

ESCRIBIR SIEMPRE

por ARTURO AZUELA / julio de 1989

De la inevitable influencia del cine y la radiofonía en una generación. Y los libros infantiles, terriblemente, acababan en su última página. “Te vas a morir de hambre si escribes; estudia una carrera decente”, insistía la familia. ¿Virgilio, Agustín Lara o Sarita Montiel? “Mi título es el de autodidacta”. La nostalgia, rémora y acicate

Y o no sé si José Emilio escribió sus primeras poesías a los ocho, a los siete años; se ha dicho que él fue un virtuoso precoz.

—¿Cuándo reafirmaste tu vocación literaria?

—Bueno, yo contesto diciendo que quizá mi única ventaja es que yo nunca he querido ser más que escritor; todavía estoy pretendiendo serlo, no puedo decir que ya lo soy. Comencé a escribir prácticamente cuando tuve mis primeras lecturas; yo creo que uno comienza a escribir como una extensión de lo que lee. Entonces, me gustaban ciertos libros infantiles y, por supuesto, no quería que se acabaran nunca; continuaba esas aventuras de los libros que leía. Realmente nunca tuve otro proyecto. Conozco muchos escritores amigos que han querido ser músicos o pintores o actores; yo siempre quise escribir. Ahora, yo no sé hasta qué punto sea bueno esto; he tenido la suerte de que la gente sea muy generosa conmigo. Entonces, publiqué tal cantidad de sandeces infanto-juveniles, como se dice de los delincuentes, que ahora me arrepiento profundamente; además, uno cree que eso quedó sepultado para siempre, pero resulta que hay toda una industria en los Estados Unidos donde estas cosas están ahí guardadas y archivadas y, el día menos pensado, sale como un pecado de una obra de Echegaray... Yo tengo, por ejemplo, cosas verdaderamente aterradoras de unas páginas infantiles que había en los periódicos mexicanos de los cuarentas: versitos a las hormiguitas, a la madre, firmados por el niño José Emilio Pacheco Berny, edad 8 años... Pero, curiosamente, después de esta etapa infantil, lo primero que publiqué, hace ya 30 años, en el año de 1958, fue un cuadernito de dos cuentos; sí, yo primero publiqué cuentos y no versos.

—José Emilio Pacheco nació en 1938; es un año crucial, es el año de la expropiación petrolera en México. Yo creo que en la narrativa de José Emilio

Pacheco, desde textos como *El principio del placer hasta llegar a Morirás lejos y, posteriormente, Las batallas en el desierto, de una u otra manera la presencia del cine, quizá del cine de barriada, está muy clara.*

—Nosotros somos, otra vez volvemos a la generación, la generación del cine. Otra cosa que ya se está perdiendo porque ahora la experiencia cinematográfica es más bien por medio de los televisores; o sea, que se pierde todo lo que tenía de ceremonia, de entrar a una gran sala; era algo compartido por muchas personas; es como pensar en el toreo; el torero y el toro no van a la casa de uno para verlos. Yo creo que el cine es el equivalente a una plaza de toros; no pienso nada más en el cine, pienso en toda la cultura popular y nosotros sí recibimos eso que ha reivindicado mucho Manuel Puig. La influencia de la radio; eso también es una experiencia que los jóvenes ya no pueden tener; desde luego que siguen escuchando radio, pero piensen que cuando no había televisión la radio era el medio sustancial; la música era importantísima, pero también las noticias y también las narraciones; la radio era un instrumento, una caja, una caja de contar historias, de contar cuentos. Yo creo que eso es muy importante y que nos dimos cuenta hasta que se reivindicó la cultura popular. Otra de las cosas que yo quiero reivindicar y que no hemos hecho. Hemos reivindicado las canciones populares, las malas películas y todo, pero no ciertos poetas que son los que a uno realmente le descubren la poesía. Desde luego uno no comienza leyendo a Mallarmé ni a Rimbaud, ni nada de eso. Comienza leyendo a Campoamor, a Iriarte, a los fabulistas, a Núñez de Arce; hay que reivindicar eso. A mí no me da ninguna vergüenza admirar a todos estos poetas. Bueno, otra singularidad que nos tocó vivir, es que fuimos educados todavía en el viejo régimen, en el viejo mundo; nosotros tuvimos clase diaria de griego y de latín, el latín fue muy importante, pero yo pienso, siempre me preocupa mucho todo esto, ¿cuántas horas de mi vida dediqué yo a leer y a traducir a Julio César?, ¿las puedo comparar con las horas que escuché las canciones de Agustín Lara?, ¿qué es una influencia más formativa y más importante?, ¿Julio César o Virgilio o Agustín Lara o Daniel Santos o Sarita Montiel?

VERSITOS DE CLASE MEDIA

José Emilio Pacheco también conoció los caminos procelosos del campo jurídico. Estuvo algún tiempo, no sé, algunos semestres, matriculado en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México. ¿Cuáles fueron tus experiencias universitarias en esos infiernos o purgatorios de la carrera de abogado?

—Mi camino fue el de cierta clase media latinoamericana que es la que produce los escritores, desde luego con excepciones; cuando menos los producía en esa época. A mis padres les pareció muy bien, les parecía muy divertido, que yo escribiera versitos. Pero lo que les pareció muy alarmante, y creo que tenían toda la razón, es que me fuera a dedicar a la

literatura; entonces me dijeron: “Escribe, pero te vas a morir de hambre; estudia una carrera decente”. En aquel entonces las únicas carreras decentes eran las de abogado, ingeniero, médico o arquitecto; y a los que más o menos nos gustaba la literatura, no sé por qué, escogíamos esa siniestra carrera que es la de abogado, que por cierto en México es el único lugar del mundo hispánico donde se conserva ese título colonial de licenciado; el título de licenciado se usaba en toda la literatura del Siglo de Oro; en México ha permanecido y creo que está bien empleado porque, salvo honrosas excepciones, es una licencia para la corrupción. Yo sufrí mucho, ni siquiera terminé la carrera. Sin embargo, si no hubiera descendido a esos infiernos de los tribunales no tendría ahora una visión desde dentro, desde el centro mismo de la corrupción, de ciertos mecanismos del poder que, en lo que estoy escribiendo ahora, me ha sido de una gran utilidad.

—Yo quise seguir las dos carreras: la de Derecho y la de Letras Españolas en Filosofía y Letras; no terminé ninguna porque me casé y tuve que trabajar en la Universidad como secretario de redacción de la *Revista de la Universidad*. No había el entusiasmo que hoy existe por los títulos. Nunca pensé obtener un título ni dedicarme a dar clases; yo quería realmente aprender a escribir y entonces no existían los seminarios y talleres que hay ahora. Yo creo que fundamentalmente soy escritor, aunque, por azares y circunstancias de la vida, he pasado mucho tiempo en varias universidades; sin embargo, técnicamente, mi título es el de autodidacta. En las universidades que visito he aprovechado el tiempo para meterme de oyente a muchos cursos. Me acuerdo, por ejemplo, haber escuchado en el año 72 un curso de Umberto Eco en la Universidad de Illinois; ahí me enteré del nacimiento de *El nombre de la rosa*.

—Otra experiencia muy curiosa, también universitaria, es ver cómo en la Universidad Nacional de México se forma la élite política de mi país; en el sentido estricto universitario, nuestra generación, la tuya y la mía, llegó al poder en 1982, y contribuyó a nuestro hundimiento de una manera ejemplar; ahora, la que entra, es diez años menor, no sé cual vaya a ser su desempeño. Así como yo tenía la vocación de escribir versitos y cuentitos, aquellos compañeros con vocación política, desde muy pequeños, tenían la idea de formar un grupo y de llegar al poder; sin lugar a dudas, cumplieron sus objetivos.

—Sí, sí, efectivamente. En nuestra universidad se forman grupos políticos en varios niveles. Van desde la oposición a los sectores oficiales. Pero volvamos a tu trabajo formativo o a tus primeras publicaciones. ¿Cuáles fueron las influencias más notables en aquellos años, tus publicaciones, la gente que estaba más cerca de ti; en fin, todo este mundo en donde tú te movías?

—La *Revista de la Universidad* y, sobre todo, el suplemento de *Siempre!*, *La Cultura en México*, que hice como editor, en el sentido norteamericano, realmente fueron mi escuela, mi universidad. Me da un poco de vergüenza hablar de esto, ahora, porque parece una ostentación; como se dice en inglés,

EL HÉROE DE LAS CARCAJADAS

por ENRIQUE LOUBET Jr. / febrero de 1972

La farándula tiembla con los aplausos. "¡A mí, los policías!..." gesticula el héroe de las madrugadas. Figura espiritifláutica, genio del chiste político. ¡Cuatro años en el tercero de primaria! Gendarme, novillero, fotógrafo... Apostar un Buick, una casa; y perder. Miliciano cristero, desertor. "Es un fracaso colosal el mío"

i Se ha detenido el tiempo? Se diría que sí, que en la carpa se vive siempre —es de Borges la frase— "...el ayer, el hoy y el todavía". Jesús Martínez Rentería tiene veinte kilogramos más que en la época en que su físico espiritifláutico le valió el hoy famoso sobrenombre de "Palillo". Su voz, siempre desgarrada, es algo más ronca. Por lo demás, parece que verlo hoy en escena es verlo hace cinco, diez, veinte años; que es volver a vivir más de un lustro de chistes en el derruido Colonial, más de una década de estentórea gayola en el Follies. Parece que es igual el gran sombrero de palma, ¿acaso es la misma, la apagada colilla entre los dedos?, o que es, sobre todo, el mismo chiste, exacta réplica del gesto. También podría pensarse que la gente... (¡No!; no es posible que sea la misma de los treinta o los cuarenta...) Pero, en fin, el caso es que el auditorio ríe y aplaude la fiel copia de bromas y actitudes que hicieron desternillarse y ovacionar a padres y abuelos. Sin embargo, todo es aparente; la verdad quizá sea otra. Porque, aunque tal vez sutilmente, algo ha variado. El tradicional "Pues, sabes ¡a mí los policías!...", todavía causa risa y palmas pero ya no carcajadas y ovaciones. Y si surgieran éstas, parecerían más en honor del veterano actor que de la propia broma. "Palillo" es (¿podrá expresarse así?) casi un cómico de cabecera. Persiste, sí, pero por él mismo. Y aún... El mismo tapatío tiene, hoy, sesenta años. Cuarenta los cumple en la farándula. Y los tiempos no se detienen: cambian. Al final de la entrevista, "Palillo" —que durante años y felices días tronó desde todos los foros contra injusticias y arbitrariedades, y que, ahora, lustros después, vuelve a la carpa clásica a cele-



brar sus cuarenta años de actor— tomó un ejemplar de la segunda edición de *Últimas Noticias* de *Excelsior* y bromeó: "Mire nomás el encabezado de la "Extra": L.E. dice que hay corrupción. Ahora, ¿qué es lo que voy a poder decir yo?, ¿qué es lo que voy a criticar esta noche? Resulta mi más serio competidor". En esta forma, Jesús Martínez Rentería subrayaba los cambios habidos desde los lejanos días en que por sus acerbas censuras fue varias veces a parar a la cárcel y aun recibió un par de bofetadas del jefe de policía de la época. Tiempo en el que los políticos no recibían de muy buen talante el humor de los carperos. "Ahora, el político ha evolucionado", sostuvo. —Pero... ¿ha cambiado el chiste político? Indagó el reportero. "Pues no. Creo que sigue siendo el mismo. Quizá sólo se cambien los nombres. A fin de cuentas, hay gente que hace también lo mismo. Y en algunos chistes, no hay que cambiar ni el nombre. Como en los de Fidel, que ya estaba aquí cuando yo llegué y que aún amenaza con asistir a mi entierro como dirigente de la CTM", sonrió el artista. —¿Y por qué no hay, pues, nuevos chistes?

"El chiste político florece, creo, cuando hay peligro. En clima de libertad algo decae, se esfuma", respondió el hoy actor, y alguna vez sochantre en iglesias tapatías —ayudó al entonces canónigo y hoy cardenal Garibi—, arrepentido cristero (dos veces en batalla), torero, barítono, fallido galán e ídolo en el Colonial y el Follies. Esto, entre otras cosas... Pero, como de costumbre, empecemos por el principio: por marzo de 1913 a las 13 horas en el número 13 de la calle 13 del barrio del Santuario, en Guadalajara, donde nace "Palillo". Casi estábamos por escribir que nacieron 13 niños. En fin...

ORFANDAD Y EXPULSIÓN

"Nací en familia de clase media. Pero murió mi padre, Jesús Martínez, y mi mamá Beatriz y mis hermanos tuvieron tiempos de pobreza. Yo, para entonces, cumplía 12 años y me expulsaban del orfanato del señor Silva por mala conducta. Cuatro años me había pasado en el tercero de primaria. Allí me dejaban siempre por indisciplina hasta que vino mi expulsión"... —¿Y luego? "Pues brevemente fui agente de tránsito en Guadalajara. Eso ocurría por 1928 y ya empezaba, entonces, la mordida"... —¿Después? —"Quería ser novillero. Y mientras tanto, andaba de chicharo de fotógrafo. Por cierto que en 1929 gané un concurso"... Lo del concurso fue toda una anécdota del cómico. En efecto, hubo muchos aspirantes. Y todos entregaron fotos a cual más elaborada, a cual más preciosista. Seguramente fueron definitivamente cursis algunas. Martínez llevó una foto normal, natural, de una muchacha. Una muchacha de singular belleza. "Se llamaba, y se llama —dijo "Palillo"—, María Félix"... —¿Cuánto ganó? "Los laboratorios Julio de la Kodak de Guadalajara, organizadores del certamen, me dieron un diploma, una cámara y un amplificador (lo cual era muy codiciado por los profesionales de esos tiempos)... "Pero —sigue el actor— todo lo vendí por 225 pesos. Y con ellos me compré un par de novillos para torearlos en Ciudad Guzmán"... —¿Éxito? "No; un agujero impidió todo lucimiento", sostuvo el cómico, con un acento definitivamente taurino, de novillero abatido pero aún con arrestos. De ésos que, en la calle Bolívar, cachucha a cuadros, pantalón ajustado, dicen, año con año: "Éste, éste es el bueno"... La entrevista es en el café Habana, donde Jesús Martínez, actual figura de la Carpa México, había comido con su esposa Tommy ("se llama Tomasa, pero todos le decimos Tommy"), con la que contrajo nupcias en 1943. "Palillo", con una ronquera que se va haciendo más áspera a medida que habla hasta casi apagar



MELANCÓLICO,
cínico, braveno,
pelado, lumpen,
muerto-de-
hambre... de
todo le han
dicho a este tilico
sin pelos en la
lengua

la voz (¿y esa ronquera?, preguntamos. "Cansancio", responde el actor), fue relatando los diversos episodios de su ya larga vida. Una vida en la que calcula haber ganado unos veinte millones de pesos, de los que conserva "...el sueldo de esta noche".

Porque gastar, gastó. Y jugar, jugó. Por ejemplo, en 1946, en la pelea por el campeonato del mundo de los ligeros: Juan Zurita-Ike Williams, en el viejo Toreo, se jugó nada menos que un Buick convertible, envidia de muchos...

—Y, ¿por qué le apostó a Zurita? Parecía claro que Williams era superior...

"Pues por apasionado que era yo de todo lo de mi tierra. Como soy apasionado de las Chivas. Nadie sabe, primera vez que lo digo, que un día perdí una casa por jugarle al Guadalajara..."

—¿Una casa?

—"Sí, fue entre 1946 y 1948, no recuerdo. Un partido contra el combinado España-Asturias. Le aposté mi casa en Vértiz a un español. Y el combinado ganó 4 a 2. Y eso sí me dolió. Total, el carro era un carro, lo valuaban en 28,000 pesos, pero una casa..."

Y el póker, pero, ¿a qué seguir?

"Palillo" mismo reconoce que su vicio fue el juego. (Las Chivas algo le resarcieron en juegos contra el América, pero gota en el mar frente a una residencial) "Y ni sé por qué me gustaba el juego: pero era picado... Ahora ya no. Ya no tengo ese vicio".

—Pero ¿ahorrará algo? Gana tres mil pesos actualmente por noche...

—Y el hombre que empezó con un sueldo de 30 centavos allá en los lejanos principios de los treinta (este año, en abril, cumple 40 años de actor), respondió negativamente:

"Odio la economía. No me gusta guardar dinero"... Bueno, quedábamos en que por lluvia, Jesús Martínez Rentería pasó inédito como torero en Ciudad Guzmán en 1929...

"Hay por esa época una cosa espantosa en mi estado —rememora el actor, ahora sí con voz seria, dolida— y aparecen los cristeros. Yo, que entonces no conocía más teatro que el de títeres y que nunca hacía chistes porque era, toda mi vida he sido, un introvertido; me fui desorientado con un grupo cristero al mando de un coronel don Trino, que resultó ser sacerdote de un pueblo llamado Purificación..."

"Dos veces entré en batallas, una a las 11 de la noche, otra a las cinco de la mañana. Llevaba un rifle parecido a aquellas '30-30'. Nunca pude saber si maté a alguien. Todo me causó un terrible trauma, un arrepentimiento que aún conservo. Fijese, tomar el nombre de Cristo para algo tan anticristiano..."

"Total, me escapé milagrosamente de todo desertando. Cuatro días caminé por brechas y cerros para llegar a Guadalajara. Pero, sin saber caminos ni nada, fui a parar a Aguascalientes. De aquí me rescató mi tío Gabriel que era barítono en coros eclesiásticos y que alguna vez participó en zarzuelas. Me puso a estudiar canto. Y fui sochantre. En alguna ocasión, cuando el hoy cardenal Garibi era canónigo, lo ayudé en la misa."

En 1932, su tío Gabriel lo coloca en el Teatro Principal de Guadalajara como partiquino, como miembro del coro. La obra era *Los Gavilanes*, el sueldo, 30 centavos al día. Éste es el comienzo de la que sería una notable carrera en las carpas de un cómico al que, fielmente, siguió años y años un público que, noche a noche, se divertía y carcajeaba con los mismos chistes, también noche a noche, invariablemente repetidos.

Y sigue "Palillo":

"...mejoro mis actuaciones, destaco en el coro y me dan una oportunidad de galán-barítono en la obra *Molinos de viento*. Pero mi físico extremadamente delgado, en vez de impresionar al público le causa risa. Luneta y galería se desternillaban. Es un fracaso colosal el mío, y entre bromas y veras, artistas y público me señalan un camino: el de las carpas de San Juan de Dios. Rechazo, por soberbia artística, ser un comicastro. Indignado me niego. Pero me hablan de un sueldo fabuloso: \$1.50 al día por ocho tandas. Y acepto, entro al Salón Jalisco, en el corazón del barrio de San Juan de Dios, como ayudante del gran 'Don Chicho'. Era la más fabulosa carpa y, apenas cumplida una semana de actuaciones, el mismo público empieza a llamarme 'Palillo'..."

"Con ese nombre, inexperto pero siempre bronco, arremeto contra todo lo que era injusticia y el público lo eleva a ídolo...", dice seriamente, sin aspavientos.

"En 1932 —continúa sus reminiscencias— fui contratado por el Teatro Obrero, un inmenso salón a cinco cuerdas del Jalisco, pagándose me la

EL DEFENSOR del cine nacional (al centro, en cuncillias) en 1953, en plena transformación histriónica frente al espejo de su camerino en el teatro Ofelia. Era el año de 1936



increíble cantidad de ¡seis pesos diarios! Aquí adquirí experiencia en el género frívolo. Aún a la fecha, aprovecho en mis rutinas algo de lo que aprendí ahí. Dos años pasé como primerísima figura hasta que me contrataron en la capital del país. Me llamaron del Salón Mayab, otra carpa que está en el bohemio Garibaldi, para sustituir al famosísimo y muy gracioso cómico 'Chicote'. Quince pesos diarios era el salario... ¿Y el dinero ganado en Guadalajara? Ya no quedaba nada. "Palillo", recordando su vieja afición, se lo gastó principalmente en comprarse toros para darse el gustazo de torear en El Progreso, la plaza cumbre de la Perla Tapatía.

"Alternaba con 'El Negro' Muñoz, 'El Güero' Pastor, Javier Cerrillo. Triunfé tres domingos seguidos. Pero los empresarios insistían en que debía comprar mis toros... Además, aunque salía de luces, el público, que me conocía de cómico, no me tomaba en serio e insistía en que bailase delante del toro. Total"...

DEL APOLO AL COLONIAL, CON TAL DE GANAR MÁS DE 30 PESOS

En la carpa de Garibaldi, donde le suben el sueldo a 30 pesos después de su presentación triunfal, pasa un año. Después recorre las diversas carpas

de la época: Ofelia, Moreno, Apolo. Transcurrían los 30. En 1937 lo contratan en el famoso jacalón Teatro Colonial (entonces en San Juan de Letrán), por 90 pesos cotidianos. Dura aquí siete años. Era ídolo —dice— con mayor popularidad que artista alguno, gracias a las persecuciones...

—¿Tiempos difíciles?

"Hay amenazas, persecuciones, encarcelamiento. Me persigue el jefe de la policía Miguel Z. Martínez. Ya eran los años 40. Me llevan a la cárcel varias veces. En una ocasión paso nueve días en la sexta demarcación por un *sketch* en el que mezclo policías y rateros. Una vez soy llevado ante el general Z. Martínez. Me habla, no le contesto y me

pega dos bofetadas. No me quedó más recurso que aventarle escupitajos. Sangrando me volvieron a meter al calabozo”...

—¿Y éxitos?

—“Pues ya ganaba 130 pesos diarios, con gran disgusto del empresario Alfonso Brito, quien prefería que los actores no triunfaran rotundamente, porque eso se traduciría en aumentos de salarios. Para él la estrella debía ser el teatro mismo. Aquí, nomás el Colonial, decía. Pero el hombre, que en paz descansa, hasta se enfermaba cuando yo no actuaba y tenían que devolver las entradas. Quise irme, pero me pidieron los de la Sociedad de Actores que me quedara para conservar la fuente de trabajo, ya que sin mis actuaciones el teatro debía cerrar. Firmé entonces un contrato cuya cláusula cuarta disponía que si el empresario entraba en el foro quedaba rescindiendo el contrato. ¡Así nos llevábamos de bien!”

—Y llega al cine...

—Hago tres películas pésimas. Con decirle que el primer llamado que tengo deben llevarse a los Estudios Clasa dos agentes, porque yo no quería ni presentarme a trabajar en *Lo que el viento trajo* de lo malo que era el argumento. Pero ya había firmado, y ni modo. Las otras películas fueron también pésimas. Mal dirigido, mal todo, *Ay Palillo no te rajes* y *Palillo Vargas Heredia*, no son para recordarlas...

En fin, en 1944, concluye en el Colonial y llega el esplendor. Después de siete años de trabajo ininterrumpido descansa una noche (que se pasa en el Tupinamba con los amigos) y un día después, el 17 de marzo de 1944, debuta en el Follies de Santa María la Redonda. Lo contratan una semana, con un sueldo de 150 pesos diarios. La semana se prolonga ¡11 años!, y de los 150 pesos del contrato original pasan a ser mil por noche. Alterna, siempre él en plan principal, en el lugar más destacado del programa, con Agustín Lara, María Antonieta Pons, Toña la Negra, Libertad Lamarque, Los Panchos. “¡Jijos! —exclama— póngale usted todos los nombres famosos que quiera con la seguridad de no equivocarse. Y es

que en 11 años todo el mundo artístico pasó por el escenario del Follies. Era famosísimo. En la provincia, está mal que lo diga yo, pero decían, sostenían que venir a la capital y no verme era como no venir a la capital. Hago chiste político: con fuerza. Son los mismos chistes de ahora... cambian los nombres”.

En el Follies nace su idea de la Mutualidad Deportiva. “Muchos sacrificios y dinero me costó a lo largo de siete años. Todo el México deportivo sabe lo que hice porque el deportista tuviera seguro de vida, servicios médicos. Sostenía a 19 boxeadores ciegos, lisiados. Les daba 22 pesos a cada uno... Años después propicio, promuevo la construcción de una ciudad deportiva. Un sentimiento que tengo es que cuando se inaugura La Magdalena Mixhuca nadie parece acordarse. Fui siempre muy aficionado al deporte. Al fútbol, particularmente. Solían llamarme porrista oficial de los equipos nacionales”.

Del Follies, en 1955, pasa el Iris, al Lírico, organiza giras en la provincia. Viaja, aunque poco, por Estados Unidos, Cuba. Va a Europa una vez. Prefiere hacerlo por pueblitos de México. “Donde hay brechas y se va a caballo”. Empieza en los 60 su promoción de teatros populares. Uno de ellos, en Guadalajara. Ahora vuelve a la carpa. “Cuando regresé, hace días, creo que fue cuando recibí el mayor aplauso de mi vida”, sostiene.

—¿Quién es el mejor actor cómico?

—“Para mí fue el Chato Ortín, que descansa en paz. El mejor cómico, aun sin ser actor, seguirá siendo Mario Moreno”.

—¿Y de mujeres?

—“Amparo Arozamena”.

—Y en cuanto al público, ¿ha cambiado?

—“Sí, mucho. Ahora quieren un chiste claro, preciso, ingenioso. Pide originalidad. El público mexicano siempre tuvo agudeza, pero antes prefería la agresividad al chiste; ahora, quizá la ironía... Hoy, por ejemplo, la procacidad no hace tanta gracia como en el pasado.”

—Entonces, ¿por qué no evolucionan los carperos a la par que el público?

“Porque hacen falta escritores. Y faltan, supongo, porque nadie los paga. Hay empresarios que creen poder presentar a un cómico como se presenta a un cantante. El cómico necesita un libretista. Y no los hay. Para mí, afortunadamente, los libretistas son los propios periódicos: de lo que cotidianamente pasa saco mis chistes.”

Pero, se sostiene que el chiste político no ha cambiado; interrumpe el reportero.

“Así es. Sigue siendo el mismo. Créo que está hasta en decadencia. Yo hago algunas rutinas de la época del Colonial.”

CAMBIARLE LOS NOMBRES A LOS CHISTES... Y LOS APELLIDOS

—¿Y por qué no cambia el chiste?

“Pues porque los políticos no cambian —empieza ‘Palillo’—; muchos siguen haciendo lo mismo. O sea que con cambiarle nombres al chiste basta. Del único que no he tenido que cambiar ni el nombre es de Fidel. Desde que llegué aquí está él. Y creo que amenaza con ir a mi entierro como dirigente de la CTM...” bromeó al final el cómico.

—¿No cambian los políticos?

“Algunos no. Los desmanes crecen a medida que ha crecido la ciudad. Otros evolucionan, como todo ha evolucionado. Actúan con mayor tacto. Hay, por lo demás, mayor espíritu de observación del pueblo...”

“Además, hoy el político admite la crítica. Se advierte mejor atmósfera actualmente para ejercer esa crítica...”

—¿Y es esto favorable al cómico?

“Pues... ocurre que cuando hay peligro parece florecer más el chiste político, así como parece que en clima de libertad se atenúa, se desdibuja algo...”

—¿Tiene algún deseo?

“Sí; ver teatros populares en todos los pueblos de la República.”

—Y, si lo ha pensado, ¿cómo desearía partir de este mundo?

“Sin deberle nada a nadie”, concluyó.



Nacido en Guadalajara, Jal., en 1913, fue bautizado como Jesús Martínez Rentería. Fue acólito, agente de tránsito, fotógrafo y torero antes de ingresar a la farándula como corista de zarzuela en el Teatro Principal de Guadalajara. Su afonía crónica lo convirtió en cómico. En los años cuarenta sus sketches de corte político se hicieron famosos en las diversas carpas donde actuó; escenificaciones que lo llevaron once veces a la cárcel y nueve al sanatorio del teatro. Son proverbiales sus parodias humorísticas a castillas de los gobernantes en turno, y siempre en defensa de los desheredados de la sociedad.

LA MUJER DEL PUERTO SOY YO

por ADOLFO FERNÁNDEZ BUSTAMANTE / marzo de 1937

Una bata color rubí. Admiración por las películas *Redes* y *Allá en el Rancho grande*. Demasiada autocomplacencia en la cinematografía nacional. El miedo del cine, la dificultad del teatro. En Hollywood hubo enfermedad, no fracaso

Andrea Palma es una esclava de su afición al teatro y al cine. Se cuida, estudia, dedica todos los momentos en los que está despierta a su gran afición. No se explica que haya otro mundo que el del teatro o el del cine. Es inteligente y culta. Me atrevo a asegurar que no hay en nuestro cine arriba de tres artistas —masculinos y femeninos— que tengan su cultura y, sin embargo, es tal su obsesión por su arte que quizás ignore que en España hay revolución o que el general Cárdenas es nuestro presidente. A tal grado es de apasionante en Andrea Palma su dedicación al arte interpretativo, ya sea en la pantalla o en el escenario. La encontramos en su casa a las doce del día, ya arreglada y lista para recibirnos. Luce una elegante

bata de terciopelo color rubí que cubre la pijama audaz. Hace poco, apenas unos minutos, ha regresado de hacer su ejercicio diario en el bosque, bajo los milenarios ahuehuetes, en donde se dedica al ciclismo.

Nuestras preguntas tienden a llevar al conocimiento del lector el aspecto personal de la estrella dentro de las cuestiones que en su derredor se debaten gracias a opiniones interesadas o a murmuraciones poco exactas, al mismo tiempo que la interrogamos para saber de sus gustos.

Nuestra primera pregunta es acerca de una aseveración que se ha hecho alrededor de su personalidad y de la interpretación que hiciera Andrea en *La mujer del puerto*.

—¿Es cierto que imita usted a la Dietrich?

—No. No puedo imitar a quien no admiro. Para mí Marlene es la actriz más afectada de la pantalla. Dueña de una gran personalidad, preciosa si usted quiere, pero insincera...

—Entonces, ¿cuál es la actriz del cine americano que más le gusta?

—Como comediente Margaret Sullivan, y en lo dramático, Katherine Hepburn.

—Entre las europeas, ¿cuál es la que más le interesa?

—Indiscutiblemente que Elizabeth Bergner, la creadora de aquella espléndida Catalina la Grande, personaje que después creó Marlene Dietrich bajo el nombre de *La emperatriz escarlata*, pero sin la estatura artística de aquella otra.

—¿Cuál cree usted que es la mejor película del cine mexicano?

—Desde el punto de vista artístico, *Redes*; pero en un campo más cinematográfico *Allá en el Rancho*

Grande, que me parece la película más completa, más armónica, de todas las nuestras. La misma *Mujer del puerto* tiene aciertos innegables, pero hay momentos en que decae esa cualidad, para convertirse en lenta o en menos interesante. Por eso creo que *Allá en el Rancho Grande* es la mejor de nuestras producciones y, desde luego, de una fuerza taquillera inaudita.

—¿Qué cree usted que le hace falta a nuestro cine para que sea una realidad?

—¡Talento!

—¿Trabajó usted en Hollywood?

—Sí, hice con José Crespo *Su última cita*, película que ya se está exhibiendo en otros lugares y que me aseguran que está bien hecha, pero que no conozco.

—¿Por qué no hizo más películas?

—No pude. Me enfermé y no podía trabajar en Los Ángeles. Estaba contratada para otras tres, pero mi salud se había quebrantado notablemente y tuve que regresar a mi tierra en seguida.

—Entonces, el fracaso de su labor en Los Ángeles, ¿a qué se debió?

—Si fracaso se puede llamar a ir a hacer películas y tenerse que regresar porque el clima me enfermó, a eso, a falta de salud...

—Entonces, ¿ese fracaso de que hablan algunos?

—Desgraciadamente nadie es profeta en su tierra y siempre hay gentes que no quieren a uno todo lo bien que deseáramos.

—¿Qué opina usted de la crítica cinematográfica mexicana?

—Que a mí en lo personal me ha tratado muy gentilmente, aparte de que en general es muy amable, quizás porque reconoce que nuestro cine no está todavía en condiciones de exigirle demasiado. Yo creo que esa crítica amable da más confianza al artista, es constructiva y puede alentar a los que no se consideran aún con fuerzas suficientes para afrontar la opinión pública hasta llegar a la meta.

—¿Y no cree usted que en el fondo tantos elogios, tantos halagos exagerados o injustificados hacen que todos se sientan estrellas e imprescindibles y vayan en contra de nuestro cine?

—Quizás no. El ambiente de cine es muy especial. Dentro del estudio todos nos sentimos artistas enormes. Unos a otros nos elogiamos con ditirambos. A cada paso, en la escena más insignificante, se escucha el comentario elogioso: "Pero qué bien te ha salido... estás genial". Al fotógrafo, apenas se ven los primeros *rushes* (pruebas), todos le corean: "La fotografía es admirable"; al escenógrafo le aseguran que sus *sets* (escenarios) son grandiosos; al maquillista le afirman que supera a los de Hollywood y así sucesivamente se va formando un ambiente, una atmósfera optimista que invade al cronista y lo hace ver en nuestro cine cosas buenas, lo cual, a mi modo de ver, hace "crítica constructiva" y lleva ímpetu e ilusiones a cada uno de los que intervienen en nuestra incipiente industria cinematográfica.

Por eso es, quizás, que siguen dentro del cine tantos malos elementos que ahora, habiendo creado intereses, no dejan entrar a otros nuevos que sí valen, y son aquéllos los que se apropian de todo formando "camarillas de defensa propia" por su inutilidad y





UN ROSTRO
Impasible,
desafiante, el
de la actriz
que expresa:
"No se me
puede
fachar de
apasionada..."

por no dejar que se les escape de las manos el "pan nuestro de cada día", impidiendo en esa forma que nuestro cine siga hacia adelante y haciendo que se estanque miserablemente o vaya hacia atrás, viéndose el caso de que día a día aparecen nuevos engendros que no son más que la copia vil y descarada de las cintas de ínfima categoría de la industria americana.

—Me parece —me refuta mi entrevistada— que su opinión es demasiado amarga.

Y corto la discusión convencido en el fondo de que Andrea Palma no está muy segura de sus argumentos, pero que no desea ofender ni molestar a quienes han sido con ella, en la mayoría de los casos, justos al elogiarla, pero que en revancha, por psicología ruin, pudieran atacarla sin razón, en el caso de que dijera toda la verdad sobre estas "mafias" que están llevando nuestro cine hacia una mascarada de tontos y de necios... con caretas de artistas geniales.

—¿Qué le gusta a usted más, el teatro o el cine? —le pregunto para terminar el incidente.

—No sé. Estoy como esos señores (señores, no señoras, conste) que además de la esposa a quien aman con todas sus fuerzas tienen amante y no saben en muchos casos por quién decidirse... El cine me da más miedo, a pesar de que creo que es más difícil el teatro. En el cine no puede uno ser completamente sincera. Esa naturalidad del cine tan decantada es de lo menos natural que hay. Una situación determinada que en la vida diaria nos haría dar un grito o hablar en voz alta, en el cine debe ser interpretada —para ser "natural"— modulando la voz en un tono más alto que el ordinario,

pero sin salirse del diapason que pudiera descomponer la armonía del film. En la escena teatral, cuando nuestro temperamento nos lleva a gritar, gritamos como en la vida; sin embargo, si hacemos eso ante el micrófono y ante la lente, todo el mundo dirá que estamos exagerando, que estamos haciendo "teatro". No obstante todo ello, cualquiera, con ayuda del director y el cortador de la cinta, puede hacer cine la primera vez que se presente ante una cámara —más o menos bien, pero aceptablemente para el público—, mientras que, en el teatro, un primerizo que no tenga ninguna experiencia y sin más ni más quiera abordar papeles de primera fila lleva el riesgo de que el público lo aplaste a silbidos. El problema es muy complejo, sin embargo. En el teatro, cuando se llega a dominar una obra, se siente uno —yo al menos— como el pez en el agua; en el cine siempre tenemos miedo de ir más allá o de quedarnos más acá, y no es sino hasta que nos vemos en la pantalla cuando sabemos que lo hemos hecho bien o mal. Hay veces que lo que en el estudio merece los elogios calurosos de todos, en la pantalla resulta un fracaso, y viceversa; aparte de que en el cine el cortador de la película puede afinar una expresión o una escena dejando lo regular o lo pésimo en espléndido, mientras que en el teatro una palabra mal dicha o una expresión equivocada ya no tienen enmienda y puede echar a rodar todo...

—Por eso, repito lo que antes decía, no sé por cuál decidirme... como en el caso del hombre que duda entre la amante y la esposa...

—¿Y cuál de ambas actividades cree usted que es más arte?

—El cine, desde luego, es el arte del truco... ante la cámara unas gotas de glicerina o el zumo de una cebolla pueden convertir en realidad de llanto la más fría de las expresiones; en el teatro, para emocionar con lágrimas hay que verterlas, de verdad. Y así podríamos decir de toda clase de emociones. Hay entre ambas la diferencia que existe entre una sardina recién pescada y frita, que tiene frescura y sabor especial, y las sardinas que vienen en lata y tienen condimentos especiales. Y eso lo digo yo, que estimo he triunfado en cine infinitamente más que en teatro, de manera que no se me puede tachar de apasionada o de resentida...

Tiene razón Andrea. El teatro es arte sincero, fresco, y el cine es arte en latas. En cine puede triunfar un caballo o un perro o el primer gañán que del ring del boxeo pasa a la pantalla; en el teatro hay que ser artista de verdad si se quiere triunfar. Allí no hay mixtificaciones. Ahora que, claro, como en todo, el de más talento, el mejor preparado, siempre triunfa. Si a esa facilidad se le agrega inteligencia, estudio y unas cuantas cosas más, tendremos los casos de los Charles Boyer, de los Charles Laughton y de tantos y tantos más; pero también hay un Max Baer y un Rin-Tin-Tin y un White, el caballo de Tom Mix... Andrea, no obstante todas esas disquisiciones, insiste en convencernos de que al comenzar la filmación de una cinta siente temor, miedo, una nerviosidad que no tiene cuando va a aparecer en escena, va que en aquel caso la sensación es bien distinta.

Y una vez tomadas tan interesantes declaraciones la dejamos envuelta en su bella bata de terciopelo color rubí.

Nacida en la ciudad de Durango en 1903, fue bautizada como Guadalupe Bracho Gavilán. Mudada a la ciudad de México, muy joven se inició en la actuación teatral en obras como *La casa de Bernarda Alba* y *La dama de las camelias*. Trasladada a Estados Unidos, se dice fue muy influida por la actriz Marlene Dietrich, para quien arreglaba su vestuario. Apareció como "extra" en varias películas rodadas en Hollywood a partir de 1927. Debutó como protagonista cinematográfica en la película del ruso inmigrado Arcady Boytler: *La mujer del puerto*. Filmó más de 50 películas, con papeles estelares, entre las que destacan: *Amapola del camino* (1973), *Inmaculada* (1938), *Distinto amanecer* (1943), *Bel Ami* (1946), *Sensualidad* (1950), *Deseada* (1950), *Mujeres sin mañana* (1951), *Los hijos de nadie* (1954), *Siete pecados* (1957), *México de mis recuerdos* (1963), *En busca de un muro* (1975); su último filme. Participó también en incontables telenovelas, destacándose en sus roles de mujer fatal y sufridora. Falleció en 1987.

ASÍ LO
queríamos ver:
descalzo y
entregado en los
brazos de
Morfeo, aunque
al ratito se
despierte, porque
la verdad, ronca
feo don Arturo; y
ya bañadito,
veinte años
después (en
1961) muy
trajeado lo
despedimos
rumbo a
Monterrey, con
las maletas llenas
de carcajadas.



Arturo Manrique, Panseco, es un enfermo incurable de ironía. Además de eso, es un luchador empedernido. De modesto artista de radio, ha acabado por convertirse en propietario. Ahora es nada menos que el dueño de la radiodifusora C.T.V., la voz del sordomudo desde la conciencia, empresa que ha contratado a nuestros mejores artistas del micrófono. Panseco ha tenido la fineza de facilitarme todos los datos de su estación, juntamente con el elenco artístico, pidiéndome que los transcriba para que los lectores se den cuenta de su importancia.

Potencia: 50,000 H. P. Onda elástica, que puede hacerse corta o larga, a voluntad. Micrófonos de velocidad moderada, a prueba de infracciones. Artistas exclusivos: Langostún y Alcatracito, autor el primero de su famosa "Palmera cruda" (por las borracheras de sol), y el segundo de melodiosos acordes y arpegiosas composturas. Anunciador ex-

clusivo: Pedro el Cruel (¡ay!), precursor de la educación sexual por radio, una verdadera maravilla del siglo XX y genio creador por excelencia, quien será inteligentemente bien asesorado por la facilidad de palabra de "El invertidor polifásico del aire", todo un motor de inducción dentro de una personalidad casi humana. El inmenso tenor Luis Rodajas dejará oír diariamente sus querellas de gato enamorado de un imposible, acompañado al piano por el ya célebre don Ruperto de Montañel.

Dedicado a los maestros de escuela se transmitirá, también a diario, el programa monstruo de "El desayuno imaginario", con la valiosísima cooperación de "El soplón del espacio", enorme pianista e infanticida, y de Pepe Sabre Macarrón. No faltarán el "Club de la cubeta y el trapeador", la Gran Orquesta Simplónica, con la soprano Carmen Cuadrado y Perico Vargas Vila. Tampoco faltará, ¡claro!, el mismísimo Panseco en persona, sólo que como su estación no está todavía techada, él, como todos los

demás artistas, tendrán que actuar con paraguas, a fin de protegerse del sol y la lluvia. Lo acompañará siempre en sus actuaciones, ¡no faltaba más!, su inseparable Ernesto, con su boca carmesí y sus labios de parábola.

Después de haber recibido de Panseco tan interesante noticia, charlamos largamente sobre diversos tópicos. Me doy cuenta entonces de que mi amigo Manrique es persona sumamente ilustrada en música, pues entre plática y plática me larga una verdadera conferencia sobre tan difícil tema. Me dice, entre otras cosas, que la música, en su concepto, debe dividirse en Transitiva, que es aquella con la que, por excesivamente vulgar, todo mundo transige o debe transigir, como "La mancornadora"; en Intransitiva, que es con la que el público no transige ni a palos, como la de Wagner; en Regular, la que, como su nombre lo indica, es regularmente aceptable, como algo de lo compuesto por el maestro Ponce (Manuel M., no Reyes); en Irregular, que es la que por

EL GUACAMOLE DE LA ILUSIÓN

por FERNANDO FERRARI / abril de 1934

su corte y tiempo no deja adivinar si es música o ruido, fox, huapango o bolero, como muchas (la mayoría); en Primitiva, o sea toda aquella música que fue compuesta hace mucho tiempo, como "Alondra"; en Derivada, o sea la que se deriva de otra, como "Palmera", que se deriva de "Alondra"; en Simple, o sea aquella música que ha sido plagiada de una sola selección, como "Besos", de María Grever; en Compuesta, que es la que se compone de dos o más plagios mancomunados o mancornados, como "Cabellera negra"; en Personal, o sea la música que ha sido compuesta por una sola persona, sin ayuda de nadie (no hay ningún ejemplo); en Impersonal, que es la que no está compuesta por la persona que asegura haberla compuesto, aunque lo jure y diga "Júrame"; en Defectiva, que es aquella que tiene tantos defectos que automáticamente deja de ser música (y aquí los ejemplos son tan numerosos que me es imposible consignarlos); en Auxiliar, que es la que se guarda cuidadosamente en delicados archivos para copiarla, llegado el momento propicio (y los ejemplos aquí también se multiplican); en Pasiva, o sea la que, por mala, no molesta a nadie, como "Yes, we have no bananas"; y, por fin, en Recíproca, que es la que le echa en cara al autor todos sus defectos, como casi todas nuestras modernas composiciones. También hace Panseco una última división de la música, bajo el rubro de Reflexiva, considerando como tal la que nos hace reflexionar, y me pone como ejemplo la "Marcha nupcial", de Mendelssohn; pero en este punto no llegamos a estar de acuerdo, porque yo le aseguro que si la "Marcha nupcial" nos hiciera reflexionar de verdad, no nos la hubieran tocado nunca. Al fin parece concordar conmigo en este delicado punto. Verdaderamente maravillado por tan amplios conocimientos musicales y, sobre todo, por esta nueva y atinada clasificación de la música moderna, y calculando que es hora ya de retirarme, me preparo a despedirme, pero en esos momentos Panseco entra en acción en su flamante difusora, y se empeña de tal manera en dedicarme su última composición, titulada "Vladimira", que tengo que acceder a sus benévolo deseos.

Abre, pues, su paraguas, y canta así:

En la escupidera de mis tristezas
tiraste las colillas de tus rencores
jalaste la cadena de tus bajezas
que se fueron al caño de mis dolores.
En la silla de palo de mi amargura
sentaste la ilusión de tu quimera
y te comiste el "panseco" de mi ternura
con el caldo ardoroso del que te espera.
En el ropero de tu injusticia
guardaste la bata de mi dolor
y en la cazuela de tu malicia
freíste el tomate de mi corazón.
En el trasero de tu mentira
colgaste la taza de tu pasión
y en el pambazo con que tu alma delira
pusiste el guacamole de mi ilusión.

Por la letra anterior, verán los lectores que Panseco no solamente es un gran músico, sino un poeta de fuste. Así se lo comunico, lleno de sinceridad, haciéndole únicamente la indicación, nada malévola, de que los versos son verdaderamente hermosos, llenos de figuras admirables y nuevas, sólo que son un poquito cojos, aunque muy poco. Entonces él, bondadosamente, me explica el caso diciéndome: —Pero, señor mío!... ¿Usted cree que es lo mismo hacer un soneto herrastiano, clásico e ininteligible, que una letra para música, y sobre todo como ésta, clara y diáfana como el sol? ¡Si la música tuviera un mismo metro, constante y sonante como el verso ordinario, sería de una monotonía diegorriveresca! ¿Verdad, Ernestooo? —Gul náí, Chochimilco— responde el aludido, por la fuerza de la costumbre, creyendo que dice adiós a su auditorio, como todas las noches. Y nos despedimos.

La enfermedad incurable de la ironía. "El club de la cubeta y el trapeador" y otras locuras de este baluarte de la sonrisa y los micrófonos. Una taxonomía bastante peculiar del ser de la música. "Tiraste la colilla de tus rencores, jalaste la cadena de tus bajezas"



Su verdadero nombre fue Arturo Ernesto Manrique Elizondo. Nació en Monterrey en 1910 y murió en la ciudad de México en 1971. Aunque estudió ingeniería en San Luis Missouri (1930) su vocación principal fue ante los micrófonos de radio y televisión. Trabajó en las emisoras XEB, XEQ, XEW. Formó pareja cómica con Ramiro Gamboa. En televisión protagonizó programas como "El estudio de Pedro Vargas" y "El yate del Prado". Actuó también para la televisión regiomontana, y participó en la película: *La mujer del puerto* (1933) y posteriormente en *¿Quién mató a Eva?*, *Jalisco nunca pierde*, *Canto a mi tierra*, entre otras. Fue un humorista de ronca voz y fácil palabra.

UNA VENTANA AL MUNDO

por JUAN JOSÉ REYES Y FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ / diciembre de 1990

La bendición de los tranvías. Samuel Ramos, Julio Torri, Antonio Caso, Vicente Lombardo, profesores de juventud. "Me ensombrecí, como todo adolescente". La poesía de la sangre y del amor. Viajar a España, "donde caían bombas con frecuencia". Las tertulias del Café París. "A Pellicer lo traicionaba la elocuencia". Los sabios consejos de Alfonso Reyes. La atmósfera cosmopolita de 1943



dormir. Ahora los camiones y los trolebuses van llenos. Había entonces dos clases, pero la segunda también era cómoda. En esos tranvías grandes y seguros aprovechaba el tiempo para leer. Del Zócalo nos íbamos a pie hasta la Preparatoria, esto era cuatro veces al día. Íbamos a comer a nuestras casas y regresábamos. Eso significaba casi tres horas de lectura.

—¿Cómo era entonces la enseñanza?

—Es notable la calidad de nuestros maestros de entonces: Samuel Ramos nos daba Introducción a la Filosofía.

COSA DE MUCHACHOS

—¿Era un profesor interesante?

—Era un poco aburrido, pero enterado; al poco tiempo se hizo amigo nuestro. Torri, durante una temporada, nos dio Literatura Española: era un profesor interesante, pero tartamudo. El mejor Torri se nos reveló en su casa, la cual frecuentábamos: platicábamos mucho. Más adelante ya no hice esos trayectos de Mixcoac al centro porque, cosa de muchachos, me fui de mi casa. Me cambié a "La Casa del Estudiante", que quedaba en el centro de la ciudad. Torri, preocupado, me dio unas tarjetas de recomendación para conseguir empleo de portero del convento de Churubusco. Lástima que no pudo ser. Me volvió Torri a recomendar con Fito Best Maugard, el pintor, un hombre de gran imaginación, que en aquella época era director de publicidad de la Lotería Nacional. Se le ocurrió que sería efectivo propagar la creencia en la fortuna. Así, me puso a redactar artículos sobre la fortuna, sobre la suerte y el azar. No me fue difícil: los clásicos están llenos de alusiones a la fortuna. Yo escribí muchos artículos, sin firma. Formé parte de un grupo de escritores *fantasmas* que contaminó a la ciudad de México con cuentos sobre viejas supersticiones, escribíamos cosas del tipo de "Cómo la fortuna le fue adversa a Hidalgo al momento de llegar a la ciudad de México", "La fortuna en la historia de México", etcétera.

—Si cursó con Torri Literatura Española, ¿puede pensarse que la influencia de los clásicos en sus primeros poemas se debe a él?

—No, lo que nos hizo leer un poco mejor fue la literatura medieval; además fue mi profesor por poco tiempo. Lo importante fueron las conversaciones en su casa. Teníamos intereses comunes: nos hizo leer bien a Marcel Proust. Hubo, claro, otros maestros. José Gorostiza no fue mi maestro pero estuvo de profesor ahí; yo iba a verlo en la Preparatoria para platicar con él. Las dos grandes figuras, los dos grandes maestros eran don Antonio Caso, que fue mi profesor de sociología, y Vicente Lombardo, que era también profesor, excelente, de sociología, antes de su conversión al marxismo. En esos años, luego de haber sostenido una famosa polémica con Caso, Lombardo se convirtió al marxismo. La polémica entre Caso y Lombardo nos apasionó a todos, la seguimos con mucho interés. Caso, aunque yo tenía mis dudas, después de todo tenía razón.

—¿No los separaba su simpatía por el comunismo

i Es cierto que no nació en Mixcoac?
—En 1930 comencé a estudiar en la Preparatoria Nacional —en aquella época existía sólo una preparatoria: San Ildefonso—. Los grupos eran de 40, 50 alumnos. Para usar la cronología norteamericana, este modo de dividir el tiempo, quizá la gran diferencia entre las décadas 30 y 40 y la de los 90 sea, en primer lugar, la situación internacional. Aquellos fueron los años del ascenso de Hitler, de la guerra de España, y, al final de ese periodo, el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Fue la primera vez que los acontecimientos del mundo afectaban la vida de México. Aquí actuaba el grupo de Trotsky, de Zinoviev. La gran escisión ocurrió tras el asesinato de Trotsky. Todos en esa época fuimos sensibles a esos cambios.
—Dice: "Todos fuimos sensibles a esos cambios", ¿realmente todos?
—Todos fuimos sensibles, incluso los que no fueron críticos; la prueba de ello es su intransigencia y su dureza. En años anteriores se había dado el movimiento vasconcelista. Yo estaba chico, pero me afectó. En ese mismo año, en 1929, sucedió otra cosa importante: la autonomía universitaria. Entré a la Preparatoria en el ocaso de la supremacía de Plutarco Elías Calles. Luego del gran fracaso del vasconcelismo, vivimos con alegría la victoria de Cárdenas sobre Calles. Cárdenas, en lugar de fusilarlo, lo desterró. Esto nos impresionó mucho a los muchachos de entonces. Se dio una serie de cosas muy importantes, como por ejemplo la enérgica política exterior de México ante el avance del

fascismo. Nos convertimos en grandes amigos de la República Española.

—¿Y culturalmente?

—En esos años se dio, culturalmente, una gran influencia de España. Es la época de Unamuno, Ortega y Gasset, Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, Machado. Por lo menos en la juventud, España fue una gran influencia cultural. Fue la década en que Cárdenas ayudó a los intelectuales españoles después de la derrota y, también, en que se persigue a los Contemporáneos. México entró a la guerra. Ávila Camacho hizo una política más moderna. Jaime Torres Bodet estaba en Educación Pública. Hubo muchas cosas en las que yo nunca estuve de acuerdo, ni yo ni muchos de mis amigos. En aquella época asistimos al gran ascenso de la estrella comunista y a la aparición de los primeros nubarrones. Nubarrones que surgieron cuando parecía que iba a triunfar el sol del socialismo en el mundo. Ahora sabemos lo que ocurrió, ahora vivimos lo contrario. En aquella época nació el PRI del PRM; hoy estamos en espera de llegar a una auténtica democracia. Las creencias de esa época se han pulverizado, se han convertido en otra cosa. Es muy distinta la atmósfera que los rodea a ustedes de la que me rodeó a mí.

—¿Cómo encontraba tiempo? La ciudad era chica...

—Claro, era más chica. Además había otra cosa muy importante: los tranvías. Había algunos extraordinarios. En los días en que vivía en Mixcoac los tranvías fueron mi bendición, cuando estudiaba en la Preparatoria. De Mixcoac al Zócalo hacía exactamente 45 minutos, en los que se podía leer, meditar,



o por la vanguardia surrealista de sus maestros locales, de los Contemporáneos?

—No había contraposición, además los Contemporáneos no fueron nuestros maestros. En mi caso, había hecho una lectura bastante intensa de novelas y ensayos de diversos autores; pero la primera vez que descubrí la poesía moderna fue en Pellicer, en mi adolescencia. Mi primera poesía, la publicada en *Barandal*, tiene huella de Pellicer y también de otros poetas, como Alberti o Gerardo Diego. Más adelante me ensombrecí, como todo adolescente. Nuestro grupo tuvo pequeña resonancia, cierto es que era un mundo más pequeño. Coincidió la visita de Alberti a México con la aparición de mi primer libro, *Luna silvestre*, publicado por la editorial Fábula. Alberti, ya lo he contado, me alentó. Yo me alejé del grupo, me quedé solo, pasé una temporada de silencio y soledad. Luego volví a mis cursos. Leía yo en esos momentos un revoltijo de cosas, leía por ejemplo a Lawrence. Pero aparte de las influencias

había esta poesía “de la sangre, del cuerpo”, que me ha seguido acompañando hasta hoy: las revelaciones del cuerpo. Sobre ese libro publicó Bernardo Ortiz de Montellano una pequeña nota contra mi libro criticando lo que él veía como una excesiva influencia de Neruda. Murió *Barandal* pero yo seguía viendo a mis amigos, a José Alvarado, a Salvador Toscano.

—¿Antes de Taller viajó a España?

—Sí. Yo no vivía en México en ese entonces, había conseguido un empleo: el proyecto de fundar una escuela. Estaba en Yucatán cuando recibí la invitación para ir al Congreso antifascista en España. La invitación la gestionaron Rafael Alberti y Pablo Neruda. Alberti ya había estado en México y la gente de la LEAR le había merecido una muy pobre opinión, tal vez por eso de México invitaron a dos escritores que no pertenecían a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Yo nunca estuve cerca de la gente de la LEAR, aunque era muy amigo de los

jóvenes comunistas. Me mandaron la invitación a Yucatán por correo ordinario; apenas tuve tiempo de llegar a la ciudad de México, casarme e irme en barco, vía Nueva York, a España.

—Antes de llegar la invitación para asistir al Congreso, ¿cómo era su vida en Yucatán?

—Primero vivimos en una pensión. Me interesó muchísimo Yucatán. Descubrí el mundo maya, un descubrimiento muy importante para mí.

—Aparte de asistir al Congreso, ¿qué más hizo en España?

—Conocí a mucha gente; más bien: entreví a mucha gente ilustre, pero con algunos guardé amistad, como con el poeta inglés Stephen Spender y también con Malraux, con quien trabé una amistad de toda la vida. El viaje inicialmente lo hicimos para asistir al Congreso, pero me quedé más tiempo. Allí estaba también una delegación de la LEAR, entre los que iba Silvestre Revueltas, que viajó como un acto de solidaridad con el pueblo español. Asistieron

también José Mancisidor y Carlos Pellicer. Después del Congreso permanecí en España ayudando y colaborando con el grupo de la LEAR en el trabajo que ellos hicieron: principalmente montaje de exposiciones y dar conferencias sobre la cultura mexicana. Fue una labor muy interesante.

—¿De qué modo vivió el ambiente de la guerra?

—Caían bombas con frecuencia. Más aún cuando fui al frente del sur. Había un mexicano, Juan B. Gómez, que era comandante de brigada, lo mismo que otro mexicano mucho más famoso: David Alfaro Siqueiros. Estuve con ellos diez o quince días, incluso intenté alistarme. Los Alberti, principalmente María Teresa León, intentaron disuadirme. No sé por qué pero no me aceptaron, probablemente porque yo cometí varias imprudencias, entre ellas ser amigo de varios anarquistas, los cuales eran vistos con malos ojos por los comunistas. Durante el sitio de Valencia supe que de mí se decía: "Hay que tener cuidado con Octavio Paz, tiene ligas, no sabemos hasta qué punto, con los anarquistas".

—¿Cómo transcurría su vida cotidiana en esos días españoles?

—La vida política me interesó y llegó a apasionarme, pero mis grandes amigos, a los que veía todos los días, eran los poetas. Me relacioné con la gente de *Hora de España* porque teníamos posiciones muy parecidas: primero, éramos antifascistas, considerábamos que era indispensable la colaboración con los comunistas; en segundo término creíamos en la independencia de los escritores. Esa era la política de *Hora de España* y, más tarde, esta sería la política de *Taller*. En México yo había conocido a Alberti; lo volví a tratar en Madrid, pero con quien hice amistad más profunda fue con Cernuda y con la gente de

Hora de España, como Altolaguirre. En España publiqué mi segundo libro, *Bajo tu clara sombra*, precedido precisamente por una "Noticia" de Manuel Altolaguirre. Tuve encuentros memorables, por ejemplo con Pablo Neruda, al que mucho me he referido. A Neruda lo quise mucho. Conocí también a Vallejo, que era un hombre extraordinario. Me impresionó mucho oír sus quejas contra Alberti y Neruda.

MESAS Y TERTULIAS, ALGUNAS NOCHES EN EL PARAÍSO

—¿Qué le aguardaba a su regreso?

—Cuando regresé a México estaba el Café París. Había varias tertulias. Al regresar a México volví a ver a mis amigos. Trabajé en *El Popular*, que era un diario sindicalista dirigido por Lombardo Toledano, como periodista y articulista. Colaboraban también ahí Enrique Ramírez y Ramírez y José Revueltas.

—Paralelamente, aparte de sus intereses políticos, ¿tenía otros amigos?

—Iba mucho al Café París con Octavio Barreda y Xavier Villaurrutia. Así que iba a *El Popular* por un lado y por el otro al Café París. Nunca me discipliné a la vida del militante. También había un bar, llamado El Paraíso, que frecuenté mucho en alguna temporada. Más tarde, más avanzada la década, surgieron en México los cafés literarios. A las cantinas no podían entrar mujeres, pero concurrían mucho a los cafés. De pronto el Café París se convirtió en el gran centro de reunión. En primer lugar iban gentes de cine, periodistas, pero también iban escritores. Los que quedaban de los Contemporáneos tenían su mesa; había otra mesa de jóvenes y

otra de comunistas, estos últimos hacían la revista *Ruta*. Nos encontrábamos unos frente a los otros. Nos veíamos, nos saludábamos, a veces íbamos de un lado a otro. Estaba Ermilo Abreu Gómez, amigo de Barreda y mío. Había otros grupos, como el de Juan Soriano, que llegaba más tarde, y el grupo de las mujeres.

—¿Con quién iba Soriano?

—Con Lupe Marín, Lya Kostakowsky y María Izquierdo, que era una de las instituciones del café. Otras instituciones eran Barreda, Villaurrutia y Lupe Marín. Todos ellos eran amigos. En otro lado del café se ubicaba José Mancisidor.

—¿Fue siempre feliz su amistad con Pellicer, siempre luminosa?

—Hubo muchos altibajos en mi amistad con Pellicer. No estaba de acuerdo con algunas ideas y con ciertos poemas míos, pero en fin: siempre lo estimé mucho.

—Pellicer expresó que prefería su poesía "anterior", es decir, la anterior a Salamandra. Tal vez lo hizo dolido por aquella frase suya (Pellicer no es un poeta de poemas sino de instantes poéticos).

—Me gustaría referirme a esa frase. No creo que esa frase lo haya "matado". Quizá lo dije mal, quise decir que los mejores poemas de Pellicer son los poemas breves. Cuando él intentó el poema extenso lo traicionaba la elocuencia. Tiene cosas geniales, como aquello de "El caimán es un perro aplastado".

—¿Quién era el eje, el centro de la cultura en aquellos momentos? ¿Alfonso Reyes?

—En ese momento Reyes no estaba en México. Reyes era el gran mexicano que vivía en Sudamérica. Vivió primero en Buenos Aires y luego en Río de Janeiro. A Alfonso Reyes lo conocí cuando regresé a México a hacerse cargo de la Casa de España. Se dio entre



ambos una gran amistad: lo admiré, lo admiro, lo quise mucho. Lo comencé a ver no sólo en El Colegio de México sino en su casa. Vivía en esa calle que antes se llamaba Juanacatlán, aunque en esos tiempos creo que tampoco se llamaba así. Yo vivía muy cerca de ahí, cerca de donde vive ahora José Emilio Pacheco. Cuando estaba muy triste, muy desesperado, muy cansado, o con ganas de tener una conversación, yo le llamaba por teléfono: "Don Alfonso, ¿puedo ir a verlo?" Me dio siempre buenos consejos no solamente literarios sino personales.

—¿Llegó a distanciarse de Efraín Huerta?

—De él nunca me sentí distanciado. Bueno, había cierta distancia intelectual y política, pero yo nunca tomé en serio esas cuestiones. Con José Revueltas fue distinto, con él sí discutí bastante, aunque finalmente la historia me ha dado la razón. Con Efraín, en cambio, no era posible el diálogo político. Siempre sentí profundas coincidencias con Revueltas.

—¿Por el sentimiento religioso que permeaba su pensamiento político?

—No, por su actitud intelectual. Para Revueltas las ideas contaban, se apasionaba con ellas. Los comunistas de la época lo aceptaban con incomodidad: eran beatos.

—¿Continuó viendo a sus otros amigos, por ejemplo a José Alvarado?

—A José Alvarado siempre lo vi, le tenía mucho afecto. En fondo Alvarado siempre fue un escéptico. No se lo decía, pero coincidía con él.

—Disuelta Taller usted colaboró con Barreda en El hijo pródigo y poco después se marchó de México...

—Me fui de México en 1943 y volví diez años más tarde. Abandoné el país justo en el momento de la guerra: la ciudad estaba llena de extranjeros. Por un lado estaban los españoles, con varios de los cuales trabé una relación muy profunda; también estaba Neruda, con el que tuve una amistad que terminó en pleito; también fui amigo de los surrealistas que vinieron a México: Wolfgang Paalen, Benjamin Péret, Leonora Carrington, Remedios Varo, Alice Raho. Había una atmósfera cosmopolita. Era un México mucho más chico pero mucho más abierto.

—¿Qué situación encontró a su regreso, en los años cincuenta?

—Me sorprendió encontrar otro México. Me encontré con que todavía había algunos sobrevivientes de los Contemporáneos: Novo seguía escribiendo, lo mismo que Pellicer. A Novo siempre le tuve estimación pero nunca acabamos de ser buenos amigos, lo que lamento ahora. Pellicer, en cambio, siempre fue uno de mis mejores amigos: siempre estaba en lo suyo. En realidad, del grupo Contemporáneos yo tuve sólo tres amigos: Jorge Cuesta, Villaurrutia y Pellicer. La generación de Contemporáneos tiene una característica esencial: es una generación de excelentes poetas. Es muy difícil decidirse por uno de ellos. ¿Por qué no gozaron de la estima pública que se les brindó a otros poetas de su generación, como Neruda y Borges? Tal vez se debe a que la aventura poética de los Contemporáneos se acaba muy pronto. Aunque eran muy inteligentes no fueron capaces de desarrollar críticamente su obra poética. Tomemos a Pellicer como ejemplo: en él no hay una evolución poética. Su poesía es la de un poeta eternamente joven que parece estar descubriendo por vez primera el mundo. Los Contemporáneos son poetas por acumulación, no se advierte en ellos la construcción de una obra.

—Luego de su estancia en Estados Unidos, Francia y Japón, ¿qué más encontró a su regreso?

—Me encontré con que el otro fragmento de mi generación, gente como Rulfo, estaba escribiendo. Pero sobre todo me encontré con un nuevo grupo, una nueva generación cuya cabeza más visible era Carlos Fuentes. La gran novedad era que habían



desaparecido los cafés. Yo quise reanimar uno, pero fracasé, no hubo manera. Intenté que nos viéramos de nuevo en cafés pero o no iba nadie o iba mucha gente, gente que no nos interesaba. Ya no había tertulias, la gente acostumbraba reunirse en casas. El concepto de generación, aclaro, siempre es equívoco porque las personalidades siempre son más importantes que los grupos.

—¿Por qué a su regreso no pensó fundar una nueva revista, una nueva aventura, con compañeros suyos de generación como José Luis Martínez o Chumacero? ¿Por qué se acercó a los jóvenes?

—Al llegar me sentí cerca de los jóvenes, especialmente de Carlos Fuentes. También, aunque un poco menos, de Tomás Segovia. La Revista Mexicana de Literatura se inició con reuniones periódicas en mi casa. En aquella época ellos se sentían incómodos con el quietismo de la ciudad de México; yo, que acababa de regresar, debí significar una ventana al mundo. La década de los cuarenta, pese al ambiente cosmopolita al que me he referido, fue en México, intelectualmente, un poco triste. Se seguía pensando en términos de "compromiso". Fuentes y Segovia comprendían que era necesario abrir ventanas: siempre hay que abrir ventanas, dejar que circule el aire. Fue también importante, en esa revista, el planteamiento que hicimos de lo que se llamó "tercera vía". Introduje esta idea en México, conven-

cido, luego de mi gran decepción de la Unión Soviética, de que la vía comunista estaba profundamente equivocada. Mi desencanto, ya lo saben, se dio al momento de la firma del tratado germanosoviético. En esos momentos, a finales de los años treinta, me encontraba cerca de los comunistas; luego de ese acontecimiento me separé de ellos. Esto fue para mí decisivo. Cuando viví en los Estados Unidos pensaba que todavía era posible una revolución proletaria, tal como lo había previsto Marx, en los países desarrollados de Europa. Cuando viajé a este continente, me di cuenta de mi error.

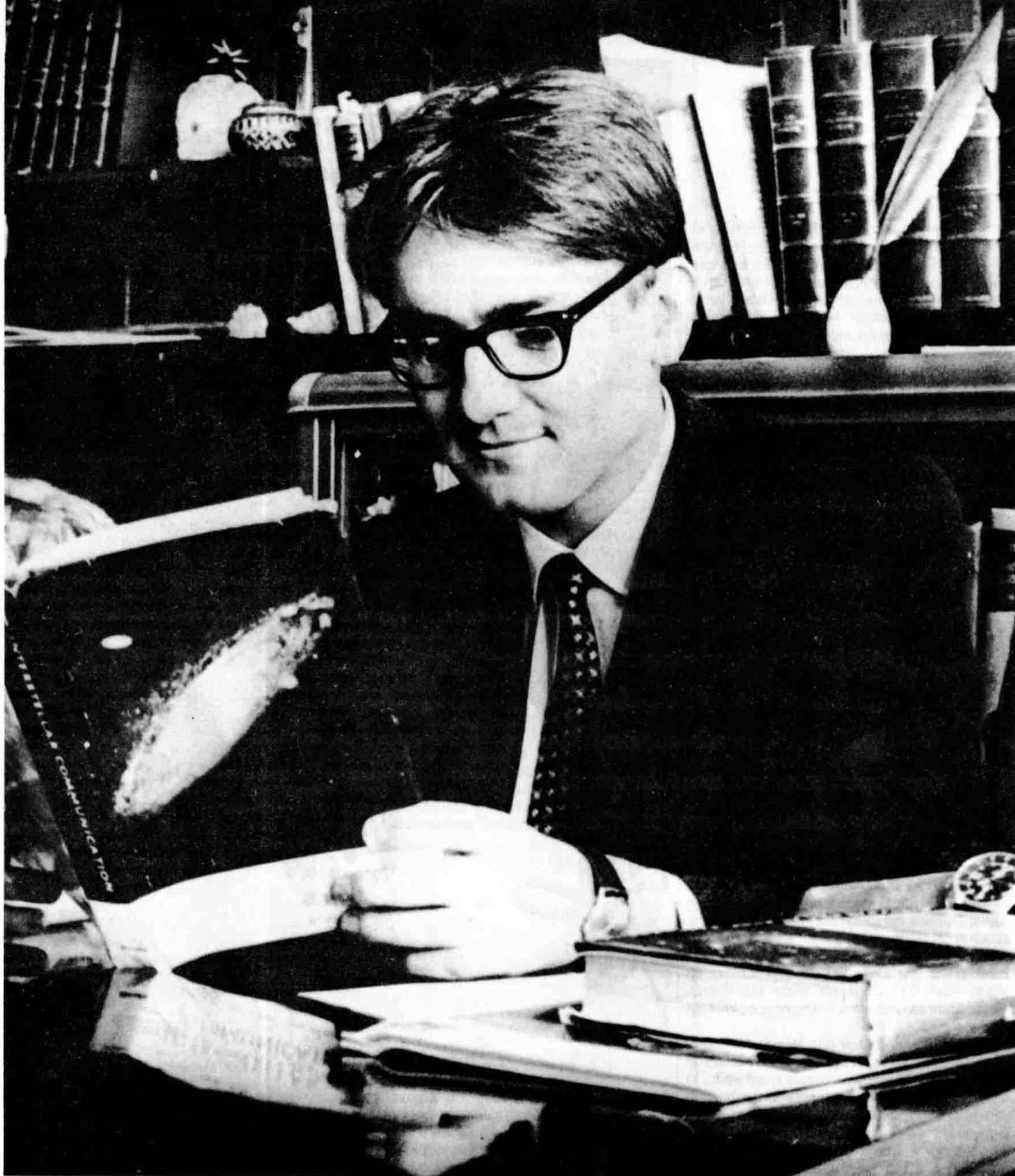
—¿Y la recepción crítica de su obra?

—Les pondré algunos ejemplos. Más que críticas publicadas en periódicos o revistas acerca de Libertad bajo palabra recibí cartas, algunas muy generosas, como la de Alfonso Reyes, cartas de españoles y sudamericanos que me siguen conmoviendo. Recuerdo también la de Julio Cortázar. El laberinto de la soledad fue recibido con una crítica adversa y, en algunos casos, escandalizada. He tenido mala suerte con la crítica en México, pero mi caso no es el único. La crítica es una de las partes menos vigorosas de nuestra literatura. La otra: la carnívora vida literaria mexicana, aunque, para ser justos, la vida literaria en todo el mundo es espantosa. En lo posible hay que evitarla, en todas partes está llena de púas y de lanzas.

ACOMPAÑADO de Víctor Flores Olea, en la inauguración de la muestra Octavio Paz / Los privilegios de la vista. Conferenciante magistral, confiesa: "He tenido mala suerte con la crítica".

Su apellido materno es Lozano. Nació en 1914 en la ciudad de México. Estudió Derecho y Filosofía en la UNAM. Ha colaborado en las revistas: Barandal (1931), Taller poético (1936), Tierra Nueva (1941), Revista Mexicana de Literatura; entre otras. En 1937 participó en el II Congreso Internacional de Escritores celebrado en Valencia, España. Volvió a México y dirigió la revista Taller. Laboró en el periódico El Popular y en 1944 obtuvo la beca de la Fundación Guggenheim. Ingresó al Servicio Exterior y tuvo diversos desempeños diplomáticos en Estados Unidos y Francia. Fue embajador en la India, cargo al que renunció en 1968. Fundó y Dirigió las revistas Plural (hasta 1976) y Vuelta. Es autor de innumerables ensayos y libros de poesía. Destaca su obra El laberinto de la soledad (1950) por el análisis ahí propuesto en torno al "ser" del mexicano. Otros ensayos notables son: El arco y la Lira (1956), Corriente alterna (1967), Posdata (1970), Los hijos del Lima (1974), El agro filantrópico (1979), Sor Juana Inés o los trampas de la fé (1982). Como poeta ha publicado una treintena de volúmenes, de los que merecen ser destacados: Luna silvestre (1933), Libertad bajo palabra (1949), Águila o sol (1951), Piedra de sol (1957), Blanco (1967), Ladera este (1969), Pasado en claro (1975), Árbol adentro (1987). Ha obtenido, entre otras las siguientes distinciones: Premio Jerusalem de la Paz (1977), Premio Nacional de Letras (1977), Premio Miguel de Cervantes Saavedra (1981), Premio Oslo de Poesía (1985), Medalla Picasso de la UNESCO (1987), Premio Alexis de Toqueville (1988) y Premio Nobel de Literatura (1990).

LA SONRISA DEL conocimiento y la sencillez de un cubículo universitario, podrían concentrar la personalidad de este notable pensador mexicano, comisionado para estudiar la materia interestelar y las nebulosas planetarias



En la fecha, el doctor Peimbert Sierra es autor de 75 artículos científicos publicados en revistas nacionales e internacionales, ha recibido multitud de citas bibliográficas (2 600) y es seguramente uno de los científicos mexicanos más citados de todos los tiempos. Ha colaborado en la formación académica de muchos miembros del Instituto de Astronomía de la UNAM, y sus trabajos son considerados punto de referencia de astrónomos, físicos y químicos de todo el mundo, en particular sus trabajos sobre la abundancia química del medio interestelar. Ha sido árbitro en asuntos de mucha importancia para la astronomía mundial. Se le ha pedido su opinión para otorgar subsidios para proyectos de investigación de la National Science Foundation y la Research Corporation, de EU. Tiene 24 ponencias presentadas en asambleas y congresos internacionales y 47 conferencias y cursos en instituciones extranjeras.

El doctor Manuel Peimbert fue distinguido con el

Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de ciencias físico-matemáticas y naturales el 7 de diciembre pasado, en ceremonia oficial ante el presidente José López Portillo.

En el área de ciencias físico-matemáticas y naturales, el jurado estuvo integrado por los doctores José Adem, Jorge Serbón y Pablo Rudomín, los tres del Centro de Investigación y Estudios Avanzados del IPN; los doctores Carlos Méndez, investigador del Instituto Nacional de Cardiología, y el doctor Raúl Ondarza, asesor del Conacyt e investigador de la UNAM.

El doctor Peimbert se ha dedicado a estudiar la composición química de los objetos de tipo gaseoso en el universo: nubes de gas que tienen distintos orígenes y que son ionizadas por distintas fuentes. Entre las nubes de gas están las regiones H II (hidrógeno ionizado), que son zonas donde se están formando las estrellas, como en la nebulosa de Orión, la Roseta y en otras galaxias muy jóvenes. Peimbert también ha estudiado algunas remanentes

de supernovas y nebulosas planetarias como la Lira. Uno de los resultados más importantes que ha obtenido en colaboración con su esposa, la doctora Silvia Torres de Peimbert, es la determinación de la abundancia pregaláctica de helio; esto es, el cociente pregaláctico de helio a hidrógeno.

LA GRAN EXPLOSIÓN

Esta determinación es muy importante porque casi todo el helio se formó durante la Gran Explosión de acuerdo con las teorías actuales sobre el origen del universo, ya que el valor preciso del cociente helio-hidrógeno impone restricciones en su evolución. Por ello, dependiendo de la abundancia de estas sustancias, se llega a patrones distintos para la evolución química y dinámica del universo, la evolución química de las galaxias y la evolución química de las estrellas.

—La emoción de encontrar resultados nuevos suele ser lo que más motiva a seguir adelante en la

LA GALAXIA DEL FRÍO

por JOSÉ DE LA HERRÁN / enero de 1982

investigación —nos dice el doctor Peimbert, quien además nos relata cómo es una noche de observación astronómica en un observatorio:

—La observación depende mucho del instrumental astronómico con que se cuenta. Se comienza empleando telescopios pequeños que tienen poco instrumental, y se trabaja a la intemperie. Cuando el astrónomo comienza su carrera cuenta con pocas noches al año para observar y con escaso instrumental auxiliar. Es necesario hacer un plan de trabajo, que puede requerir varios meses de elaboración, aun cuando se trate de objetos fáciles de observar por ser suficientemente brillantes. Después se pasa al estudio de objetos más difíciles, y que muchas veces, por su poca brillantez, se encuentran en el umbral de las posibilidades del telescopio con que se cuenta. En estas condiciones se requiere de mucho ingenio para obtener resultados novedosos, pues siempre hay otros astrónomos trabajando en el mismo campo, pero con instrumentos más potentes.

—En el momento en que por primera vez uno llega al telescopio se enfrenta, por una parte, con un equipo muy delicado, y por otra con el frío de la noche de observación, ya que los observatorios están por lo general situados en la montaña. También sobreviene el cansancio, pues al principio el trabajo de sol a sol agota pronto al astrónomo.

—Conforme se progresa, se va teniendo acceso a telescopios más poderosos y con mejor instrumentación auxiliar; hasta que, con los grandes telescopios (de más de dos metros de diámetro), con los radiotelescopios o con los telescopios a bordo de satélites, uno puede trabajar ya con las luces encendidas en los pisos bajo la cúpula o en las salas de recepción de los satélites, donde la temperatura es agradable y, gracias a la operación automática de estos instrumentos, es posible hasta escuchar música de vez en cuando. Frecuentemente se discute con otros astrónomos el adelanto de las observaciones. Entre los instrumentos que el doctor Peimbert ha empleado con mayor frecuencia, acoplados a los telescopios ópticos, se encuentran los espectrógrafos fotoeléctricos en los observatorios de Lick, en California (telescopio de tres metros de diámetro), de Kitt Peak, en Arizona y de Cerro Tololo, en Chile (ambos de cuatro metros de diámetro); también ha utilizado mucho material del telescopio de Monte Palomar (de cinco metros de diámetro).

Peimbert ha dedicado más de 50 horas a la observación en el ultravioleta del telescopio montado en el Satélite Explorador Internacional que, por estar fuera de la atmósfera terrestre, puede captar con gran eficiencia esas longitudes de onda.

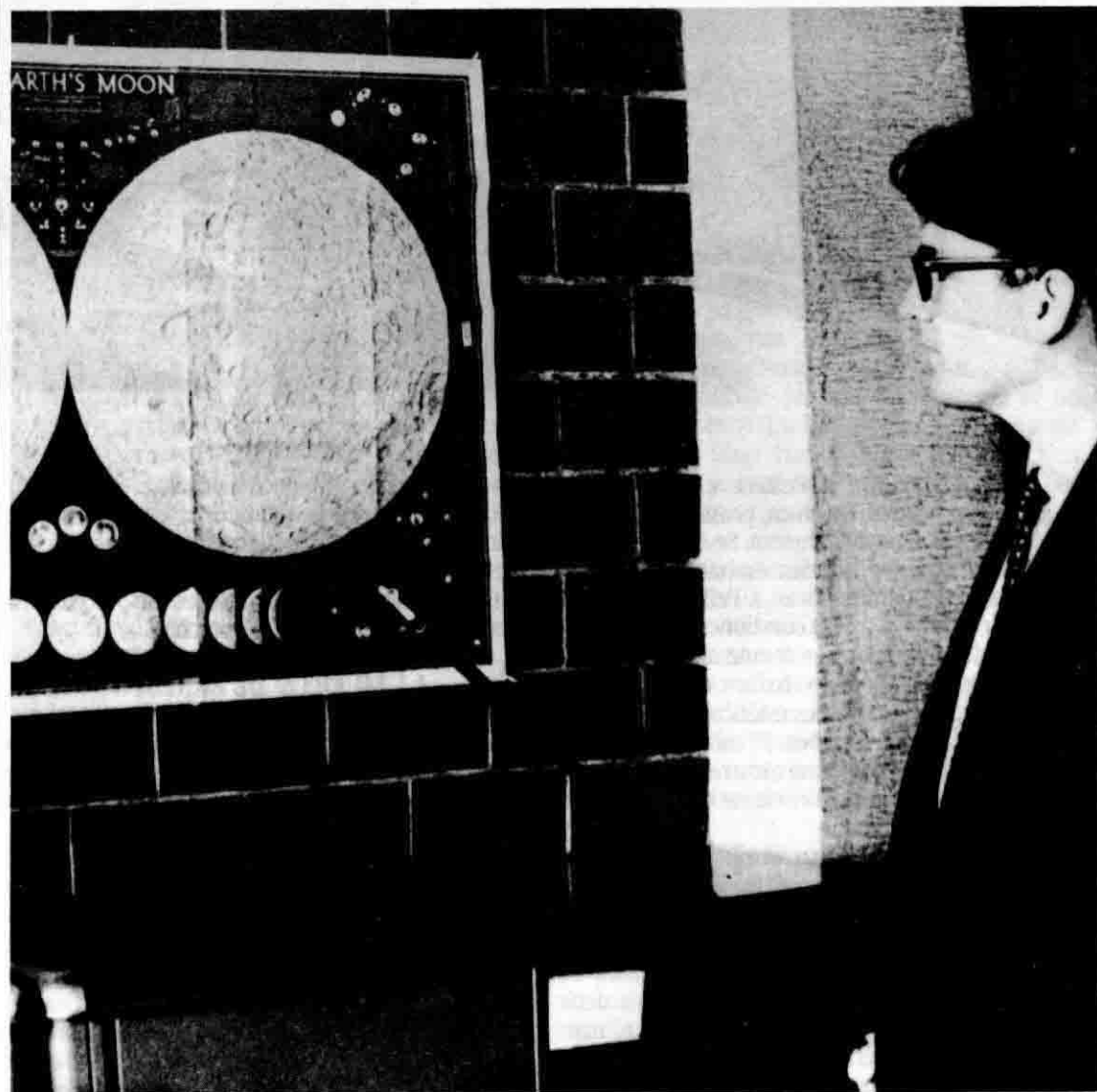
En 1984 se colocará en órbita alrededor de la Tierra un nuevo telescopio de gran potencia (2.4 metros de diámetro) que se ha bautizado como Telescopio Espacial y que es un proyecto realizado por la NASA y la Agencia Espacial Europea. El doctor Peimbert piensa utilizarlo para continuar sus investigaciones. Respecto de la investigación astronómica que se hace en México, el doctor Peimbert nos dice que se cuenta con un grupo muy competente en el Instituto de Astronomía de la UNAM, grupo que consta de

alrededor de 30 investigadores de los cuales quince son doctores en astronomía. De los físicos que se reciben en la Facultad de Ciencias, aproximadamente tres estudiantes al año son enviados a las mejores universidades extranjeras para hacer estudios de posgrado de astronomía, de los cuales uno regresa con el doctorado y otro con la maestría. Además, frecuentemente se invita a esos estudiantes a participar en los proyectos de observación en dichas universidades. México es conocido mundialmente por su Revista Mexicana de Astronomía y Astrofísica, publicada por el Instituto, en la que el impacto por artículo es similar al de cualquiera de las mejores revistas de astronomía del mundo. Aunque la producción de astronomía en el EU y Europa es mayor en cantidad, la calidad de la de los astrónomos mexicanos está al mismo nivel. En 1982 se efectuará en Grecia una reunión de la Unión Astronómica Internacional, en la que el doctor Peimbert será nombrado presidente de la Comisión 34, encargada del estudio de la materia interestelar y las nebulosas planetarias. Por otra parte, ocupará el cargo de vicepresidente de la Unión Astronómica Internacional durante el periodo de 1982-1988.

“La emoción de encontrar nuevos resultados”, el motivador principal de todo científico. Trabajar con telescopios pequeños, con radiotelescopios, con espectrógrafos fotoeléctricos.

30 sabios en el Instituto de Astronomía de la UNAM.

“Se requiere de mucho ingenio para obtener resultados novedosos”



Nacido en 1941 en la ciudad de México, se tituló como físico, en 1961, en la UNAM. Obtuvo la maestría (1965) y el doctorado (1967) en astronomía, por la Universidad de California en Berkeley. Ha sido profesor e investigador en universidades varias: UNAM, University College de Londres, University of Tokyo, Kitt Peak National Observatory; entre otras. Es autor de un centenar de investigaciones publicadas en boletines y revistas especializadas. La materia principal de sus estudios se vincula al origen y expansión del Universo. Es miembro de varias sociedades y academias científicas: Royal Astronomical Society, National Academy of Sciences, Unión Astronómica Internacional. Ha recibido varias distinciones, entre otras el Premio de la Academia de la Investigación Científica (1971), la Medalla Guillaume Budé (Francia, 1974), Premio Nacional de Ciencias y Artes (1981) y el Premio Universidad Nacional (1988).

UNO DE LOS poetas más prolíficos de este siglo, el autor póstumo de *Cartas desde Italia* fue también un defensor de las culturas indígenas, como lo muestra la gráfica del Museo de la Venta, en 1963



encontré a Pellicer en mangas de camisa. Afónico, pronosticaba catástrofes a su garganta. Se entretenía con su enfermedad. Sin embargo, conversamos cerca de dos horas. A Pellicer le fascina introducir el humor en las cuestiones más serias y, también, dar tratamiento solemne a las cosas más triviales. Así, por ejemplo, reduce el valor de su poesía y exagera las virtudes estéticas del Nacimiento que monta todos los años. Hombre de palabras más que de ideas, Pellicer no incurre en la pedantería ni en la soberbia: es consciente del valor de su obra, y no la subestima.

—¿Se puede decir que sus mayores influjos no provienen de los libros sino de la vida, de personas tan próximas a usted como son sus padres?

—Yo no soy más que un reflejo poco encendido del fuego que había en el corazón y el entendimiento de mis padres. Mi madre me enseñó a leer, a decir versos (*Los cantos del hogar*) y me llevó al mar. Poseía el don de disfrutar la naturaleza.

—¿Será Tabasco una fijación en su obra?

—Es una fijación un poco andariega y un poco danzante. Siempre he sentido, al estar lejos, una gran nostalgia de mis tierras tropicales. En un poema he dicho que yo soy un hombre de Tabasco. Lo tabasqueño, en mi vida, a veces me precede y, a veces, va al lado mío, a mi derecha.

LA MUERTE DE ERNESTO

—En alguna ocasión, ha dicho usted: "Siendo yo un modesto escritor, he pasado mi vida más entre pintores que entre escritores". ¿Sus influjos son más plásticos que auditivos?

—Sí. Mi afinidad con los pintores es inmediata. Siempre he creído que la música es la expresión más importante de la poesía. Vienen después, en orden decreciente, la pintura y la palabra. Si admito que el color y la línea están más cerca de lo que escribo que la palabra, es fácil comprender por qué he vivido más próximo a los pintores que a los escritores.

—No creo que exista una marcada afinidad entre usted y sus compañeros de equipo, los *Contempo-*

ráneos. Entre Villaurrutia y Novo, entre Torres Bodet y Ortiz de Montellano, se advierten afinidades. Usted no tiene par en ese grupo: es usted único.

—Mis amigos nacieron o se educaron en un altiplano. Aun cuando la mayor parte de mi vida la he pasado en el Valle de México, no hay que olvidar que la infancia pesa mucho. Las cosas que me ocurrieron en Tabasco durante la niñez (la muerte de mi hermano Ernesto, mi primer viaje al mar, el amor a mi madre) son impresiones y emociones que fueron carburando, lentamente, en lo que más tarde hice o actué con el idioma. Todas esas cosas siguen pesando en mi vida. Yo he sido un tropical insobornable.

—¿Qué ha hecho con el idioma? Creo que numerosas cosas, y muy importantes.

—Creo que no. Cuando releo a nuestros poetas de América —Díaz Mirón, Lugones y Darío, que son los tres poetas que mayor dominio han tenido sobre el idioma—, me siento un fracasado. Admiro en Díaz Mirón la ferocidad de su exigencia al dar forma a un poema.

INSOBORNABLE POESÍA

por EMMANUEL CARBALLO / abril de 1962

—En usted, don Carlos, veo ferocidad y feracidad, dos maneras de atacar y dominar el idioma.

—Ferocidad es la realización geométrica del poema. Y yo no conozco la geometría más que en los libros. En cuanto a feracidad, mejor me callo.

—¿Corrige sus textos?

—El impulso es tan fuerte que las palabras, aun cuando no queden ubicadas con precisión, actúan como si yo estuviera dentro de ellas. Por eso mismo son tan desordenadas, porque yo soy el desorden.

—Volvamos a Díaz Mirón.

—Habla de ferocidad en el sentido de despotismo, de tiranía. Su idioma está de tal manera desprovisto de elementos secundarios, que entiendo su necesidad de escribir desnudo. (Yo escribo en mangas de camisa, o metido en cama— el lugar más placentero que hay para mí en la vida). Don Salvador trataba las palabras, probablemente, a puñetazo limpio. Era un diamantista afortunado que raras veces se equivocaba. Su maestría era inconmensurable.

—¿Se parece usted a Díaz Mirón?

—Yo soy sumamente desordenado, y ese desorden proviene de los pantanos, de la tierra en que nací. En esos pantanos, claro, hay de repente una garza que, por su blancura, su quietud y su verticalidad, no tiene aparentemente nada que hacer allí, sin embargo, sí tiene qué hacer: algo parecido ocurre en mis poemas. Algunos versos, en apariencia, están de más. Y no es cierto: cumplen una función. Mi propósito consiste en encontrar y aclarar la vinculación de lo que yo llamo, en lo que escribo, mis elementos de desorden. No lo he conseguido: esa es mi gran falla. Por eso me considero, absolutamente, un poeta fracasado.

—Y a otra cosa, don Carlos: hábleme de esos dos amores suyos que todo el mundo conoce: Simón Bolívar y San Francisco de Asís.

—Hay dos personalidades en la historia que han ocupado muchas de mis horas: San Francisco de Asís y Simón Bolívar. La atracción de estos personajes no ha sido solamente desde el punto de vista del incendio y la llama, sino que ellos son, ellos representan el orden. Y como yo soy el desorden, los amo. Su amor me completa.

—El amor en Bolívar no es, precisamente, un producto esmerado del orden.

—El Bolívar amante no es para mí fundamental. Su amante, a mi juicio, es nuestra América. Su amor, sus declaraciones amorosas a nuestra América —ya sea los dos grandes discursos, la Carta de Jamaica o el prólogo a la Constitución de Bolivia—, entrañan un principio de orden que a mí me deslumbra.

—¿Y en San Francisco existe también ese orden?

—El orden en San Francisco consiste en unificarse: hermano lobo, hermano Sol, y unos días antes de morir: hermana muerte. Hay en él un principio de unidad que es el orden. Su pasión por la naturaleza revela también ese principio. Cuando paseaba por los campos de Italia, al principio de la primavera, le decía a los campesinos: "Por favor una fajita, muy delgada, entre una parcela y otra para que allí nazcan las flores que ya vienen". Allí está la parte mágica. En la tierra que no se tocó, allí nacen las flores. Claro, las flores silvestres, que son las más



fraternales. La rosa cultivada, la rosa del soneto, es un poco la flor natural.

—¿Cómo ha podido conciliar algo que en apariencia es irreconciliable: ser auténticamente un poeta cristiano —católico, apostólico y romano— y un poeta de izquierda?

—Creo que es muy fácil conciliar ambas actitudes. Es muy rara la semana que yo no repaso los Evangelios. Quiero que usted me diga si alguien, alguna vez, puede sustituir por otro mejor este postulado: "Amaos los unos a los otros". Aquí, en este postulado, está toda la teoría económica. Dígame que no.

—Prefiero quedarme callado.

—No hay nada que obstaculice ser católico y ser decente. Lo que pasa es que las ideas políticas, y la misma palabra política, pueden distorsionar la imagen de una persona. Si yo soy un convencido de que el cristianismo es el único sistema que nos hace, que nos puede hacer fraternizar, entonces todas esas cosas que llamamos de izquierda y que no son otra cosa que la ansiedad contenida en una frase centaveada, "justicia social", concuerdan con la doctrina cristiana. Creo que hay una decencia, una decencia fundamental que es la que nos sitúa, la que nos orienta, la que nos hace salir a la calle y tomar participación e, inclusive, llegar a la injuria —que es tan humana—. La ansiedad de que la mayoría viva de otro modo no se opone a mis sentimientos religiosos: es más, parte de allí.

—Hábleme de su poesía religiosa.

—He escrito poesía religiosa, nunca poesía mística. *Práctica de vuelo*, libro de poesía religiosa, comenzó con un soneto que escribí en el Monte Tabor una noche en que fui a pedir hospitalidad a los franciscanos. Después de conversar con ellos, alguno me dijo: "¿Por qué no se queda con nosotros?" Le contesté: "Porque no tengo tiempo". Otro de ellos, agudísimo, me dijo con sorna: "Comprendo, usted no tiene tiempo".

—Admiro sus sonetos de *Hora de Junio*.

Tabasqueño de cepa. "Yo soy el desorden". Escribir en la cama. "Me considero, absolutamente, un poeta fracasado". La madre, el trópico, San Francisco de Asís; presencias absolutas. Vivir con grandes nostalgias. No hay obstáculos entre ser católico y ser decente. *Hora de Junio* y el relato de un desastre amoroso

—Esos sonetos son de una ejemplar pobreza.

—Que viva la pobreza, don Carlos

—Esos sonetos, mi querido Emmanuel Carballo, usted los confunde con otra cosa.

—Recuerdo parte de un verso: "Junio me dio la voz..." Son muy escuetos. Sugieren.

—Mire usted, relatan un desastre amoroso.

—Son tan importantes como el *Nuevo amor, de Novo*.

—Nacen, tal vez, de paralelas circunstancias.

—El *Nuevo amor* es un libro memorable. Hay un buen gusto, un sentido aristocrático en esta obra de Salvador que no hay, ni por asomo, en mis sonetos. Además, mis sonetos son diurnos; Salvador no puede decir lo mismo.

—Precíseme ese "desastre", don Carlos.

—Sólo puedo decirle que son consecuencia de un fracaso sentimental. Un fracaso más que le importa a un poeta. Les tengo cariño porque son una herida abierta permanentemente. Han pasado muchos años, y la herida no se cierra.

—El amor en su obra toca muchas cuerdas: el amor a la madre, el amor a la naturaleza, el amor físico, el amor a los héroes y a los santos; es una poesía que nace del amor y en el amor se cumple.

—Qué bueno, qué bueno que dice usted eso. Y si lo escribe, me va usted a dar un gran gusto. La leyenda que hay alrededor de mi pobre persona, como escritor, es que soy un colorista. Castro me catalogó, hace ya muchos años, como un impresionista. Y no es justo, francamente. Además nadie conoce mi obra.

—Con razón, don Carlos: su Material poético se vende en las joyerías —por el precio— y no en las librerías.

—Esta edición monumental —que agradezco humildemente— no tiene sentido. Quién sabe cuándo se conocerá mi trayectoria como poeta. Usted, que parece que sí la conoce, afirma que nace con el amor y en él mismo se cumple. Si eso es un mérito, soy un poeta emérito. Esa es la única cualidad que le encuentro a ese montón de cuartillas desordenadas.

Nacido en Villahermosa, Tabasco, en 1899, estudió el bachillerato en la Preparatoria Nacional y en Colombia.

Fue secretario particular de José Vasconcelos, cuando éste era ministro de Educación. Desde muy joven hizo publicar sus trabajos poéticos. Participó en distintas revistas: *San-ev-Ank*, *Ulises*, *Contemporáneos*.

Fue profesor universitario y director del Departamento de Bellas Artes. Fue un preocupado por la antropología, la pintura, y organizó los museos de La Venta (Tabasco), Frida Kahlo, y el Anahuacalli. En 1976 fue elegido senador de la República. De sus libros, pueden señalarse como muestra *Colores en el mar* (1921), *Piedra de sacrificios* (1924), *Camino* (1929), *Esquemas para una oda tropical* (1933), *Hora de Junio* (1936), *Recinto y otras imágenes* (1941), *Práctica de vuelo* (1956), *Noticias sobre Netzahualcóyotl y algunos sentimientos* (1972). Murió en 1977 y póstumamente aparecieron otros libros suyos.

QUÉ RICO MAMBO

por CRISTINA PACHECO / noviembre de 1980

Durante seis años... ocho horas diarias de estudio con el piano. La tragedia de los concertistas desharrapados. "Todo se lo debo a Ninón Sevilla". El gran grito del mambo comenzó con un pugidito. "Mambo es lo tremendo; no quiere decir nada" Grabar a Rachmaninov en ritmo tropical. La necesaria soledad frente al piano... y Beethoven

el "momento" de Pérez Prado se prolonga ya cuatro décadas. 1950 visto desde 1980 es otro mundo. Sin embargo, el mambo no ha envejecido. Frente a él son pocos los nuevos ritmos que, aclimatados a nuestro gusto y posibilidades, nos parecen inodoros, incoloros e insípidos. "Todos quieren seguir oyendo el mambo", dice Pérez Prado. "Cuando le ofrezco al público nuevas cosas se opone, las rechaza. Acato sus deseos porque el público mexicano me hizo. A él se lo debo todo."

—Y el público, ¿qué le pide para divertirse?

—Lo mismo de siempre: el mambo. No le gusta que cambie de ritmo. Dondequiera que me presente me piden, me exigen casi, que toque composiciones como *La chula linda* y todas aquellas primeras obras. Soy obediente y fiel frente a esta exigencia. Pero también hago mis experimentos: acabo de grabar a Rachmaninov en ritmo tropical.

—¿A usted le sigue gustando el mambo?

—Es lo que quiero, ¿comprende? Es mi único hijo.

—Usted revolucionó la música popular con el mambo. Cuando se haga la historia del siglo veinte, el mambo tendrá más importancia de la que tuvieron el can-cán y la polka para el siglo diecinueve. Pero, ¿no siente en 1980 que nuestra insistencia como público lo constriñe, le impide nuevas búsquedas necesarias para un gran artista de su categoría?

—Ah sí, quisiera poder cambiar pero no debo hacerlo. El público me pide el mambo porque el mambo es lo que saben de mí. Eso me gusta, me encanta porque tengo tanta facilidad que —si me lo propongo— en un día (es más: en una tarde) escribo cuatro mambos.

—¿Cómo escribe?

—Primero siento la música, me viene, la oigo, la toco,

la escribo. Nunca me fuerzo, jamás me propongo "construir" si no me ha nacido de adentro. Escribo bien porque en Matanzas, durante seis años, estudié ocho horas de piano al día. Quería ser un músico clásico, era mi pasión.

—¿Qué lo hizo cambiar?

—Una sola cosa: ver a los compositores de música clásica con el cuello sucio, desharrapados, desarreglados. Pensé: "Si después de tantos trabajos estas personas no han logrado ganar dinero suficiente para estar limpios y bien vestidos, eso significa que el camino no es por ahí".

—¿Con qué relaciona usted la falta de pulcritud?

—Eso ni se explica: si una persona no está aseada por

fuera, ¿cómo estará por dentro?

—Pero debe haber habido otra circunstancia que lo impulsara al cambio.

—Desde luego. Noté que cuando llegaban a Cuba papeles de música hechos en los Estados Unidos, los músicos hasta se peleaban por comprarlos. Y era que las partituras estaban bien escritas, en orden, con un principio y un final. Desde esta base de simple disciplina y método empecé a escribir mi música con los conocimientos que tenía del género clásico y del jazz.

—¿En dónde se hizo gran figura?

—Aquí. México me lo dio todo. Conocí a Quico Mendive en Cuba. Me oyó, se entusiasmó y me



propuso que viniera. Llegué en 1948. Aquí empecé a componer y a tocar. La gran ayuda de mi vida me la dio una estrella: Ninón Sevilla. Tan buena, tan linda que me tuvo en su casa como si fuera de su familia. Gracias a Ninón no me faltó nada.

—Lo primero que hice fue ir al salón Los Ángeles donde estaba Quico con la gran orquesta de Ismael Díaz. Me di cuenta de que el pueblo mexicano marca mucho el paso. Eso explica, por ejemplo, su gusto por el danzón. Me dije: "Puedo hacer algo bueno". Regresé a Cuba y cuando volví Quico llevó a Ninón para que me oyera tocar. Desde el principio ella fue maravillosa.

—Pronuncié entonces mi primer pujidito. En realidad, no era un pujido sino la palabra ¡Dilo! La primera ocasión en que la dije estaba escuchando al grupo de Facundo Rivero al que le hice un arreglo. Me emocioné tanto que me salió del alma gritar "¡Dilo!" Rivero se molestó y me dijo: "Ay, mulatito, ya me echaste a perder la grabación". Pero la grabación llegó a Nueva York y tuvo tanto éxito que una gente de allá le habló a don Mariano Rivera Conde —director artístico de la RCA, un verdadero genio— para decirle: "Cuando llegue a México un señor que se llama Pérez Prado déjenlo hacer lo que quiera".

—Don Mariano me formó la orquesta. Tenía un sonido muy latino y estaba bien, pero se notaban mucho las corrientes clásicas que adquirí en mi formación. Después de que grabé *Macomé* y *José* volvieron a hablarme de Nueva York: "Tienes que hacer música un poco más comercial". Me olvidé de lo clásico y en ese momento hice *Qué rico mambo*, *Mambo número 5* y otros éxitos que marcan mi arranque. El éxito llegó rapidísimo, con la velocidad con que se lo cuento. De diciembre de 1948 a febrero de 1949 recorrí el trayecto que muchos compositores hacen en años.

—¿Dónde tocaba usted en ese momento?

—En el Salón Brasil donde me conoció Félix Cervantes, el dueño del teatro Margo. Me oyó, me llamó: "¿Cuánto quiere ganar por trabajar conmigo?" Le dije: "No sé nada de sueldos ni de cosas". Me contestó: "Le pago cincuenta pesos y le formo la orquesta".

—Debutamos el Sábado de Gloria. Antes de que empezara la función llegaron a decirme: "El teatro está a reventar". "Porque es Sábado de Gloria", contesté. Al día siguiente lo mismo: "El teatro está llenísimo". "Sí, porque es domingo". El lunes la misma cosa: "Caray, pero cómo puede ser: ¿teatro lleno en lunes?" "Por eso, porque es lunes".

—Claro que sabía que era yo, pero no lo hice sentir hasta que Félix Cervantes —quien fue buenísimo conmigo y hasta me regaló un coche comprado a Borolas— me dijo: "Oye, quédate más días. Vamos alargando el contrato". Le contesté: "Usted me contrató por diez días a cincuenta pesos. Vamos terminando con eso y luego será otra cosa". De aquellos primeros momentos a estos años, he trabajado mucho, sin descanso.

—¿Qué significa la palabra "mambo"?

—Mambo no quiere decir nada. Es un término usual en Cuba que se emplea para decir, por ejemplo,



"Mira qué mambo tan rico" (o sea "qué muchacha tan linda"). O bien "todo es un mambo tremendo", para expresar que las cosas están mal.

—¿Cómo surgió el ritmo?

—Tuve la idea de que el latino tocara una música de la misma calidad que la norteamericana. Quise poner la música tropical —que se tocaba con papeles mal escritos— a la misma altura de la música que nos llegaba de los Estados Unidos.

—Hábleme de *Patricia*.

—Fíjese lo que son las cosas: no me costó nada de trabajo componerla. Vivía yo en Hollywood, en Sunset Boulevard. Un día pasé por un lugar, vi un órgano. Me gustó, me senté y salió, así nada más, la primera línea de lo que en principio se llamó *La extraña Patricia*. Se la dediqué a una muchacha que era así: extraña.

—Total, yo tenía que grabar cuatro números para disco. En el último lugar puse *Patricia*, tocada por vez primera con órgano. Cuando lo oyó Hernán Díaz, mi representante, me dijo: "No voy a sacarlo. Será un escándalo. ¿De dónde sacaste meterle al mambo un sonido que es de la Iglesia?" Le contesté: "El órgano es un sonido de la Iglesia nada más porque sí, pero no hay ninguna ley que diga que no puede tocarse en él música popular."

—Me fui de Hollywood, dejé el disco. El 20 de diciembre recibí una llamada de Díaz: "Tenemos un gran éxito con *Patricia*". "¿*Patricia*? No es mía. No recuerdo haber escrito nada así". Me respondió: "Es *La extraña Patricia*. Le cambiamos el título y ha

sido un exitazo". Así fue: en un ratito se vendieron un millón de discos.

—Y eso ocurrió cuando Elvis Presley estaba en la cumbre.

—Así es. Elvis era camionero, un muchacho muy bien parecido que tocaba su guitarra. Un día lo vio tocar un señor y le dijo: "Mira, ¿quieres triunfar? Bueno, pues vas a hacer todo lo que te diga". Y lo puso a tocar la guitarra eléctrica que sonaba como nada. Al mismo tiempo yo entré con *Patricia* y el órgano y todo eso. Fue un éxito, claro: porque un solo músico en el escenario hace más ruido que nada.

—Pregunta boba y necesaria: ¿Qué opina de la fama?

—La fama es cuestión de suerte. Todo el secreto está en caerle bien al público. A veces importa más la simpatía que otras cosas. Sentí eso: que le caí bien al público. Soy un hombre con suerte, sin envidias, sin altanerías. Alguien que sabe que por sí mismo no es nadie. Sí, tengo facilidad para componer, sé lo que es una orquesta, ¡vaya si sé lo que es la música! Pero no soy una maravilla.

—Cuando compongo me siento solo frente al piano y oigo lo que me va naciendo en el interior. Pero, insisto, jamás trato de construir algo o de forzarme porque eso no resulta. No tengo prisa: si no escucho esas voces interiores no me angustio. A veces ansío la soledad y el silencio o, si acaso, oír música clásica: Chopin, que me gusta tanto, Beethoven o Tchaikowski.

"LA FAMA ES cuestión de suerte. Todo el secreto está en caerle bien al público. A veces importa más la simpatía que otras cosas."

Principal exponente del mambo. Nacido en Cuba, en 1916, murió en la ciudad de México en 1989. En 1948 llegó a México y formó una orquesta con ejecutantes nacionales. Sus primeros éxitos, con la invención del ritmo por él llamado "mambo", le ganaron crecientes públicos en la radio y el cine. Participó en películas como *Perdida* (1949), *Al son del mambo* (1950) *Serenata en Acapulco* (1950), *Sindicato de teletirones* (1954), *Locura musical* (1956), *Locos por la tele* (1956), *Música y dinero* (1956), *El dengue del amor* (1965) y *A fuego lento* (1977). Es autor de numerosas composiciones, entre otras: *¡Qué rico mambo!*, *El pachuco bailarín*, *Mambo a la Kenton*, *Lupita*, *Caballo negro*, *Mambo número 8*, *El ruletero*, *El suby*, *Rico, caliente y sabroso*, *Mambo del taconazo*, *Patricia*.

JUVENTUD
y candor,
acompañan a
esta dama de la
actuación, lo
mismo en 1954
que en el
homaje que le
ofreció un club
de admiradores
en 1969



SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

por JOSEFINA KING / diciembre de 1968

de mediana estatura, rubia, bien formada, con una encantadora sonrisa en los labios (la misma del cartel, igualita) y una chispeante alegría en los ojos, Silvia es una envidiable suma de vitalidad dinámica y riqueza interior. Sus movimientos, sus miradas que todo lo quieren abarcar, las intempestivas frases que brotan como sin pensar de sus labios, todo ello proyecta la personalidad polifacética de la actriz. Es un ser espontáneo, sin artificios. Al contrario de otras celebridades llenas de verdades a medias, siempre desdibujadas y con un arsenal de máscaras, Silvia se muestra tal cual es: una mujer sin disimulos. Quizá la clave de su éxito como artista reside, precisamente, en el hecho de rechazar el subterfugio y tocarlo en naturalidad. Sin poses de *prima donna* y casi impersonal, explora en su propio pasado:

—Casi toda mi niñez la pasé en Tequisquiapan, aunque nació en Guaymas, Sonora. Después, hasta que cumplí 14 años, radicamos en Cuernavaca. Mi padre era un activo ingeniero militar y a mí me gustaba acompañarlo a todas partes. Era un hombre muy bohemio y, por supuesto, simpático; a veces estábamos muy bien económicamente y a veces no, pero la íbamos pasando. Bonachón, llano en su manera de ser, directa e indirectamente me enseñó lecciones inolvidables para vivir sin complejos. De su debilidad de padre, siendo yo hija única, aprendí a tener carácter; de su bondad aprendí a respetar a mis semejantes; de su espíritu despilfarrador aprendí a conocer el valor de las cosas prácticas. En fin, aprendí de sus virtudes y de sus defectos.

—¿Y fue él también quien le metió el "gusanito del arte"?

—Bueno, ése pienso que se lo debo tanto a él como a mi madre. Quiero decir que creo haber nacido con esa inquietud, aunque nadie de mi familia pertenece al ambiente artístico. En realidad, yo sólo quería ser cantante de ópera. Ni más ni menos. A los 14 años empecé a estudiar canto. Tenía una maestra que me daba muchos ánimos, pero no me convencía, así que consulté a otro maestro, quien fue muy honesto. "Lo primero que tienes que hacer, me dijo, es quitarte esa timidez tan pavorosa que tienes para cantar frente a un público." Me recomendó que estudiara actuación para adquirir desenvoltura, así que entré en la escuela de Bellas Artes, con el resultado (¿lógico?) de que perdí no sólo la timidez para pararme y hacer payasada y media frente al público, sino también la pretensión de cantar ópera. —A mi papá, francamente, no le gustaba mucho la idea de que fuera yo actriz, pero mi mamá intercedió a mi favor desde un principio, con una condición: que estudiara yo una carrera "provechosa". Así que estudié mecanografía.

—Creo que siempre he sido muy "aventada" — agrega—, y eso me ha servido tanto en mi carrera como en mi vida personal. A los 16 años me contrataron por primera vez para un papel de comparsa, en la obra *Sueño de una noche de verano*. Mi papá iba a recogerme al teatro a la una o dos de la mañana, pero cuando vio que lo único

que hacía yo era una pequeña caravana (además de pisar, a propósito, la cola del vestido de Georgina Barragán que hacía el papel de la reina), me sacó de ahí alegando que "mi actuación no justificaba sus diarias desveladas".

Sonríe con picardía y dice:

—Siempre que me tropezaba con Georgina en el escenario, me decía: "Niña, eres insoportable, nunca llegarás a ser nadie en este ambiente". Ahora, cuando nos vemos, recuerda sus palabras con un ligero cambio. "Ya ves, me dice, yo siempre supe que tú llegarías a ser una buena actriz".

—Poco después de esos primeros pasos en las tablas, el director del antiguo Teatro Ideal me ofreció trabajo en su compañía. De esto hace 17 años. Empecé a actuar en obras quizá no muy importantes, pero ya en plan profesional. Era un trabajo esclavizante, pero muy satisfactorio. Cada ocho días representábamos algo diferente. Después salí de gira con Joaquín Pardavé y recorrimos varios estados de la República: hacíamos dos obras diarias. No tenía

Lo primero, quitarse la timidez pavorosa frente al público. "Sólo quería ser cantante de ópera". Las premoniciones de Georgina. La verdad como bandera. La mágica experiencia con *Viridiana*. Las giras con Pardavé, la sabiduría de Buñuel. "Soy una inconforme". La importancia de *Un extraño en la escalera*





Cuando los “churros” con fines comerciales. “Es difícil hablar de uno mismo”. Tener siempre la razón, defecto inevitable. “Vale la pena intentar ser feliz”. Las circunstancias del personaje. “Me encantan las pieles, las joyas, las pelucas...”

mos tiempo ni siquiera para ensayar, así que usábamos apuntador... uno de esos viejitos que se encerraban en una concha para susurrar los parlamentos a los actores. Esa actividad tan intensa me fogueó más que si hubiera estudiado años y años en alguna academia de arte dramático.

—Acababa de morir mi padre y yo estaba casada con Rafael Banquells cuando nació Silvita, mi hija mayor. Empecé a trabajar en el cine. Muchas de esas películas, ya no recuerdo cuántas, fueron verdaderos churros, que sólo se hacían con fines comerciales. En ese plan estuve trabajando cerca de cinco años, hasta que tuve la primera oportunidad importante en *Un extraño en la escalera*. Fue entonces cuando empecé a construir esta casa, mi casa.

—Voy y vengo por todas partes pero desearía tener más tiempo para vivir, para estar con mi familia, para atender mejor a Enrique mi marido, para hacer

todo lo que por falta de tiempo no puedo hacer. ¿Defectos? ¿Quién no los tiene? Es difícil hablar de uno mismo, y yo nunca he sido modesta. Me parece que aparentar modestia cuando no se tiene es caer en la hipocresía, y yo no la soporto. Como no soporto que me griten o que me mientan. Además de que tengo un carácter muy fuerte, soy tremendamente celosa. Y me gusta que me celen. Y soy terca. Me gusta pensar que siempre tengo la razón aunque no sea así. Ese es otro de mis defectos, lo sé. Me gustaría no ser tan posesiva con las personas que quiero ni ser tan desconfiada, porque sufro mucho. Pero, naturalmente, tengo que aceptarlo: las cosas

no son siempre como uno desea. Todo lo que quiero (y todo lo que he conseguido) tiene que costarme, tiene que ser a lo derecho, a lo firme. Sólo que andar con la verdad como bandera es muy difícil. Cuando uno exige, tiene que responder de igual manera... Esboza una casi sonrisa, pensativa, en tanto apaga en un cenicero de cristal un cigarrillo con filtro, y continúa:

—Pienso que durante lo poco que estamos en esta vida vale la pena intentar ser feliz, vivir sin detenerse, sin cruzarse de brazos, buscar...

—¿Qué es la felicidad, Silvia? ¿Qué es lo que usted busca?



—Busco la paz del espíritu, la estabilidad económica... Busco sobre todo la estabilidad sentimental. Es decir, actualmente tengo las tres cosas. Sí, tengo la seguridad y la realización personal que yo deseaba, pero quisiera que fuese duradera, firme como hasta ahora. Busco también un poco de comprensión de las personas, y desearía a mi vez aprender a ser más comprensiva, porque somos muy elásticos al juzgarnos a nosotros mismos, pero generalmente severos para juzgar a los demás. Me hace feliz encontrar lo que deseo. Y también dar y recibir, sólo que esas son emociones de un momento; en cambio, vivir es algo ininterrumpido, que a veces damos por un hecho consumado, sin tener conciencia de que vivimos. Soy, lo sé bien, una mujer inconforme. He tenido satisfacciones muy valiosas, tanto en el terreno artístico como en el personal, pero no puedo detenerme ahí: todos los días busco algo que aprender o algo que enseñar.

—Todo actor que se precie de serlo en un sentido completo, tiene la obligación de identificarse psicológicamente con los conflictos y las circunstancias del personaje que caracteriza. Desde luego, *Viridiana* fue una experiencia muy hermosa. El simple hecho de trabajar con Buñuel, a quien admiro profundamente, ya era mucho. Esa cinta me abrió las puertas del cine europeo, el mejor del mundo en cuanto a calidad. Además, hice cosas que no había logrado antes. Aprendí francés en sólo tres meses (Buñuel se emocionó al escucharme); me di a conocer en plan internacional y, lo que considero aún más importante: llegué a adquirir una sencillez y humildad que normalmente no tengo, al identificarme plenamente con *Viridiana*, una mujer que tipifica la nulidad por impotencia.

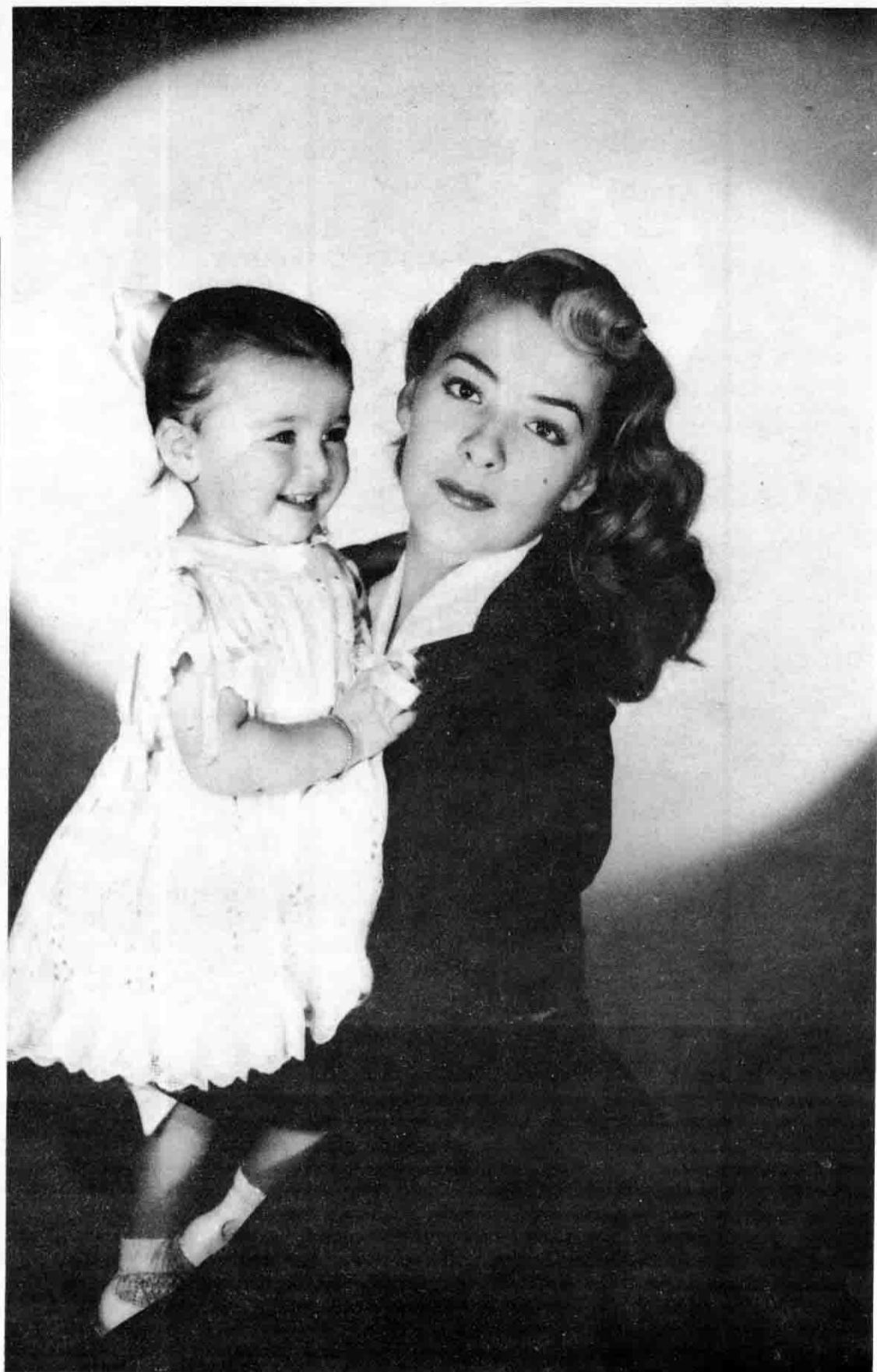
—En mi carrera cinematográfica, lo reconozco, mi labor no ha sido totalmente de grandes pretensiones. Pero tampoco soy un caso aislado; no siempre había yo de filmar con Buñuel. También tengo varios churros en mi haber y, claro, de películas así, concebidas con fines netamente comerciales, no debe esperarse obras de arte ni realizaciones tipo Antonioni. Además, dentro de esas películas sin grandes alientos, también las hay decorosas y bien hechas. *María Isabel*, por ejemplo, fue un jitazo de taquilla; convencional, es verdad, pero no todo el mundo acude al cine para recibir tesis filosóficas. Y menos en épocas de vértigo como la nuestra en que, si bien no podemos darle la espalda a los problemas humanos, también necesitamos de diversiones blancas, que no despierten polémicas o bajen el ánimo.

Sin tratar de ser indiscreta (aunque creo que no lo logré), le pedí que me hablase un poco de sus exmaridos. Ibanos en su automóvil (equipado recientemente con un teléfono particular que el mismo Enrique instaló) y se volvió a mirarme directamente a los ojos. Después de un instante de silencio tenso (ya lo pensaba yo: no debí preguntarle), respondió rápidamente:

—Con ellos llevo la relación de... borrón y cuenta nueva. Por mis hijas, claro, debo llevar una relación natural; además de que no los puedo odiar ni tenerles rencor. Esto no quiere decir que los vea, porque no me gustaría ni le gustaría a Enrique. Es mejor de lejos... así nos llevamos mejor.

—Además— agrega después de una corta pausa—, me parece que esta pregunta es un poco violenta. Y no es fácil responder porque tal vez lo haría hipócritamente, y prefiero no hacerlo.

—Cada una de mis hijas—dice la Pinal—, en sus diferentes edades, me refleja fielmente. Silvia es igualita a mí cuando yo tenía su edad: sería, segura de sus ambiciones artísticas, cuya responsabilidad tengo que afrontar como madre y como figura del medio con un prestigio hecho. Enrique la estimula y le ayuda mucho, pues se tratan como si fueran



Y CON EL ÉXITO llegó el amor... y las hijas. Cantiflas, testigo matrimonial, y un retrato con la primogénita: Silvita

Nació en Guaymas, Sonora, en 1931. Se inició en el teatro en la compañía de Rafael Banquells con la escenificación de *Un sueño de cristal*. Entre otras, ha participado en las obras *Ring, ring llama el amor*, *Divorciémonos* y *Mame*. Ha trabajado, entre otras, en las películas *Bamba* (1948), *Mujer de media noche* (1949), *La marca del Zorro* (1950), *Ahora soy rico* (1951), *Por ellas aunque mal paguen* (1952), *Las tres viudas alegres* (1953), *La sospechosa* (1954), *Cabo de hornos* (1955), *Dios no lo quiera* (1956), *Préstame tu cuerpo* (1957), *El hombre que me gusta* (1958), *Juego peligroso* (1966), *María Isabel* (1967), *Los novios* (1969), *¡Como hay gente sinvergüenza!* (1971) y *Las mariposas disecadas* (1977). Fue dirigida en cuatro filmes por Luis Buñuel: *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962), *El diario de una recamarera* (1966) y *Simón del desierto* (1970). En 1953 ganó el Ariel por *Un rincón cerca del cielo*, obtuvo en 1956 por *Locura pasional* y un tercero en 1957 por *La dulce enemiga*. Ha recibido dos Diosas de Plata: en 1965 por *Los cuervos están de luto* y en 1977 por *Divinas palabras*. También ha actuado en televisión, medio para el que en 1988 inició el programa *Mujer, casos de la vida real*.

hermanos; pero yo no quiero que mi carrera influya en la suya si acaso decide seguirla. Lo que ella logre, bueno o malo, tendrá que ser el resultado de su propio esfuerzo. *Viridiana*, por su parte, es una criatura con mucho ángel, con chispa para hablar; lo hace con tal espontaneidad y con un desenfado tal, que a veces tengo que voltear la cabeza para que no vea que celebro sus ocurrencias. Enrique—y eso me enternece porque al hacerlo descubre un candor infantil siempre adorable en las personas mayores— juguetea con *Viridiana* al tú por tú. Y Alejandra, por su lado, tiene lo suyo. Es berrinchuda no tanto por razones de sus ocho meses de edad, sino como una evidente manifestación de carácter. Bueno, de tal palo tal astilla, ¿verdad?

—Me encantan las pieles, las joyas, las pelucas, la ropa... Quizá mucho de esto sea superfluo, vano, estúpido, pero me gusta. Vivo la época y, si ésta cambia, también lo haré yo.

—Me encanta viajar, cierto. Pero siempre extraño mi casa. Me cuesta trabajo «arrancar» para salir del país. Ya estando fuera me divierto como uno debe hacerlo: asimilando todo lo que puedo de otros lugares, de otras personas. En el extranjero no me sale «lo mexicano» como les sucede a muchos.

Sencillamente, no veo la necesidad de hacer ostentación de mexicanismo. Yo soy mexicana más allá de cualquier actitud exhibicionista. Basta oírme hablar, inclusive decir lo que llaman malas palabras (cuando son necesarias), para comprender que el origen lo llevo hasta en la médula de los huesos.

—El papel que tengo es muy muy interesante. Está lleno de vida. Además, en las telenovelas, uno tiene cien medias horas para llorar, para reír, para morir... La comedia y la tragedia se funden. Sencillamente se vive. Con este capítulo termina mi intervención en *Los caudillos*. Ya estoy libre para preparar una bola de cosas que me tendrán activa durante los próximos meses.

Antes de despedirme de ella siento, sé, que falta mucho por oírle decir; la verdad es que no es posible encerrar a Silvia Pinal en la brevedad de una entrevista. Y no porque sea esquiva, ¡todo lo contrario!, sino por su misma vitalidad exuberante. Ella percibe esta limitación y ofrece la única respuesta que puede definirla:

—No entiendo la existencia contemplativa. Necesito el movimiento que permite crear, descubrir nuevos horizontes, nuevas formas de sensibilidad. En una frase: necesito sentirme intensamente viva.

"MIS CANCIONES populares se han cantado en todas partes, en Estados Unidos, en Sudamérica... y han sido interpretadas por artistas tan famosos como Caruso y Tito Squipa".



¿Es usted partidario de las viejas canciones y de los viejos compositores; o bien prefiere usted la música moderna con todo su ritmo de convulsiones y de sensualidad?

—Buenos compositores, buenos músicos, los hubo ayer; pero tampoco ahora escasean. Lo cierto es que, sin embargo, nadie comprende hoy, al parecer con esa inspiración que hacía perdurar la vieja música que aún ahora se escucha con un raro deleite. Casi todos los compositores modernos confiesan que no conviene hacer esa clase de música; comercialmente no da para vivir. Por ello es que, aunque con brillos fugaces y efímeros triunfos, los modernos músicos prefieren componer toda esa gama de tangos y bambucos y danzones y boleros que tanto gustan y que tan rápidamente se popularizan.

Cerca de su amado piano, de sus papeles pautados en los que ha quedado impresa la inspiración que dio forma universal a su persona, el maestro Ponce —cámara de plata, musical espíritu—, comenta de antaño los recuerdos de su vida y expone, sin querer, los motivos de su fama. Y unida a su celebridad hay una canción (y otras muchas), *Estrellita*, que todo México ha cantado siempre; que todo México ha sentido siempre. Será porque *Estrellita* fue una canción que inspiró un lucero

rutilante de nuestro propio cielo.

—En 1905 —me dice el maestro Ponce— ya tenía armonizadas mis canciones, cuando me fui a Europa. Durante mi permanencia allá, noté con sorpresa y satisfacción que las muchachas de Boloña, donde fui a estudiar, cantaban con facilidad y con gusto mis estilizaciones de cantos populares mexicanos. Eran aquellas mis canciones favoritas: *Marchita el alma*, *Ven, oh luna*, *La barca del marino*, *Perdí un amor*... Recuerdo que un famoso barítono, Venturini, las cantaba todas. En 1909 regresé a Europa, y a la muerte de Ricardo Castro, yo lo sustituí como profesor de piano en el Conservatorio.

—¿De qué modo ha compuesto usted sus canciones populares?

—Ellas han sido inspiradas, verdaderamente, en las fuentes vernáculas. Aquellas estilizaciones mías tuvieron su origen en las ferias de la época; en los cantos del pueblo que se escuchan en los palenques de los gallos y en las partidas de juego de las fiestas de pueblecitos y de ranchos. Esos mismos cantos, trasladados al papel, me sirvieron para armonizaciones especiales para producir mis canciones. Con esos temas hice mis rapsodias mexicanas, mi *Balada mexicana*. Había que procurar, por supuesto, conservar determinados elementos de auténtico sabor popular, como en el caso de *A la orilla de un palmar*, en que el "yo vide"... característico del siglo XVI, pasó a dicha canción tal como

antes se decía. Todos esos cantos, armonizados, fueron tocados en salones y conciertos. Hasta un poco antes había existido desprecio por el nacionalismo, hacia las cosas populares; hasta los compositores de la época ponían títulos en francés a sus canciones; estábamos europeizados. Y esa evolución, ese resurgimiento del espíritu nacionalista coincidió con la Revolución. Entonces empezó así un intercambio de cantos regionales, motivado por el constante movimiento de tropas y de soldaderas. De ahí que las canciones del norte —*La Valentina*, *La Adelita*— se cantaran después por toda la República. Por lo que se refiere a mis canciones populares, éstas se cantaron en Estados Unidos y en Sudamérica y fueron también conocidas en todo el mundo, interpretadas como fue mi música por artistas tan grandes como Caruso, Fleta y Tito Squipa.

—¿Y qué opina usted de la música de moda y de los compositores modernos?

—Que casi toda ella es una música con ritmos extranjeros, hecha —es cierto— por muchachos de talento. Algunos jóvenes compositores de éstos fueron mis discípulos, y siempre les aconsejo que ya que tienen facilidad melódica y talento musical, vuelvan a la tradición de nuestros cantos autóctonos, porque yo considero que esa labor es importantísima para conservar la idea de patria en el pueblo. Deploramos que esos muchachos no sigan ennobleciendo nuestra música; o componiendo en el sentido

UN ROMÁNTICO DE SIEMPRE

por FRANCISCO XAVIER HERNÁNDEZ / agosto de 1943

auténtico mexicano, porque en el extranjero no pueden conocer así nuestro estilo peculiar en composiciones que tienen como base ritmos y melodías de carácter extraño a nuestro ambiente.

—¿Desde cuándo puede decirse que apuntan estas características que usted insinúa en nuestra música moderna?

—Ese cambio se ha notado a partir de 1918.

—¿Podría decirse que esta música tiene, sin embargo, algún mérito?

—Algunas de estas canciones modernas son muy bonitas y han tenido éxito en el extranjero: además, tenemos que confesar que esta música híbrida, inspirada en tangos argentinos, bambucos colombianos, boleros cubanos y jazz americano, es ahora la que mejor éxito pecuniario alcanza y no así la popular.

—¿Qué opina usted del compositor Agustín Lara?

—Lara es un melodista de facultades extraordinarias; sin embargo, él podría encauzar esas facultades por el camino de lo auténticamente mexicano.

—¿Usted logró obtener, maestro Ponce, algún beneficio económico de su producción musical?

—No, la canción que pudo hacerme rico fue *Estrellita*, compuesta en 1912, en plena Revolución. Pero dado

el momento en que fue elaborada, no era posible pensar en beneficios económicos y muchas casas extranjeras no tuvieron escrúpulos en hacer ediciones a su antojo, y hasta la fecha, las gestiones que he hecho para conseguir que se me paguen derechos, han fracasado.

—¿Sabremos, al menos, maestro, cuál fue el motivo que inspiró su famosa canción *Estrellita*?

—Yo iba rumbo a Aguascalientes, a pasar mis vacaciones de invierno, como de costumbre, con mis familiares. A bordo del tren contemplaba el paisaje nocturno, y apoyada mi cabeza en la palma de mi mano, mis ojos se fijaron en una estrella que brillaba intensamente en la comba del cielo. Esa fue... esa *estrellita* fue mi inspiración.

—Últimamente, maestro, usted ha sido objeto de crítica por una de sus últimas realizaciones.

—Sigo siendo el romántico de siempre; pero tengo que evolucionar. No he cometido más pecado que el haber escrito mi *Concierto para violín*, que todo el mundo aplaudió en una de las audiciones de la Sinfónica de México. La crítica fue adversa o fingió demostrar gran desdén por mi concierto, y un señor que dice que es músico, ha llegado a decir que cuando escribo música me engaño a mí mismo.

Bajo la noche, viajando en tren, surgió *Estrellita*. La música popular, desplazada por tangos, bambucos, boleros y el jazz. *Marchita el alma*, *A la orilla de un palmar*, canciones inspiradas en fuentes vernáculas. Anteriormente estábamos europeizados, los compositores ponían títulos en francés a sus melodías.

“El espíritu nacionalista coincidió con la Revolución”



(1886-1948). Originario de Fresnillo, Zacatecas, realizó estudios en el Conservatorio Nacional de Música y, posteriormente, se trasladó a la ciudad de Aguascalientes, donde fue organista en un templo y profesor de la Academia de Música. En 1904 viajó a los Estados Unidos para ofrecer varios conciertos como ejecutante, posteriormente se trasladó a Europa para perfeccionar sus estudios en el Liceo Musical de Bolonia, en Litz-Verun y en el Ster'schez Konservatorium de Berlín. Al regresar a México se integró como profesor del Conservatorio Nacional; del cual llegaría a ser su director, para instituir la cátedra de folclor musical. Con el paso de los años, algunos de sus alumnos fueron Carlos Chávez, Salvador Ordoñez y Antonio Gomezonda. Colaboró para publicaciones como *Excelsior*. Alcanzó gran popularidad con sus composiciones *A la orilla de un palmar*, *Estrellita*, *La pajarera*.