, me deprimó muchísimo; seguramente es falso todo, pero no deja de ser un golpe que lo ubiquen a uno en el acto de aportar. Yo siempre visualizo a Jaime Torres Bodet en el Colegio Nacional hablando de los tres minutos que conversó banalidades con Gandhi, o a Martín Luis Guzmán de senador, o a Beto Ávila de diputado; ¡míralos cómo aportan! O imagino a un maestro de primaria al que después de 75 años de labor ininterrumpida le entrega, en la Sala Ponce, el representante del Secretario de Educación Pública (quien nunca asiste), un pergamino con el nombre equivocado. El espectáculo es tan noble como deprimente.

### FELICIDAD Y SUFRIMIENTO SIN BRÚJULA NI HORARIO

—¿Cuáles son tus intenciones en la vida?

—Esta es una pregunta demoleadora que no se le debe lanzar a un ser azaroso que vive al día y que ignora sus intenciones de la hora siguiente.

—¿Te consideras un hombre feliz?

—En términos generales, sí; sobre todo cuando sufro. Allí sí que me declaro criatura del cine y la canción mexicanos. El resultado de ese manipuleo me fue contundente: el colmo de mi felicidad es el sufrimiento. Siempre aspiró a las relaciones personales catastróficas, caóticas, de rupturas bisemanales, de noches en blanco reproduciendo o aislando un estado de ánimo. La mayor gloria es sentirse rechazado, sentirse viviendo el desastre, el despeñadero. Pero no hay que confundir tan noble y nacional actitud con el masoquismo. No se trata de encontrar el placer en el tormento, sino de atormentarse con la felicidad común y corriente. Mi

alegría es mi tristeza. La posibilidad de ser, siquiera un segundo, Arturo de Córdova humillado por la partida de Yolanda Varela, me lleva al éxtasis. O sentirme Pedro Infante llorando en una cantina la incompreensión de Marga López, me parece una experiencia suprema. Cuando la paso bien, la paso a medias. En cambio, cuando me instalo en la derrota y el abandono, la paso genialmente. Ningún mexicano podrá sentirse verdaderamente integrado a la nación mientras no entienda en carne propia por qué Sara García llora en silencio.

—¿Cuáles son las mayores virtudes de Carlos Monsiváis?

—Las mayores virtudes que le conozco son su capacidad para desprenderse de todo lo que pudiese haber retenido, con tal de hacer un chiste; su falta de sentido de la propiedad; el hecho de que no disponga de mayor relación vital con los objetos y su aptitud para confundir siempre la autocrítica con la penitencia. Yo nací para monje mendicante, y como no pude serlo me conformo con la autocrítica, lo que me evita ir, con escudilla y ademán suplicante, de puerta en puerta.

—¿Y tus mayores defectos?

—Hum... Mis peores defectos son los originados en una educación anárquica, y los que provienen del abandono de todo con tal de lograr un chiste. Pero, ¿hay alguien que no enliste sus peores defectos como sus mayores virtudes? La máxima virtud y el máximo defecto son caras de la misma moneda, irremediamente. ¡Y qué tal me leí mi *Selecciones* con todo y filosofía vital! Mi irresponsabilidad es mi defecto señalado y al mismo tiempo mi mayor virtud, porque siendo irresponsable no le asesto al lector un bodrio. Entonces, ahí van, se acoplan, corren parejas mis virtudes y mis defectos.

# NOCHES DE LAGRIMAS

por HELIA D'ACOSTA / diciembre de 1968

**Mujer de porte mejestuoso. Raro ejemplar femenino todo hermosura y dignidad. Cincuenta años en el teatro se dicen fácil... Su primera actuación fue a los tres meses de edad, la segunda, a los dos años. ¿La Isadora Duncan mexicana? Su primer compañía, con los 3 mil pesos que dio el general González. "Aprendo el papel y me meto en el personaje, dejo correr la imaginación y me encomiendo a Dios". Ha representado más de 550 personajes**



Felipe Montoya Alarcón, que era el mejor actor de su época; su madre, doña Dolores Pardavé, tiple del género lírico, actividad que abandonó al contraer matrimonio.

Cuando María Tereza tenía solamente tres meses de edad hizo su aparición en el foro de un teatro. Sucedió que su padre actuaba en *El jorobado*, obra en la que hay una escena de espadachines. Uno de ellos combate llevando a un niño en brazos. Como al utilero se le olvidó el muñeco que utilizaban en ese acto, su padre resolvió el problema quitando a su pequeña hija de los brazos de la madre, que observaba desde un palco. A los dos años de edad, la intervención de María Tereza en *El payaso Belfegar*, se redujo a decir: "Sí, papá". Cuando tenía 6 años actuó en *La plegaria de los naufragos*, que se representaba en el teatro Hidalgo. Su padre falleció cuando la niña tenía ocho años lo que motivó que esa pequeña familia compuesta por su madre, su hermano, Felipe y ella, pasara muchas privaciones económicas. A la edad de 11 años le dieron su primer contrato para trabajar en El Relox de Lucerna. El talento de la pequeña despertó el interés del empresario español Pedro J. Vázquez, quien la contrató con un sueldo de cien pesos al mes, lo que llenó de alegría a la familia Montoya. El primer gran éxito de María Tereza lo tuvo en el papel de FanFan, en *Los dos pilletes*, de pierre Decourcelle. Ya grandecita, María Tereza interpretó a Doña Inés, del *Tenorio*. Posteriormente la contrató como dama joven Ricardo Mutio, presentándola en el teatro Mexicano, que antes y después llevó el nombre de otra gran actriz: Virginia Fábregas. En esa compañía logró grandes triunfos con obras de Benavente, Arniches, Galdós, Marquina, Martínez Sierra, Villaespesa y los hermanos Quintero. Después de dos años se disolvió la empresa y la actriz quedó sin trabajo.

"Una noche soñé (porque todas las cosas grandes de mi vida siempre las he soñado) —nos cuenta la actriz en sus memorias—, que tenía mi compañía propia. Me levanté y le dije a mi hermano Felipe: —Vístete que vamos a ver al general Pablo D. González. Cuando estuve frente a él le dije: general, yo tengo aspiraciones y el cariño que el público me ha demostrado me ha hecho sentir el deseo de formar mi propia compañía, pero... no tengo dinero, usted es muy bueno. Si usted quisiera ayudarme a realizar esa ilusión. —Y para eso, ¿cuánto necesitaría, señorita?, me contestó el general. —Pues... yo creo, general, que con unos tres mil pesos. —Muy bien, señorita, déjeme su dirección y yo le mandaré a uno de mis ayudantes. ¡Que tenga mucho éxito!

Días después el general González le envió a la actriz los tres mil pesos. Con ellos formó su compañía e hizo una gira por varios estados de la República, con Ricardo Mondragón, su esposo y compañero de toda la vida, como primer actor, y su hermano Felipe, que siempre la acompañó. Debutó en Toluca con *Marianela*, de Álvarez Quintero, y continuó por varias ciudades de provincia hasta que el dinero se terminó. Los tres actores tuvieron que regresar a la capital en un tren militar sentados sobre cajas con pólvora y dinamita, pues el país estaba en plena Revolución. En su libro cuenta que en Parral conoció a Pancho Villa. En esa época nuestra gran actriz tenía solamente 17 años.

Después trabajó en la compañía de doña Prudencia Grifell, con Julio Taboada, logrando éxitos clamorosos con *Una mujer sin importancia* y *El abanico de Lady Windermere*, de Oscar Wilde; *La Gioconda*, de D'Annunzio; *Vestir al desnudo*, de Pirandello; *Anfisa*, de Leónidas Andreiev; *Mancha que limpia*, de Echegaray; *La malquerida*, de Benavente, y muchísimas obras más.

Larga es la trayectoria de María Tereza Montoya, en cincuenta años de actuación ante públicos de diferentes países en donde el nombre de México se unía al de la actriz en elogios de figuras notables de la literatura y del arte, como el poema que le dedicó Juana de Ibarbourou, la notable poetisa uruguaya. María Tereza creó una escuela de actuación que llamaron montoyismo, y que fue atacada en un diario por un periodista extranjero. Esos ataques a la gran actriz mexicana provocaron la indignación de literatos famosos, quienes le rindieron homenaje en actos diversos en los que exaltaron su personalidad escritores de tanto prestigio como Salvador Novo y Celestino Gorostiza.

Me recibió en su casa de la colonia del Valle, en una amplia sala llena de flores que le llevaron la noche de su homenaje. Cubriendo casi un muro, cuelga un retrato de ella de tamaño natural pintado por su sobrino Gustavo Montoya. En él, la actriz muestra toda su belleza vistiendo un traje largo de color coral. Su abundante cabellera negra cae sobre los hombros y el rostro pálido tiene una de sus vigorosas expresiones. A los

**P**ocas son las mujeres que en la vida se realizan plenamente siguiendo sus impulsos naturales y alcanzando el éxito personal y honores para la patria en que nacieron, como la actriz María Tereza Montoya de Mondragón, homenajeada el pasado día 7 de diciembre de 1968, por los artistas que se agrupan en la Asociación Nacional de Actores. La medalla "Eduardo Arozamena" le fue impuesta en reconocimiento a su labor cultural interpretando —creando, mejor dicho—, personajes de más de 550 obras dramáticas de escritores de todo el mundo.

María Tereza Montoya nació con el don de la creación dramática como Eleonora Duse, la italiana prodigiosa, como Sara Bernhardt, la francesa genial, y como la bellísima bailarina norteamericana Isadora Duncan, que revivió la antigua danza griega. Como ellas, María Tereza es una mujer de excepción, de gran sensibilidad, de temperamento volcánico, de voluntad acerada y de talento extraordinario.

Sus ojos se abrieron al mundo en esta ciudad de México, en la casa de las calles de Regina que lleva el número uno, un 7 de junio, el año... ¡Qué importa! (dice la actriz en sus memorias) y agrega: les dejaré a mis admiradores la ilusión de que son menos, y a mis enemigas la satisfacción de que son más. Hija de actores: su padre, don

DRAMATISMO Y entrega de una mujer que nació, virtualmente, en los escenarios teatrales. Dos actitudes de un mismo arte, en 1926 y en 1943



lados, los retratos de sus padres. En otro muro, sobre una chimenea, en una especie de altar y sobre terciopelo azul, la mascarilla de Amado Nervo, obsequio del escultor que la sacó del cadáver del poeta mexicano cuando acababa de morir en Montevideo. Al otro lado, sobre una repisa dorada y dentro de un estuche, el abanico que le regaló don Jacinto Benavente por las cien representaciones de *La malquerida* en la ciudad de Madrid.

Pegado a un muro, un largo sofá, y frente a él, al centro de la sala un televisor cubierto con un mantón español de seda rosa. La señora Montoya estaba sentada en el sofá viendo un programa de televisión. Junto a ella, su inseparable nietecito Gerardo: un chiquillo rubio de 3 años de edad, muy inteligente y vivaz. La actriz vestía un traje de lana de color coral (parece que ése es su color predilecto) y una orquídea blanca prendida en el pecho. Cuando me vio entrar a la sala, hizo un esfuerzo para levantarse, lo que yo no le permití.

—Discúlpeme, Helia —me dijo—, después de la operación las piernas me han quedado muy débiles, difícilmente puedo caminar.

La ayudé a acomodarse y me senté junto a ella. (Gerardo se acomodó al otro lado).

—Señora Montoya, dígame, ¿qué impresión le causó el homenaje que acaban de hacerle los actores?

—Una emoción muy grata, muy sentida, porque estoy acostumbrada al tributo del público, pero el de los compañeros me emocionó mucho más. Hablaron varias personas, dijeron muchas cosas. Uno de ellos, al que más quiero, Fernando Soler (porque con él trabajé desde que éramos jóvenes y teníamos los ímpetus de esa edad), dijo cosas muy lindas. Pero ¿sabe usted, Helia, qué pasó con ese homenaje?

—No, señora, ¿qué fue lo que pasó?

—Que todos lloraban, hasta los hombres. Un colega de usted, muy amigo mío, Antonio Magaña Esquivel, lloraba tanto que tuvo que interrumpir su discurso un momento porque las lágrimas le escurrían por la cara. Y yo, excuso decirle cómo me sentía: ¡emocionadísima!

—Naturalmente, señora. ¿A qué atribuye usted esa emoción de todos?

—Seguramente a que me tienen cariño y a que piensan: cincuenta años en el teatro... ya pronto se nos van a ir...

Los ojos de la gran actriz se empañan y la voz se anuda en la garganta, y agrega:

—Es lógico y natural que eso sea, más cuando he estado tan enferma.

—No diga eso, señora, usted se recuperará pronto y volveremos a aplaudirla en el teatro. ¿Qué tiempo hace que usted no actúa?

—La última obra que hice en el teatro fue *Madre Valor*, hace tres años. Después me sometieron a una operación muy delicada y ya no me atreví a trabajar. A principios de este año hice una telenovela y no he vuelto a actuar.

—Un periódico publicó que la van a operar otra vez, ¿es cierto eso?

—No. No es verdad. Ya me han hecho dos operaciones: una en la nuca y otra detrás de la oreja. Estaba haciendo precisamente *Madre Valor* cuando me empezaron unos dolores muy fuertes en la cabeza. Fui a ver al doctor y encontró que tenía un neurinoma en la nuca. No maligno afortunadamente, pero me atrofió un poco las piernas; esa operación duró siete horas porque tenían que hacerla con un cuidado excesivo porque temían que quedara yo parálitica. La segunda operación tardó cuatro horas y he quedado con torpeza al hablar porque se llevaron unos pedacitos de lengua. Los doctores me dijeron que esa enfermedad es de origen nervioso.

#### MALES DE LA MALQUERIDA

—Seguramente ocasionado por la tensión nerviosa intensa que usted sufría al actuar.

—Sí, eso es. El doctor Sánchez Cabrera muy simpático me decía: "esos tumores se los debemos a *La malquerida*, a *La sombra* y a muchas otras obras que usted interpretó con tanta emoción". He quedado muy torpe... yo pienso que esto ya es el final...

—No diga usted eso. Verá cómo pronto se recuperará y vamos a volver a aplaudirla como siempre. Ahora, dígame: ¿qué obra le ha gustado más interpretar?

—No obstante que me dio mucho nombre *La malquerida*, el personaje que yo más quiero es el de *La sombra*, de Niccodemi.

—¿Qué le gusta más, el drama o la comedia?

—En mi opinión la actriz debe ser versátil, no encasillarse en una sola cosa porque entonces se vuelve monótona. Una actriz completa lo mismo debe actuar en drama, tragedia, comedia y alta comedia. Mire usted, yo empecé en vodevil. Pero era el vodevil... (no quiero herir susceptibilida-

des) era el vodevil fino, gracioso, no como el de ahora. Después actué en comedia y en drama. Cuando fui a España hice drama y ya me encasillaron como actriz dramática.

—Ahora, señora, ¿podría usted decirme qué técnica sigue usted para actuar?

—Mire usted, yo no he tenido técnica. Yo me aprendo el papel y me meto dentro del personaje... y dejo correr mi imaginación y me encomiendo a Dios. Hay personajes que no entran en mí, que me cuesta más trabajo interpretarlos, en cambio hay otros que puedo decir que son carne de mi carne, los he sentido inmediatamente.

—¿Usted es propietaria del teatro que lleva su nombre en Monterrey?

—¡Qué más quisiera! No, no es mío, es de una sociedad. Yo tengo acciones pero todavía no producen. Probablemente quien las disfrute sea este nietecito mío: Gerardo.

—¿Se considera usted una mujer feliz?

—Sí, Helia, muy feliz.

—Usted y su esposo, el destacado actor y director teatral, don Ricardo Mondragón, forman un matrimonio feliz; un verdadero ejemplo.

—Sí. Somos muy felices porque nos amamos, nos comprendemos y nos respetamos mutuamente. A veces pienso: Dios me ha dado mucho, es natural que ahora ya no.

—Dígame, señora Montoya, por su brillante labor artística, por la difusión de la literatura mexicana en el extranjero y por el prestigio que ha dado a México durante cincuenta años, ¿recibe usted alguna pensión del gobierno?

—No, Helia. Nada.

—¿Cómo es posible eso?

—Ahora vivimos de lo que gana mi esposo como actor en algunas telenovelas y de lo que me pagan por una cátedra de arte dramático que doy en una escuela de la Secretaría de Hacienda.

(1898-1974). Su segundo apellido la vinculaba directamente a otro gran actor mexicano: Joaquín Pardavé. Nacida en el Distrito Federal, debuta profesionalmente en 1916 con la obra teatral *La pobre Berta*. Después de varios éxitos teatrales, tanto en el país como en el extranjero, debutó en el cine con *La banda del automóvil gris*, obra clásica de la cinematografía mexicana. Después de muchas películas, obras de teatro y giras, inaugura en 1943 el Palacio de las Bellas Artes con la puesta en escena de *La verdad sospechosa*. Funda, además, su propio teatro en la ciudad de Monterrey. En los años sesenta escribe *El teatro es mi vida*, libro autobiográfico sobre su pasado histriónico. Fue condecorada por los gobiernos de España y Francia. El presidente Adolfo López Mateos le otorga una pensión vitalicia y, en 1966, recibe la medalla Eduardo Arozamena por sus 50 años de trabajo, y es nombrada Mujer del Año.

# EL QUARK Y EL MINERO

por VÍCTOR MIGUEL LOZANO / diciembre de 1969

Cuando se demuestre su existencia, el *quark* será la piedra angular de la materia. Galardonado con el Premio Nacional de Ciencias. Obrero textil por un año, hoy advierte: "un investigador es como un minero... encuentra pepitas de oro, pero busca la veta". Importantes aportaciones en torno al oscilador armónico



Tomó asiento pausadamente; mientras lo hacía fijó su atención en la máquina que, sobre su escritorio, devoraba diligentemente la cinta, tan pronto ésta era parida. Tras las gruesas lentes fijó la mirada en algún punto y, mientras enfocaba, esperé escuchar un zumbido semejante al del mecanismo de enfoque de una cámara cinematográfica. Escuché con atención, pero en vez del zumbido, escuché su voz, débil al principio, como hablando para sí mismo, y luego más fuerte, tratando de incluirme en el auditorio:

—El Premio Nacional de Ciencias ha traído consigo una notoriedad que a veces resulta incómoda. Hace unos días un periodista me solicitó una entrevista y como yo le indicara que en ese momento no disponía de tiempo, el periodista me contestó: "Mire usted, señor, los hombres públicos, como las mujeres públicas, no pueden disponer libremente de su tiempo."

Y sonriendo agregó: ¡le tuve que conceder la entrevista!

—Doctor Moshinsky, quisiera empezar esta entrevista con algo que creo es generalmente difícil de tratar para toda persona, pero, según parece, es especialmente difícil para usted. ¿Quisiera hablarnos de usted mismo? Platíquenos primero de su niñez y juventud y más tarde de su trabajo actual...

—Mi familia, como mi nombre lo indica, viene de la Unión Soviética. Cuando llegaron aquí, yo tenía cinco años. Mi educación la llevé a cabo desde el jardín de niños aquí en México. Entre las escuelas en las que recuerdo haber cursado la primaria está la de la Plaza Miravalle, que por cierto me encontré hace algunos días que la habían demolido. Posteriormente estudié en la secundaria número tres. Estudié después en la Preparatoria Nacional. Yo iba para

ingeniero químico, que era lo que parecía más razonable de hacer en ese momento, pero resulta que al terminar la preparatoria, tuve un problema de salud, no muy bien definido, y dejé de estudiar un año, parte del cual lo pasé como obrero textil en Nueva York.

—A mi regreso descubrí que nunca me había atraído realmente la ingeniería química y entonces me enteré que existía una Facultad de Ciencias y entré a la misma. Cuando entré a la Facultad de Ciencias la señorita Barraza y yo éramos los únicos alumnos de todo fisicomatemáticas.

## OCHO MAESTROS

—¿Quiénes fueron sus maestros en la Facultad de Ciencias?

—Muchos de ellos son aún maestros; algunos ya han muerto. Entre los fallecidos está el profesor Quijano, don Blas Cabrera —padre de Nicolás Cabrera—, quien llegó a México cuando yo era estudiante y aunque era ya un hombre muy enfermo nos dio algunos cursos interesantes. Entre los que son todavía profesores, o están activos en otros campos, están los doctores Alfredo Baños, que ahora se halla en la Universidad de California, en Los Ángeles; Graef Fernández, que acaba de doctorarse en el Instituto Tecnológico de Massachusetts; Nabor Carrillo, que entonces estaba por salir para la Universidad de Harvard; Alberto Barajas, Vázquez García, Sandoval Vallarta, que regresó a México cuando yo estaba en los últimos años de la carrera e impartió varios seminarios, muy interesantes, sobre todo en mecánica clásica; el doctor Nápoles Gándara... Estos son los que recuerdo en estos momentos.

—Doctor, respecto a su vida a partir del momento en que se graduó...

—Me recibí de maestro en ciencias físicas que

entonces era lo equivalente a físico. Mi tesis de físico fue sobre un problema de elasticidad: "dispersión de una onda plana elástica a través de dos medios separados por una superficie cilíndrica", un problema muy clásico pero que posiblemente tuvo mucha influencia en mi formación posterior.

—Poco tiempo después de haberme recibido llegó a México el doctor Solomon Lefschetz, quien me recomendó que fuera a Princeton a hacer estudios de posgrado; sugirió que ahí podría trabajar con el doctor Wigner. En parte gracias a su ayuda, pude obtener una beca de la Universidad de Princeton, la que combinada con la que me proporcionó la UNAM me permitió partir para Princeton, donde permanecí poco más de tres años y donde obtuve mi maestría en Artes, que es un título automático que se obtiene después de haber pasado los exámenes generales así como el doctorado en filosofía, que es fundamentalmente un doctorado en física. Mi tesis doctoral fue sobre un problema conectado con interacciones relativistas, representadas por condiciones a la frontera, que hice bajo la dirección del doctor Wigner.

—Al regresar a México fui investigador del Instituto de Física y también del Instituto de Geofísica al principio. Fui colaborador del Instituto Nacional de la Investigación Científica, por algunos años, y posteriormente asesor de la Comisión Nacional de Energía Nuclear.

—Los problemas que como investigador más me han interesado han estado conectados con el campo de la física nuclear, más bien con las técnicas matemáticas asociadas con la física nuclear. Desarrollé muchos trabajos en distintos campos, entre ellos el análisis de algunos fenómenos muy sencillos pero muy interesantes, como el que bauticé como "difracción en el tiempo", que tiene que ver con transitorios en mecánica cuántica. En el tiempo en que yo hice ese estudio no había técnicas experimentales para poder medirlos; quizá ya se puedan realizar ahora.

—He trabajado en muy distintos campos relacionados con las reacciones nucleares, asimismo en campos fuera de la física nuclear como la relatividad general y problemas de matemática aplicada y elasticidad.

—Se puede decir que un investigador es semejante a un minero. Al principio de su carrera se conforma con encontrar algunas pepitas de oro, pero lo que desea encontrar es una veta para poder continuar sistemáticamente su labor. La veta en la que he estado trabajando en los últimos diez años gira en torno a un problema muy sencillo de la mecánica clásica, que aparece también en la mecánica cuántica y en los problemas de muchos cuerpos: el oscilador armónico.

—El trabajo en este campo se inició en 1959, cuando introduje el concepto conocido como "paréntesis de transformación" y encontré la fórmula algebraica para ellos e indiqué que estos conceptos jugaban un papel muy importante en los cálculos asociados con la estructura nuclear. Una vez introducido este concepto, me entró la curiosidad por saber por qué podía introducirse en el caso de sistemas de muchos cuerpos y no en otros problemas. Esto me llevó a

LA MIRADA DE la sabiduría no se ausenta del prestigiadísimo investigador, que raramente abandona su cubículo de estudio.



entender cuáles eran las simetrías ocultas existentes en el problema del oscilador armónico, lo cual me condujo a interesarme en ideas conectadas con teoría de grupos, que es el campo en donde trabajo desde entonces.

—¿Quisiera hablarnos de sus libros?

—En relación a la aplicación de la teoría de grupos a la estructura nuclear he publicado un librito titulado *Group Theory and Many Body Problem*, que incluye también trabajos de aplicación de las ideas que desarrollé, en núcleos específicos, en colaboración con Mello, Flores, Chacón y De Llano. Publiqué un artículo en otro libro: "Group Theory, Harmonic Oscillator and Nuclear Structure", escrito en colaboración con Kramer, y después las *Tablas de Paréntesis de Transformación*, cuya primera edición fue hecha por la UNAM y la segunda edición, en 1967, por Gordon & Breach.

—Como consecuencia del curso que di en la Escuela Latinoamericana de Física está en preparación un tercer libro: *The Harmonic Oscillator in Modern Physics: From Atoms to Quarks*.

El doctor Moshinsky me muestra sus libros. En las *Tablas de Paréntesis de Transformación*, que escribió en colaboración con el doctor Tomás A. Brody, encontré la dedicatoria: "Este libro los autores se lo dedican uno al otro, con la ferviente esperanza de nunca más tener que hacer semejante tarea."

—Veo que uno de sus libros habla de quarks. Ya que parece que éstos están de moda ¿quisiera hablarnos un poco acerca de ellos? Recientemente se ha discutido acerca del origen de esa palabra.

—El origen de la palabra está ligado a una obra de James Joyce, *Finnegan's Wake*, en donde se menciona —y la verdad es que se menciona en una forma muy oscura—, de manera que yo creo que Gell-Mann, que fue quien la introdujo, leyó el libro y le vino a la mente usarla pero sin ninguna justificación especial. Ahora bien, ya desde el punto de vista físico el concepto de quark sí tiene mucho que ver con las ideas en las que he trabajado: las relativas al oscilador armónico. La razón es la siguiente: el grupo de simetría del problema del oscilador armónico en tres dimensiones es el grupo unitario en tres dimensiones. Este grupo es el básico en la teoría de partículas elementales según Gell-Mann, Ne'eman y algunos antecesores. Fueron iniciados por un grupo de científicos japoneses que utilizaron la teoría de Sakata y que introdujeron la llamada simetría SU<sub>3</sub>. Ellos pensaban en representar a las partículas elementales en términos del protón, el neutrón y la partícula lambda, como la base del grupo unitario en tres dimensiones. Se mostró rápidamente que esto lleva a contradicciones con respecto al experimento, pero Gell-Mann y Ne'eman tomaron esta idea e introdujeron un subestrato matemático para la representación. Éste contenía tres objetos, que también podemos llamar p, n, y, pero estas partículas no eran el protón, el neutrón y la lambda que conocemos, sino que eran unas partículas más complejas, como los bariones y los mesones. En particular, los bariones están formados de tres quarks y entonces la representación correspondiente

está asociada con el concepto de octete y abusando de esta representación se llegó a predicciones muy interesantes, inclusive la predicción de una nueva partícula, la "omega menos", que fue predicha con todas sus características y que más tarde fue observada.

—Esta idea de la simetría SU<sub>3</sub> y del subestrato de esta simetría, o sea el concepto de quark, quedó bien cimentada. La simetría SU<sub>3</sub> ya no se discute, pero el quark, como tal, no ha sido observado. Por el momento es un concepto hipotético.

—Leí que la palabra quark aparece también en *Fausto*. En el «Prólogo en el Cielo» la utiliza Mefistófeles diciendo que Dios mete su nariz en cada quark. Quark es ahí una expresión de alemán popular que sirve para designar la materia prima con que se hace el queso y por extensión significa cualquier cosa simple o trivial.

—No lo sabía yo, pero creo que si el quark existe no tiene nada de trivial, pues si se llegara a demostrar que existe sería la piedra angular de la construcción de la materia.

—He tenido noticias de que usted es uno de los editores de una revista muy importante en el campo científico, ¿qué nos dice al respecto?

—Bueno, para empezar, no sé si esta sea una revista muy importante pero yo sí fui el único editor por quince años de la *Revista Mexicana de Física*, desde su fundación hasta que fui electo presidente de la Sociedad Mexicana de Física en 1967. En esos quince años se han publicado alrededor de 60 números de esa revista y contiene la mayor parte de la investigación científica que, en lo relativo a física, se ha realizado en el país, aunque mucha gente ha publicado sistemáticamente en otras revistas extranjeras. Además soy editor asociado de *Nuclear Physics* y de *Physics Letters*; como tal mi papel es de *réferi*: leo los artículos que ponen a mi conside-

ración, los juzgo y si creo que tienen méritos suficientes, los mando con una nota diciendo por qué creo que merecen publicarse.

—Doctor: ¿tiene usted algún pasatiempo o afición?

—Respecto a mis aficiones me gusta caminar y nadar; ahora, desde el punto de vista de mi vida cultural, me gusta la literatura; la pintura, que no hago yo, pero que me gusta ver y que hace mi esposa; la música, pero más bien en el sentido de que no soy conocedor de la misma sino como una cosa agradable que me ayuda a pensar.

—¿Quisiera usted dirigir algunas palabras a los jóvenes?

—Cuando recibí en 1961 el Premio de la Academia de la Investigación Científica, me acuerdo que me puse un poco melodramático diciendo que, con motivo del desarrollo que se preveía para la sociedad en los próximos años, aconsejaría a todo joven capacitado diciéndole: "Joven, dedíquese a la investigación científica".

—¿Qué premios ha recibido usted?

—En 1961 recibí el Premio de la Academia de la Investigación Científica. En 1966 recibí el Premio del Fomento Educativo de la Secretaría de Educación Pública, que lleva el nombre de Elías Sourasky en honor de la persona que donó el dinero con el cual sistemáticamente se dan esos premios. Y como informó la prensa, el 20 de noviembre he sido honrado con el Premio Nacional de Ciencias, premio que comparto con el doctor Zubirán.

—¿Quisiera comentar algo sobre su vida familiar?

—Quiero hacer un comentario relativo a mi esposa, quien me ha ayudado constantemente en el desarrollo de mi trabajo, me ha dado su apoyo y entusiasmo, e inclusive hasta su trabajo, pues a menudo actúa como secretaria honoraria mía, simplemente por ayudarme. Gran parte de lo que he podido realizar se lo debo a ella.

El físico ucraniano-mexicano nació en Kiev, Ucrania, en 1921. Seis años más tarde su familia emigró a México en donde —1942— se naturalizó. En 1944 obtuvo el grado de físico en la Facultad de Ciencias de la UNAM, institución en la que es profesor emérito del Instituto de Física de la misma casa de estudios y profesor huésped de la Universidad de Princeton; catedrático de la Academia de la Investigación Científica; codirector de las revistas *Physics Letters*, *Nuclear Physics* y del *Journal of Mathematical Physics* y director de la *Revista Mexicana de Física*; coautor de *Tablas de paréntesis de transformación*, *Many body problems and related problems of theoretical physics* y autor de los trabajos *Group Theory and the many body problems* y *The harmonic oscillator in modern physics: from atoms to Quarks*. Sus trabajos científicos le han hecho acreedor a las siguientes preseas: de la Academia de la Investigación Científica; Elías Sourasky; Nacional de Ciencias; Luis Elizondo; UNAM de Ciencias Exactas 1985, (cuyo monto donó a los damnificados por el sismo de septiembre de ese año), y Príncipe de Asturias de 1988. Desde 1972 es miembro de El Colegio Nacional.