

Entrevista inédita a Vicente Leñero

“He logrado ser quien quería ser”

Silvia Cherem

Al cumplir, en 2001, cincuenta años de su ingreso a la UNAM, algunos miembros de la Generación 1951 de Ingeniería Civil —la conformaban, entre otros, Cuauhtémoc Cárdenas y Vicente Leñero— deseaban, entre los proyectos y festejos, dejar unas memorias. Se las pidieron a Leñero, y él, con el empeño de librarse, espetó: “Que las haga la hija de Cherem”.

Aproveché el gesto y le llamé a Leñero: “Acepto con una condición: que tú accedas también a que te entreviste a fondo”. Durante cuatro o cinco años, por timidez y por sentirse marginal, titubeó e intentó zafarse. Lo suyo era evitar los reflectores, pero, al fin y al cabo, ante mi necesidad y por corresponder a mis lecturas de prácticamente todo su trabajo, entre 2005 y 2006 admitió encuentros semanales en los que juntos reconstituimos sus días.

El texto que aquí presentamos es sólo un fragmento de lo que próximamente se publicará como libro para honrar a Vicente Leñero, pilar de la literatura mexicana del siglo XX, una columna totalizante que innovó en el periodismo, la dramaturgia, la novela y el guión cinematográfico.

A pesar de que querías ser escritor, terminaste ingeniería en la generación de Cuauhtémoc Cárdenas. En Los periodistas cuentas que Heberto Castillo, con fama de genio y de ogro, daba la clase más difícil y te ponía de ejemplo de estudiante indolente. Tus compañeros de generación cuestionan que hayas sido perezoso; por el contrario, dicen que fuiste uno de los alumnos más destacados.

¿Eso dicen? En 1958, casi todos ya se habían recibido y yo aún debía tres asignaturas y mi servicio social. La más difícil era estructuras hiperestáticas que a las siete de la mañana impartía Heberto Castillo. Su clase era un suplicio y yo prefería sentarme hasta atrás a leer a Chesterton. Un día Heberto me pasó al pizarrón y, furioso, se desorbitó ante mis tartamudeos. Incapaz de responderle sobre el momento de inercia, se burló de mí: “Si quiere ser ingeniero, vuelva a empezar desde primero”.

Fui uno más de las decenas de estudiantes que maltrató y expulsó de su clase. Terminé la carrera a pesar de Heberto, a quien volví a ver en *Excélsior*. El líder y preso político del 68 no me recordaba. Cuando Julio Scherer le contó que me había reprobado, sólo dijo: “Yo era un déspota, creo que ahora me he humanizado”.

Estela es mucho más que tu compañera. Quizá fue la fortaleza que necesitabas para crecer y desprenderse de la ingeniería y de las expectativas de tu familia...

A pesar de que ambos éramos mochos, ella era de un temperamento mucho más liberal y abierto que yo, y la psicología le permitía entender los vicios que traíamos cargando como un lastre. Cuando llegamos de Acapulco, donde pasamos nuestra luna de miel en 1959, con su ayuda tomé la decisión de dejar la ingeniería.

Mi papá le pedía a Estela que me convenciera de que era un craso error, insistía en que las letras podían darme fama, pero no dinero. Ella hacía todo lo contrario, me decía: “Si lo que quieres es ser escritor, pues órale, no te detengas”. Yo trabajaba entonces en una compañía de instalaciones sanitarias, un trabajo que detestaba.

Lo detestabas tanto que uno no puede dejar de carcajearse al escuchar la manera en que en La gota de agua novelas tu paso por Icomex, “tu primera y última chamba como ingeniero”. Cuentas que, por medir mal, los albañiles levantaron los muros sobre la descarga de los excusados en Ciudad Universitaria; que los urinarios quedaron tan altos que sólo un gigante le atinaba; que para intentar destapar un excusado, hasta el borde de caca, acabaron haciendo una monstruosa e inútil excavación que destruyó la totalidad de los jardines de la escuela de Ciencias Químicas; y que por falta de cuidado, tu equipo de chambones estalló un cubículo, inundó una biblioteca...

No novelé ni una sola línea. Todo es exacto y sufría amargamente cada vez que metíamos la pata. Por eso Estela me aconsejó que lo dejara. Titubeé por miedo a lo económico: escribiendo en *Señal* sólo ganaba 600 pesos, una miseria que apenas alcanzaba para pagar la renta de nuestro departamentito en Avenida Cuauhtémoc; del hotel de mi papá sacaba otros mil pesos; y, el resto, provenía de Icomex.

Estela le llamó a Carmenchu, una amiga que trabajaba en Palmolive, específicamente en la Agencia Palmex, donde hacían las radionovelas para el área de publicidad, y así me decidí: jamás volvería al suplicio de la construcción, comenzaría a ser escritor. No quería volver a saber de albañiles ni de destapar caños.

Es más, la novela *Los albañiles*, que escribiría tiempo después, no fue una exaltación del mundo de la construcción, como se decía, sino una venganza por lo mucho que me hicieron sufrir. Cuando la llevé al teatro, de una butaca se levantó un hombre que dijo ser un maestro de obras y gritando a bocajarro dijo que mi obra era “un insulto a la dignidad de los trabajadores de la mezcla y la cuchara”. Insistía que no todos eran borrachos ni asesinos. Me dejó pasmado. Tenía razón, pero yo sufrí la gota gorda con ellos.

¿Te parecía desdeñable escribir radionovelas?

¡Para nada! Me sentía el hombre más dichoso del mundo porque podía vivir de eso. En la escuela de periodismo había aprendido que ningún género es desdeñable y que es la historia la que determina el género: la realidad libremente entendida pide la literatura, el diálogo exige el teatro y la imagen el cine. Un buen escritor puede serlo si es buen periodista, buen guionista, buen literato o buen dramaturgo.

Estela se daba cuenta que *Señal* estaba en decadencia, no circulaba y ni me pagaban, y me estimuló a que me metiera de lleno a las radionovelas. Así me liberé del mundo católico. Al principio, Carmen Fierro, la directora, rechazaba todos mis argumentos. Un buen día le gustó uno de carácter romántico que ella tituló *Entre mi amor y tú*, y esa fue mi primera radionovela. Le siguió una campirana que se llamaba *La sangre ba-*

ja del río, y luego *Bodas de plata*. Cada una duraba como 60 capítulos.

Ahí también trabajaba Marco Antonio Montes de Oca. Como era poeta, le iba pésimo escribiendo radionovelas. A mí no. Me dejaba llevar de la mano por la editora. Escribía una historia, luego hacía las sinopsis mes por mes, la división de argumentos semanales y finalmente la escritura de cada capítulo.

¿Había censura de temas?

Más bien de palabras, cuando escribía para televisión había una lista de términos censurados. Margarita López Portillo, la hermana del que luego fue presidente, antes de ser directora de Radio, Televisión y Cinematografía, ejercía de censora. No se podía decir ciego, cojo o tullido porque eso era peyorativo; había que llamarles enfermos o impedidos. Tampoco se podía decir cáncer, sino enfermedad incurable. Como ahora, que en lugar de discapacitado, dicen con aptitudes diferentes. ¡Una estupidez! Un cojo es un cojo, un paralítico es un paralítico, un feo es un feo y esa es la manera correcta de adjetivar.

Con Inés Arredondo, Miguel Sabido y Guadalupe Dueñas había comenzado también a escribir telenovelas para Ernesto Alonso y, por la interpretación subjetiva que acompaña a la historia, tuvimos más de un conflicto serio con el gobierno. Comenzamos con una inofensiva telenovela sobre las momias de Guanajuato, a la que siguió un bombazo con el relato de Maximiliano y Carlota. Guadalupe Dueñas, con un tinte conservador, glorificó a Maximiliano, y retrató a Juárez como verdugo. Díaz Ordaz montó en cólera y le exigió a Alonso una reivindicación. Gracias a ello, se escribió *El carruaje*, con el puntual objetivo de dignificar a Juárez.

Para entonces, yo ya me había retirado de las telenovelas. Alonso me había encomendado una telenovela sobre Zapata con base en un relato de José Revueltas. Como Revueltas nunca envió su historia, y a Alonso no se le ocurrió asignarme otro trabajo, me harté de esperar y acabé por renunciar a Televisión.

Leí que, además de las telenovelas, también hacías adaptaciones de obras clásicas para televisión, entre ellas las novelas de Dostoyevski. Pareciera que el melodrama de entonces no era tan barato como el de ahora...

¡Ah, cómo no! Había melodramas espantosos, ninguno rescatable. Lo de las obras clásicas fue idea de Luis de Llano, el marido de María Rivas, que producía “La novela semanal”. En cinco capítulos adaptábamos grandes novelas. Yo escribí el guión de *El idiota*, *Los hermanos Karamazov*, y *Crimen y castigo*, porque estaba fascinado con Dostoyevski. Seguí con *La dama de picas* de Pushkin, obras de Maupassant, y luego con las viejas novelas del siglo XIX de Rafael Delgado. Eran malas adaptaciones, bastante malas, pero me encantaba mi trabajo.

Al renunciar a Televiscentro, en 1965, comienzas a trabajar como colaborador de la revista Claudia, que luego dirigirías. ¿Fue un ascenso?

No sé, pero ya no me daban chamba y tenía que trabajar. Gustavo Sainz, a quien conocía por el Centro Mexicano de Escritores, me contó que él y José Agustín acababan de incorporarse a la redacción de una nueva revista femenina. De inicio no me latió, pero pronto supe que no sería como *Kena* o *Vanidades*, cargadas de frivolidades, sino como *Marie Claire*, con reportajes de fondo.

La editorial italoargentina Abril, que hacía *Claudia* en Brasil, se acababa de asociar con el periódico *Novedades* para esta aventura. Me presenté con Jorge De Angeli, el fundador de la revista, y me puso a prueba. Me pidió que escribiera un reportaje que titulé: “¿Cómo se hacen las telenovelas?”. Conté que algunas actrices, forzando el *close up*, se presentan en el set muy elegantes, pero en chancas. Era un reportaje malón, pero le gustó y me dio puesto de reportero. Mi primer encargo fue sobre la Zona Rosa, entonces un esplendor. Lo escribí como cuento. Seguirían muchos otros, como el de María Félix que sudé la gota gorda para escribirlo porque me cambiaron la jugada. La consigna era hacer un reportaje gráfico sobre su casa, y a mí me mandaron para entretenerla mientras el fotógrafo hacía sus tomas. Me tenía boquiabierto, era extraordinaria, vibrante, mítica. Me habló de su colección de porcelanas, de su cabecera de plata pintada por Diego Rivera, de sus recuerdos y vivencias. Al llegar a la revista me pidieron que escribiera un reportaje. Me paralicé, no tenía ni un apunte. “Pues escribe de lo que te acuerdes”, me ordenó el editor.

A María Félix le encantó. Me habló para felicitarme. Siguió “El derecho de llorar” a partir de una entrevista a Félix B. Caignet, un cubano simpatiquísimo, autor de *El derecho de nacer*; luego el cuento que escribí de una fan que se desvive por Raphael; y los encuentros con Cantinflas, quien me impresionó por el trato de principito que le daba a su hijo y por su casa, con sala de cine y peluquería personal. Yo no era un buen entrevistador, me achicaba ante los personajes, pero me salvaba a la hora de escribir los textos porque lograba atrapar al lector.

Háblame de José Agustín y de Gustavo Sainz, colaboradores de Claudia y miembros de la Onda, una generación literaria que nació entonces...

Eran chamacos de veintitantos años que escandalizaban, no los soportaba ya nadie en la revista por relajientos e incumplidos. Gustavo Sainz aprovechó el tiempo libre en *Claudia* para escribir *Gazapo* y José Agustín para completar *De perfil*. En perspectiva, ellos fueron a la novela mexicana de los sesenta, lo que Jorge Ibargüengoitia y Héctor Mendoza fueron una década antes al teatro mexicano.



Leñero entre los diez y los quince años

Sus textos me gustaron tanto que influí para que Joaquín Díez-Canedo los publicara. Inventábamos los horóscopos y organizábamos talleres literarios. Además teníamos una sección práctica “El equipo técnico de Claudia”, en la que investigábamos todo lo que había en el mercado, por ejemplo, de colchones o cerraduras. Nos divertíamos mucho y Ernesto Spota, el director, nos apoyaba siempre.

¿Cómo llegas a director de la revista?

Spota quería aumento y en lugar de ir a pedirlo, se presentó con De Angeli afirmándole que tenía un “importante” ofrecimiento de una agencia de publicidad. De Angeli le deseó suerte y me ofreció la dirección. Acepté a regañadientes, no sólo porque al fin y al cabo se trataba de “una revista de mujeres”, sino porque no me gustaba dirigir absolutamente nada.

Al poco tiempo llegó Carlos Andaló, un periodista argentino de la editorial Abril, con intenciones de supervisar y renovar la revista. Se la pasaba dándome in-

dicaciones y, harto de él, le ofrecí que se quedara de director. Al llegar a mi casa le conté a Estela que había renunciado. Estela, muy abusada, me dijo: “Ahora te va a ir peor, porque vas a trabajar a sus órdenes”. Fui a retractarme y, afortunadamente, De Angeli aceptó.

Para fines de 1971, después de seis años en *Claudia* y ya casi dispuesto a dejar el periodismo para no aplazar más mi trabajo literario, recibí una llamada de Miguel Ángel Granados Chapa, a nombre de Julio Scherer. Me ofrecía la dirección de la moribunda *Revista de Revistas* de *Excélsior*.

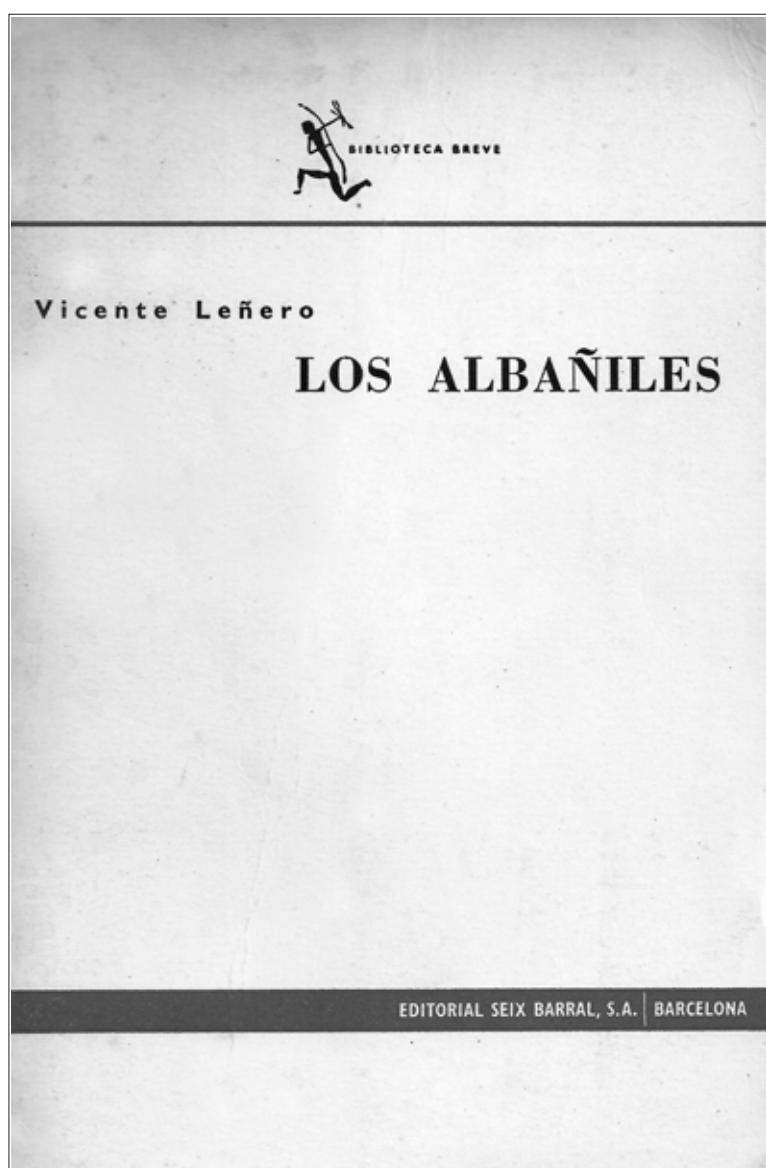
Con su cordialidad sofocante, Julio me acorraló, quería un proyecto. Le preparé una elaborada carpeta, que años después me enteré que nunca vio. Al recriminárselo, muy campante me respondió: “No necesitaba verla, yo confíe en ti”. Insistí que fue un menosprecio. “Fue un elogio”, replicó. Con Julio no había manera de salir airoso.

El sueldo en *Revista de Revistas* era de 11 mil 500 pesos, menor que los 12 mil que me pagaban en *Claudia*. Me encargaba de dirigir la revista y de escribir un artículo semanal para las páginas editoriales de *Excélsior*.

No había línea, me dejaban hacer y decidir. Esa libertad de inicio me intimidó, pero pronto me di cuenta de que, ajeno a las grillas, la autonomía de *Revista de Revistas* ofrecía crecimiento y trascendencia, como sucedía con *Plural*, dirigida por Octavio Paz.

Tenía yo dos reporteros de lujo: Ignacio Solares, a quien había conocido en *Claudia*, y Francisco Ortiz Pinchetti. Para el 2 de junio de 1972 comenzó a circular la nueva *Revista de Revistas* con una entrevista a Erich Fromm, personaje insólito entre los periodistas mexicanos. Solares lo visitó en su casa en Cuernavaca, y cuando Julio Scherer vio su trabajo, se fascinó tanto que dijo que merecía estar en el periódico, no en *Revista de Revistas*.

Muy pronto éramos un complemento del periódico, aunque, si hablo con sinceridad, la revista no era muy brillante. ¡Entrevistábamos a El Santo y lo sacábamos a doble página como si se tratara de un gran personaje! No recuerdo que hayamos hecho grandes cosas, pero comencé a relacionarme con gente creativa de primera: el cartonista Magú, que llegó recomendado por José de la Colina, Jorge Ibargüengoitia, Eduardo Lizalde y Luis González de Alba.



Hay reportajes tuyos de entonces que son magistrales. Me encanta, por ejemplo, aquel en el que, con una atrevida mirada crítica, cuestionas en 1973 a la Cuba de Castro, a la Cuba “despellejada”. Sin importarte que para la izquierda latinoamericana y para la intelectualidad mexicana lo políticamente correcto era el culto a Castro, tú aludiste a una sociedad presuntuosa y mitificadora, cuestionaste el fervor militar, el ciego odio antiyanqui, el deterioro y el castrante régimen.

Asistí a los actos conmemorativos del xx Aniversario del Asalto al Cuartel de Moncada y, después de dos semanas, percibí el poco sentido autocrítico. La veneración excesiva a Castro, un manipulador dogmático, me recordaba la veneración ciega de muchos feligreses ante jerarcas endiosados por la Iglesia católica. Escribí que no bastaba el caudal de estímulos para hacer marchar a la nueva sociedad cubana, porque el aparato ideológico rayaba en la soberbia y el dogmatismo.

Para poder husmear una realidad distinta, me escapé más de una vez del agregado de prensa que hasta al baño me acompañaba. La ciudad, efectivamente despellejada, era como un traje guango enorme, barroco y superfluo; uno de esos trajes confeccionados para un burgués vanidoso que al marcharse acabó regalándole su suntuosa prenda a un obrero incapaz de portarla.

Otro reportaje que recuerdo es el de Miguel Alemán, tan vanidoso que mandó a hacer su estatua para CU, misma que mediante un estratégico bombazo terminó primero en zancos, y ya luego decapitada a manos de los estudiantes...

Eso le pasó por querer hacer un monumento en vida. Bien lo dijo un estudiante: si se hubiera tratado de una estatua de Justo Sierra, otra hubiera sido la historia. Además, quizá le hicieron un favor a Alemán porque el escultor Asúnsolo lo retrató con rostro de Stalin, y parecía dictador.

También hice un reportaje sobre la Diana Cazadora y, por más que investigué quién fue la modelo, no tuve suerte. El tiempo revelaría que fue Helvia Martínez, la mujer de Díaz Serrano, trabajadora de Pemex.

En aquel entonces no usábamos grabadora, andábamos sólo con una libretita y a diferencia de ahora, había un acuerdo tácito con el entrevistado que sabía que la entrevista no sería textual. Hoy cambiaron las reglas del juego, el entrevistado es más susceptible y, sobre todo los políticos exigen que se escriba palabra por palabra lo que hablan. ¡Algunos hasta graban por triplicado las entrevistas! Por eso las notas de antes eran más sabrosas.

Recuerdo que la primera vez que yo usé grabadora fue en 1977, cuando entrevisté, para uno de los primeros números de *Proceso*, a Paquita Calvo, miembro del Frente Urbano Zapatista, organización que al inicio del gobierno de Echeverría había secuestrado a Julio Hirschfeld Almada, director de Aeropuertos y Servicios Auxiliares. Paquita se mostraba renuente a dar entrevistas, pero el Frente estaba fragmentado y en pleito, y nos acercamos aprovechando que ella ya estaba en contra de la guerrilla de ultraizquierda que encabezó. Aceptó ser entrevistada en la cárcel, a condición de que se le grabara.

Por más que le preguntaba qué hicieron, por qué lo hicieron o cómo se organizaron, ella volvía a su rollo ideologista e ideologizado, porque su intención era vomitar una perorata sobre la nueva izquierda latinoamericana. Insistía que el error de la izquierda mexicana era haberse desligado de las masas trabajadoras, y buscaba los faroles para desarrollar una nueva fuerza política independiente. Inclusive me mandó luego un texto por escrito, idealismo puro. Tiempo después, consiguió su libertad en un intercambio de presos políticos que autorizó López Portillo. Decía ella que “la cárcel seca el alma y mata la inteligencia”.

Después de cuatro años de dirigir *Revista de Revistas* me cansé del periodismo, quería dedicarme a escribir una buena novela sobre el ambiente periodístico: la cotidianeidad de la redacción, las relaciones con el poder, las broncas entre los reporteros. Le pedí una cita a Julio Scherer. Esa mañana él iría a visitar a un enfermo y me citó en la cafetería del Sanatorio Español, el lugar más impropio para decirle adiós al jefe.

Le insistí que desde *Claudia* ya quería dejar el periodismo, pero no me dejó ir. Me propuso que me alejara sólo unos meses, no concebía que alguien quisiera “dejar el periodismo”. Puso como encargado de la revista a Hero Rodríguez Neumann y me mandó a descan-

sar para que pudiera escribir. El retiro de cuatro o cinco meses fue muy relativo porque al volver, a principios de 1976, me encargó que me hiciera cargo de Pepsa, una editorial de libros que había echado a andar *Excélsior*.

Y mira qué paradoja, escasos meses después, a mediados de 1976, la realidad te regalaría la trama de tu añorada novela inspirada en el ambiente periodístico: el golpe de Echeverría a Excélsior, un crimen perfecto.

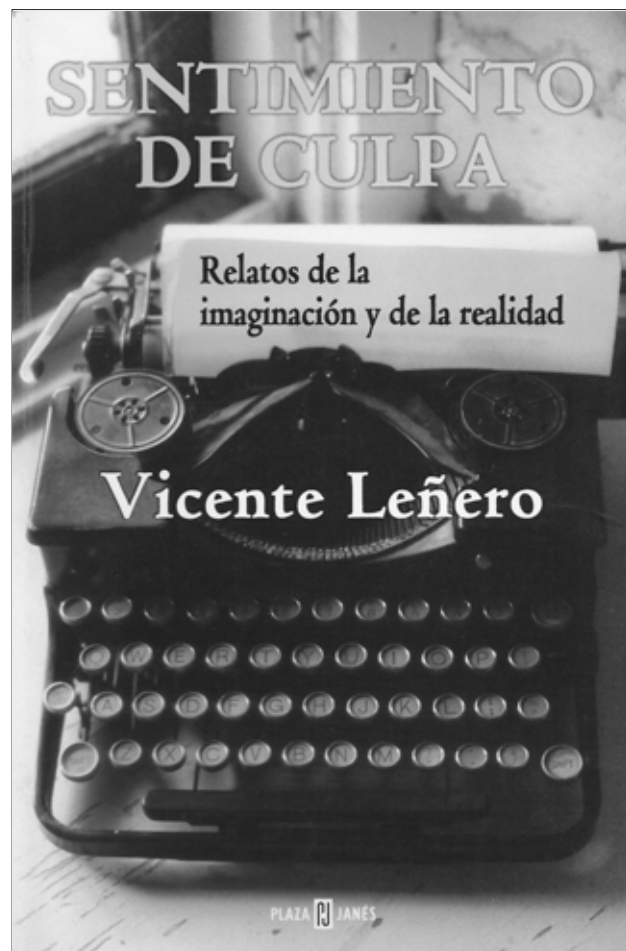
Así es, la asombrosa realidad siempre supera a la ficción. Estaba yo negociando con Julio si aceptaba o no lo de la editorial, cuando se vino el golpe y ya no hubo manera de irme. Quedarme a fundar *Proceso* fue un compromiso moral. Sin embargo, como a los cinco años de trabajo incesante, Julio y yo hicimos un pacto: “Cuando cumpla la revista diez años, nos vamos”. Él duplicó el plazo a veinte y agregó: “pero nos vamos juntos”. Y la mancuerna de trabajo, amistad y lealtad se volvió muy especial, muy especial. Sin darme cuenta, comencé a suplir a figuras periodísticas con las que él había crecido, como el mismo Manuel Becerra Acosta, que partió muy pronto para hacer *unomásuno*; Gastón García Cantú, en quien confiaba en *Excélsior*, o Samuel del Villar y Miguel Ángel Granados Chapa, que pronto abandonaron *Proceso*.

¿Sabes? A mí de *Los periodistas* no me acaba de gustar su aparato formal; no lo necesitaba, la historia ya era de por sí interesante y debería haberla contado más como un reportaje. Lo publiqué en 1978, con la herida aún fresca. La primera edición terminaba con una obra de teatro de los últimos momentos de *Excélsior*, era una farsa burda titulada “Los inos”, por el director Regino Díaz Redondo, el subgerente Juventino Olivera, y Bernardino Betanzos, un incondicional de ellos que a nuestra salida tuvo un ascenso meteórico: de reportero de *Últimas Noticias* trepó a ser subdirector de *Excélsior*. En mi farsa, *Excélsior* comenzaba a llenarse de dinero hasta dejar a los “inos” y a sus compinches, a todos, enterrados en fajos de billetes.

Para las siguientes ediciones, sustituí ese texto por una crónica que alude al después. Delaté que los supuestos ejidatarios habían sido campesinos manipulados y engañados por Echeverría, un mentiroso que jamás les pagó lo que les prometió y que, hartos de esperar, acabaron por revelar la verdad.

¿Qué reacciones generó tu crónica?

En general tuvo muy buena acogida, pero, cuando se publicó, los reporteros de infantería de *Excélsior* se molestaron al no ver consignada su versión. Sintieron que había sido muy protagonista y me criticaron de frente. Sin embargo, ninguno de ellos intentó escribir su visión personal, quizá porque no era tan distinta. La mía perduró como la historia oficial.



El tema de la Iglesia inunda tu obra. Desde Pueblo rechazado (1968), donde aludes a una jerarquía eclesiástica “cobarde, tímida y perezosa” o Redil de ovejas (1973), hasta el guión de El crimen del padre Amaro (2002), parece haber una suerte de rebelión contra el mundo que viviste, una necesidad de afianzar tu credo, liberarte de las Iglesias conservadoras y exhibir los manejos elitistas de la jerarquía eclesiástica. ¿Qué hay de cierto en esto?

Pueblo rechazado y Redil de ovejas fueron justamente eso, mi testimonio sobre el mundo contra el que yo había luchado, el mundo mocho que me había regido. El cristianismo ha facilitado mi existencia diaria, pero siempre he mantenido una sana distancia crítica que ha nutrido obsesivamente mi literatura. Me enoja que la Iglesia eclesiástica haya sepultado al mundo religioso. Deslinde a la poderosa estructura burocrática de los inocentes feligreses.

En mi formación fue clave el Concilio Vaticano II y la apertura que generaron el pensamiento marxista y la Teología de la Liberación. No sólo conocí a Gregorio Lemercier, sino también a don Sergio Méndez Arceo y a Iván Illich.

En la introducción de Pueblo rechazado cuentas que en 1962, cuando escribías tu novela Los albañiles, Miguel Manzur y Ramón Zorrilla te sugirieron que para terminar de escribirla, te hospedaras en el cuestionado monas-

terio Santa María de la Resurrección del sacerdote Gregorio Lemercier, en Cuernavaca, y curiosamente aquella teatral experiencia, que combinaba misa con psicoanálisis, no sólo te dio un remanso para escribir, sino también te nutrió de nuevas experiencias literarias.

La hospitalidad benedictina permitía a cualquier varón hospedarse en una pequeña celda individual, sin más obligación que la de compartir los alimentos con los monjes. Ramón Zorrilla elogiaba a Lemercier, quien con audaces concepciones teológicas renovó la liturgia, fundó el monasterio, e introdujo la terapia freudiana como mecanismo de compenetración y catarsis grupal entre los postulantes y los monjes. Yo en realidad sólo viví la experiencia monacal porque nunca me tocó ver, por supuesto, las sesiones terapéuticas de grupo.

Aquella primera vez en que me hospedé como una semana, apenas conocí a Lemercier, platicué con él no más de 20 minutos. Oficiaba en español, mantenía una vida monacal espartana y se sentía el gran innovador de la Iglesia. Pude regresar a entrevistarle en 1967, cuando finalmente fue juzgado y condenado por el Tribunal del Santo Oficio, y tomó la decisión de renunciar al ejercicio del sacerdocio jerárquico católico para crear una comunidad nueva, Emaús, vocablo que también significa pueblo rechazado.

Más que las prácticas psicoanalíticas de Gregorio Lemercier y su afán de sumergirse en la conciencia in-

dividual, me pegó la necesidad de hablar de la renovación de la Iglesia, la reforma ecuménica y el inminente quiebre institucional. Escribí *Pueblo rechazado* sobre el proceso que la Iglesia siguió a Lemercier y, para aludir a mis preocupaciones, lo escribí como obra de teatro y no como reportaje documental.

A José Luis Ibañez y a Ramón Xirau, a quienes inicialmente di a leer mi libreto, les pareció que, como estaba, no tenía salvación y estuve a punto de tirarlo al basurero. Afortunadamente consulté a Ignacio Retes, que montaba entonces *Galileo Galilei* de Brecht en el Teatro Jiménez Rueda, y como se entusiasmó, escribí una segunda versión. Sin embargo, *Pueblo rechazado*, haciendo honor a su nombre, se enfrentó con un sinfín de negativas y aplazamientos que hacían imposible que se montara en escena.

Pero finalmente se montó. Rodolfo Usigli lo celebró y Max Aub escribió que Pueblo rechazado había sido el mayor acontecimiento del teatro mexicano desde el estreno de El gesticulador en 1947. ¿Cómo sucedió?

Gastón García Cantú la publicó íntegra en mayo de 1968 en la *Revista de la Universidad* y así llegó a manos de Enrique Lizalde, quien finalmente se empeñó en ponerla en escena. Entusiasmadísimo de iniciar la compañía Teatro Documental, que presentaría obras sobre problemas actuales, Lizalde y Retes estrenaron la obra el 15 de octubre de 1968, en el Teatro Xola, dentro del Programa Cultural de la XIX Olimpiada, dos semanas después de la masacre de Tlatelolco.

Yo entonces estaba en Europa, becado por la Fundación Guggenheim y no asistí al estreno. La beca, en aquel entonces, la dividían en dos: una parte la entregaban como cuota mensual y, la otra, quedaba condicionada a que los premiados viajaran. Por eso, Estela y yo habíamos partido a Europa en agosto de 1968 para visitar España, Francia y Holanda. El escritor José Donoso, que vivía en el puerto Pollensa, en el norte de Mallorca, nos había conseguido una casa. Estando ahí, nos enteramos a través de las agencias noticiosas internacionales de la violencia y la crisis que aquejaban a México. También ahí me enteré de que mi obra había llegado al teatro.

Tanto Lemercier como Gustavo Quevedo, psicoanalista del monasterio, habían objetado mi punto de vista sobre la obra e intentaron que no se representara. Sin embargo, Sergio Méndez Arceo convenció a Lemercier que no pusiera trabas. Quizá por vanidad, yo no quise alterarle ni una línea a mi escrito y, tal como la escribí, se quedó. Fue el éxito teatral más resonante de mi carrera, el teatro estuvo lleno durante toda la temporada.

En este mismo tenor, siguió El juicio en 1971, donde aludes a ese mesianismo que viviste en la Acción Católica y por el que tanto admiraste a León Toral.

Cuando mi padre murió, descubrí en su biblioteca dos libros maravillosos en donde se reproducía la transcripción taquigráfica textual del juicio popular que le hicieron a Toral y a la madre Conchita, tras el asesinato de Álvaro Obregón, en la delegación San Ángel. Ahí estaba el fanatismo religioso de los acusados y el fanatismo político de los acusadores. El texto fluía de principio a fin como si se tratara de una obra de teatro en bruto. Poco tuve que hacerle. Era, sin embargo, un tema escabroso. El gobierno ya había censurado *El atentado* de Jorge Ibargüengoitia sobre el mismo tema, y a Juan José Gurrola le habían impedido montar esa obra, que aún se mantenía enlatada.

El juicio, por esto mismo, también vivió su calvario. Fue la primera y única vez que a mí me ofrecieron dinero por mi silencio. Antes te dije que jamás intentaron darme chayote por motivos periodísticos, pero sí lo padebí en el teatro.

Por la presión de los obregonistas, el regente Octavio Senties me ofreció, a través de Amado Treviño, su jefe de relaciones públicas, 150 mil pesos para mí y 125 mil para Retes y los actores, con el fin de cooptarnos. A Treviño yo le había dicho que por toda la temporada pensaba sacar 30 mil pesos de honorarios. Creyeron que por una buena lana me doblegaría; cuando me negué, duplicaron la oferta imaginando que no me habían llegado al precio.

La obra se estrenó en el Teatro Orientación en octubre de 1971. Para el estreno invitamos a la madre Conchita, excarcelada desde 1940, quien curiosamente vivía sus últimos años en una vecindad colindante con la casa de Obregón. Por intermediación de Polo Duarte, un librero de viejo, ella supo que estaba yo escribiendo la obra y me buscó, dispuesta a conversar conmigo. Sin embargo, por temor a que me chantajeara con sus opiniones o que no estuviera de acuerdo con mis puntos de vista como había pasado con Lemercier, no acepté la reunión hasta que la obra se estrenara.

La madre Conchita no asistió nunca al teatro, pero finalmente me reuní con ella y con Carlos Castro Balda, radical activista con quien se casó en las Islas Marías, una vez que colgó los hábitos. Como lo hizo hasta el último día, sostuvo que ella era mártir y negó haber estado involucrada en el crimen. Se fue a la tumba con sus secretos.

A petición del cantante Tony Aguilar, un charro cantor que prometía producir cine, luego escribí dos versiones cinematográficas sobre el tema: *El juicio* y *Magnicidio*. Nunca fueron filmadas y ambas siguen guardadas en el cajón de los recuerdos.

En Redil de ovejas exhibes a los feligreses como un rebaño manipulable, dispuesto a vengar el orgullo de los cristeros y empuñar las armas en defensa del dogma más

reaccionario. ¿Están basados tus personajes en situaciones reales?

Bernardo y Rosa María, los protagonistas, tienen todas las actitudes del catolicismo radical que yo observaba, un catolicismo que comencé a ver con ojos críticos. En un principio era una novela como de 500 páginas, tan influenciadas por el *nouveau roman* y las preocupaciones formales, que estuve a punto de tirarla al basurero. Afortunadamente le hice una autopsia a ese mundo, deseché capítulos enteros, y así evité el naufragio. Resultó, sin embargo, una novela fallida. Mi pretensión era escribir la gran novela sobre el catolicismo mexicano, y resultó una novelita que apenas toca tangencialmente algunos temas críticos.

A finales de la década de los sesenta, también conocí a Iván Illich, un extraño sacerdote que demolía con sus críticas a la Iglesia. Fundó el Centro Intercultural de Documentación (Cidoc) en Cuernavaca, donde comenzó a documentar y a analizar los movimientos marginales de la Iglesia católica, suscitando el escándalo de los sectores más conservadores, que acabaron por enjuiciarlo. Al estilo de Gandhi, se dedicó a ser un crítico pacífico de todas las instituciones: universidades, academia, gobierno e Iglesia y, por supuesto, ni el psicoanálisis de Lemerrier se salvó de sus ácidas críticas.

También conociste a Sergio Méndez Arceo, el controvertido obispo de Cuernavaca que se acercó al comunismo, participó en la elaboración del Concilio Vaticano II, y a quien luego marginó Juan Pablo II. El mismo don Sergio se atrevió a criticar sin cortapisas al presidente Díaz Ordaz señalando que su gobierno era “un orden envejecido que provocaba la violencia de los oprimidos o impotentes”. A él le dedicas tu guión de El Padre Amaro. ¿Fueron amigos?

Sí. Lo conocí en 1967 cuando lo busqué para que intercediera con Lemerrier, quien había rechazado mi libreto de *Pueblo rechazado*, y desde el primer encuentro reinó la cordialidad. Encontró un parentesco lejano entre mi familia y la suya, y empezamos a frecuentarnos. Al poco tiempo, le confesé que quería escribir su biografía. Se negó de inicio pero, poco a poco, Estela acabó por convencerlo. Durante 1973, obsesionado por lograrlo, constantemente le caíamos al Arzobispado de Cuernavaca.

¿Llegaste a coquetear con la guerrilla como adepto a la Teología de la Liberación?

Me interesé en la Teología de la Liberación, pero mi trayectoria ideológica fue más por el camino religioso que por el político. Yo hubiera preferido una política de no violencia, como la perseguida por Gandhi. Ni siquiera en la Carlos Septién, que era un semillero del PAN, me interesó la política o el poder, que hace que tantos hombrécitos pierdan el suelo.

A Méndez Arceo siempre lo admiré por su visión tan abierta de la Iglesia, su postura ecuménica y su apego a las corrientes de la Teología de la Liberación, pero acabé por guardar distancia cuando, en la década de los ochenta, se comprometió con la guerra en Nicaragua y El Salvador, alentado por una visión marxista, excesivamente politizada. Don Sergio acentuó el discurso de opresores y oprimidos; empañó la espiritualidad y la relación con Dios en su brújula religiosa. Pienso que se aferró a la pura liberación.

Sin embargo, considero que la Iglesia misma, con su conservadurismo y sus contradicciones, injustamente fue marginando la opción de los pobres y provocó esta absurda radicalización política. Juan Pablo II y nuestros obispos la desacreditaron y condenaron hasta borrarla del pensamiento religioso.

Ese conservadurismo ha sido uno de los momentos más dolorosos de nuestra historia eclesial porque acabó degollando, casi destruyendo a una Iglesia minoritaria que buscaba hacer realidad la opción de los más marginados. Lo que hicieron, por ejemplo, con don Sergio Méndez Arceo fue criminal. No dejo de lamentar y denunciar las tretas con las que el Episcopado mexicano ha tratado de borrar toda su huella, del mismo modo que han intentado borrar las huellas del obispo Samuel Ruiz en Chiapas.

En El Evangelio de Lucas Gavilán (1989) aludes a un Jesús humano, un Jesucristo Gómez que añora salvar a los jodidos. Un proletario que en lugar de pescador es pepenador y se sabe fracasado por el mercantilismo de la Iglesia. ¿Qué reacciones provocó?

Este libro está basado justamente en mis primeros entusiasmos por la Teología de la Liberación y, cuando fue publicado, los conservadores de la Iglesia o lo criticaron duramente o lo ignoraron. Construí una paráfrasis del evangelio de Lucas, creando un Jesucristo, hijo de albañil, cuyos milagros metafóricos se aplicaran a un espíritu de redención social. La novela no tuvo una resonancia literaria, pero curiosamente aún hoy es el libro que más vendo anualmente.

Con los años, me decepcioné un poco de la Teología de la Liberación. Sentí que estaba demasiado imbuida de una visión marxista y a los teólogos de la liberación que admiraba, comencé a verlos incompletos, radicales. Con respecto a la novela, creo que me quedé a mitad de camino; no sé por qué, pero la siento incompleta. Tal vez le falta espiritualidad...

El mismo aliento de tus obras católicas, sobre todo la tensión entre comunistas y clericales, entre la Teología de la Liberación y la burocracia eclesiástica discrecional y corrupta, reaparece como denuncia, con mucho mayor fuerza y claridad, más de dos décadas más tarde, en tu guión

de la controvertida cinta de Carlos Carrera El crimen del padre Amaro.

Fue Alfredo Ripstein, primero en 1994 y después en 1998, quien me propuso hacer el guión cinematográfico de la novela de José Maria Eça de Queirós, que yo ni conocía. Al leerla me sorprendí, ahí estaban todos los elementos que yo hubiera querido incluir en *Redil de ovejas*. La trama aludía a nuestra pobre Iglesia desacreditada por un clero enfermo de soberbia y ceguera. Al hacer la adaptación libre de ella, incluí hasta a la beata Rosita de *Redil de ovejas*, ahora como Dionisia, una vieja loca que se roba por igual limosnas y hostias, con las que alimenta a sus gatos.

Jamás imaginé el revuelo y los exabruptos que la película generaría y que muestran el precario nivel de nuestra discusión ideológica. Los miembros de la jerarquía eclesiástica, apoyados por organizaciones de laicos, que ni siquiera vieron la película, desataron un absurdo escándalo tildando al filme de anticatólico y demoniaco. Quizá le faltó más sutileza a la dirección, sobre todo al final cuando se celebran las honras fúnebres de la chica. Mi guion terminaba en cualquier otro tiempo cuando vemos al padre Amaro convertido en poderoso párroco, ya instalado en el juego eclesiástico político.

Durante varias semanas decidí no participar en el alboroto. A diario recibía invitaciones y ofertas de entrevistas para que les mentara la madre a los de Provida, pero no quise entrarle a ese juego barato. Sin embargo, Estela, harta de verme lastimado e irritado por ese retorno de la Iglesia a la penumbra preconiliar y por las tonterías y acusaciones exacerbadas que se difundían por doquier, me incitó a escribir unas líneas que acabé publicando en *Proceso*, a mediados de agosto de 2002.

En ellas lo dije claro. Soy católico y soy escritor; soy anticlerical, pero jamás anticatólico. En aquel guion no impugné la divinidad de Jesucristo, la virginidad de María, la autoridad del Santo Padre, la existencia del infierno o la presencia de Cristo en la hostia consagrada. Las secuencias pudieron resultar irreverentes, agresivas, pero ninguna tenía contenido herético.

Presentar la irreverencia, el pecado o el sacrilegio en una obra creativa no significa cometer irreverencia, pecado o sacrilegio. Eso lo entiende el menos docto. Los dramaturgos, novelistas o cineastas nos asomamos a la vida para describirla o descubrirla, y nuestra materia prima es la gracia y el pecado. Lo que enojó a la jerarquía eclesiástica y a sus acólitos fue la visión anticlerical, la denuncia del crimen del mentado poder, que convierte a un sacerdote leal en párroco, a un párroco leal en obispo, a un obispo leal en cardenal...

También los laicos somos Iglesia católica y tenemos el derecho y la obligación de señalar y denunciar, hasta despotricar, lo que ocurre en nuestra realidad religiosa, incluyendo la sucia política eclesiástica que transita des-



© Barry Dominguez

de el Vaticano hasta nuestros palacios arzobispaes. Eso es lo que yo he hecho siempre y, que quede claro, desde la fe denuncio por igual a los sacerdotes incontinentes como Amaro, a los paidófilos como Marcial Maciel, y a las narcolimosnas documentadas por Leonardo Boff, quien ha demostrado que el dinero de los Escobar de Colombia o los Arellano y *El Señor de los Cielos* en México, patrocina y corrompen al clero de América Latina.

El padre de Méndez Arceo le dijo a don Sergio, cuando supo que iba a entrar al seminario: "Acuérdate siempre que no hay peor política que la negra", y creo que tenía razón.

¿En qué medida tu abierto catolicismo fue un estigma, una tara para ser aceptado por el círculo intelectual mexicano, tan imbuido entonces en el ateísmo de izquierda?

Yo mostré ser anticlerical, pero ello no impidió que hubiera una cierta marginación, una desconfianza por tildarme de mocho o por no considerarme de su estatura. Viví al margen, no encajaba: entre los ingenieros era escritor; entre los periodistas, novelista; y entre los escritores, ingeniero.

Para el grupo de Fernando Benítez, yo no existía; y quizá por eso en *Los periodistas* me burlé de su rol como intermediario entre Julio Scherer y Echeverría.

Mis libros no tenían eco; o me ignoraban o indistintamente salían Emmanuel Carballo o Huberto Batis a pegarme. Es cierto, no era yo el único, “la mafia” de Benítez ignoraba también a Jaime Sabines, Ricardo Garibay y a Efraín Huerta.

Hasta que no entré en *Excelsior*, no tuve ninguna vela en el entierro cultural porque siempre fui tímido y reacio a las relaciones públicas, a participar en reuniones o comités. Hoy, sin embargo, me congratulo de no haber pertenecido a mafias o grupos porque no tuve que plegarme a la moda o a los criterios imperantes del medio. Escogí el camino que me dio la gana, me obsesioné con los temas católicos y los abordé con toda la desfachatez que quise.

Curiosamente no sólo padeciste censura por motivos religiosos, también por políticos. Ya hablamos de El juicio, pero quisiera que hables de Martirio de Morelos, censurada por De la Madrid...

A principios de 1980, quise escribir de los hombres y sus mitos y, curiosamente, donde menos me lo imaginé, saltó la liebre. Retomé juicios de la historia de México para llevarlos al teatro, iría desde la época colonial con el juicio a un tal Martín Ocelotl, un indio de Texcoco acusado por delitos de idolatría y brujería, hasta el juicio a los líderes del 68, pasando por supuesto por la Revolución, la Independencia y hasta la Virgen de Guadalupe.

Para la época de la Independencia pensé en el juicio a Hidalgo, pero Abraham López Lara me aconsejó que mejor estudiara a Morelos porque era más dramática su caída. Me prestó dos libros publicados por la SEP en 1927 que contenían documentos medulares. En las actas, que supuse verídicas, quedaba retratado un Morelos arrepentido y derrotado, misterioso. Al final de sus días, cuando ve que lo van a excomulgar, ese héroe impoluto se retracta. Teme ser achicharrado en el infierno, se doblé, delata a sus compañeros y duda de la violencia que utilizó para alcanzar sus intachables fines. Teme al juicio de Dios.

La publicación de mi obra coincidió con el destape de Miguel de la Madrid, sucesor para el sexenio 1982-1988. De la Madrid veneraba a Morelos. Como secretario de Programación y Presupuesto había publicado un libro exaltándolo, y sus discursos como candidato estaban colmados de citas apoloéticas. Mientras que toda la ciudad se poblaba de carteles con la efigie de Morelos y sus fervorosas citas, mi libro parecía la impertinencia de un aguafiestas.

En aquel momento, Luis de Tavira ya estaba montando la obra para representarla en el Centro Cultural Universitario. Juan José Gurrola sería Morelos; Ignacio Retes, Calleja; y como inquisidor actuaría Claudio Brook. Con la obra a punto de estrenarse, listos los ca-

ballos, las batallas sangrientas y las nubes de hielo seco de la escenografía de José de Santiago, nos avisaron que la UNAM había decidido prohibir la representación de *Martirio de Morelos*.

Nunca se aclaró quién incitaba la censura: si el rector, el secretario de Educación, el de Gobernación o, lo que era obvio, Miguel de la Madrid, ya entonces presidente de la República. Tres agrupaciones culturales y cívicas —la Asociación Cultural José María Morelos, el Frente Cívico de Cuautla y el Club del Generalísimo de Carácuaro— protestaron en una ridícula carta publicada en *unomásuno* en contra de la obra, señalando que era un atentado “en contra del honor y la gloria del fundador de la patria”. Pedían que las representaciones se prohibieran y se consignara a los culpables. ¡Imagínate, a la cárcel por creativos y por hacer honor a la verdad!

Se armó un escandalazo, recibimos apoyos de todo el gremio, indignado contra la censura de la UNAM, incongruente con el espíritu universitario. Las autoridades acabaron por pactar. Aceptamos dar tres exhibiciones privadas a miembros prominentes de la comunidad universitaria para que fueran ellos quienes dieran su visto bueno a la obra y pudiéramos así iniciar una temporada normal.

Curiosamente Gurrola sólo estuvo en dos o tres representaciones. En plena escena se decidió hacer una payasada. Denunció a Fernando Galindo y Alfonso de María y Campos, autoridades universitarias, porque según él se estaban enriqueciendo con la publicidad que generó la censura, mientras que a él no le pagaban lo que merecía: un millón de pesos por hacer al Morelos. Dijo en escena: “Además de Guadalupe Victoria, que se cuide ese otro... el ingeniero Galindo y ese otro muchacho avisado: Alfonso... Alfonso de María y Campos”.

Gurrola fue sustituido, y se cumplieron 50 representaciones. González Avelar, en el natalicio de Morelos, nos lanzó una insinuación. Dijo que éramos como Calleja, perros de presa. Retes fue agudo y respondió públicamente: “es mejor ser perro de presa, que perro faldero”.

Dices que viviste aislado, pero siempre te cobijó un séquito de actores, directores e intelectuales. Además fuiste amigo de Ricardo Garibay, José Emilio Pacheco y de Jorge Ibar-güengoitia, ¿no?

Pero no soy amiguero y siempre me sentí marginal. Separé claramente mis relaciones de trabajo con la amistad, y a excepción de Ignacio Retes o Luis de Tavira, en su tiempo, disté de compartir amistades profundas con la gente del gremio teatral.

Con respecto a los escritores, siempre he sentido que es mejor conocerlos a través de sus escritos, porque bien sabemos todos que hay artistas maletas que son muy buenas personas, y viceversa, hay artistas supremos que distan de ser ejemplares como seres humanos. A los po-

cos escritores a quienes considero verdaderos amigos, los conocí a través del periodismo cultural. Pienso en Francisco Prieto, Javier Sicilia e Ignacio Solares, con quienes además me une la ideología y las preocupaciones religiosas.

Entre tus últimas aventuras periodísticas, habría que mencionar tu encuentro con el subcomandante Marcos. ¿Te convenció?

No, porque no era tan claro como parecía. Su causa es justa y, en principio, nos maravilló a todos. Cuando nos concedió una entrevista, después de *La Jornada*, Julio me dijo: “tú vas”. Junto con otros dos reporteros —del *New York Times* y de *El Financiero*—, me trepé en una combi con los ojos vendados, en un viaje interminable colmado de esperas inauditas. Mi interés era saber quién era Marcos, qué clase de hombre se escondía tras el pasamontañas. Estaba mucho más interesado en su personalidad que en su rollo político; pero, ya en la entrevista, él salió a la carga con toda la ideología. Insistió mucho que Samuel Ruiz no tenía nada que ver en la irrupción zapatista. Ya había pugna entre ellos y quiso deslindarlo, aunque aceptó que abonó el terreno que ya habían trabajado los catequistas en la zona.

Marcos simpatizó mucho con *Proceso*. Me invitó a volver para profundizar. Acordamos el encuentro. Me preguntó si aguantaría llegar montando a caballo durante varias horas, y hasta me compré botas para inter-

narme en la selva chiapaneca. Sin embargo, después de la Convención de Aguascalientes, publicamos un reportaje de portada titulado “El atardecer de Marcos” y él, molesto, canceló el encuentro.

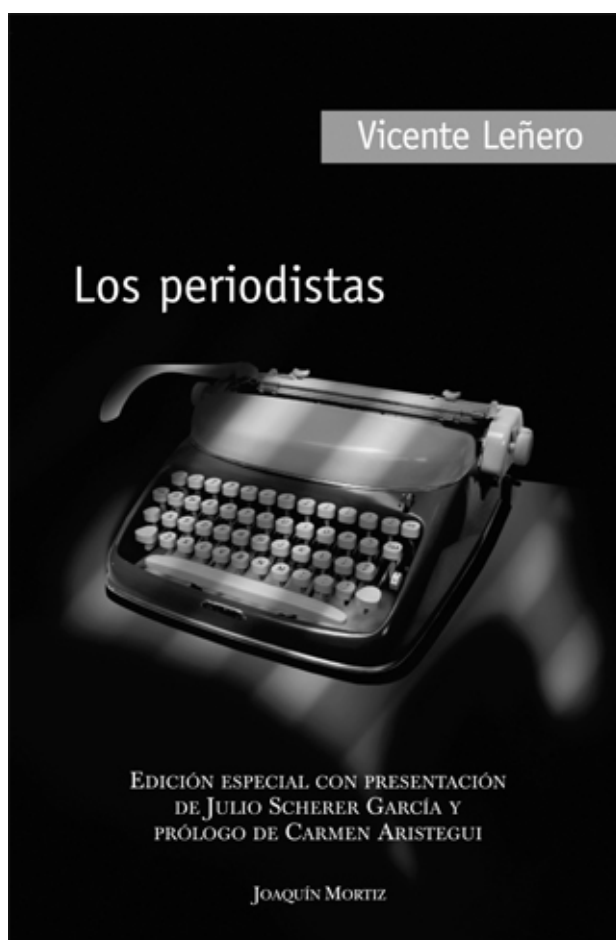
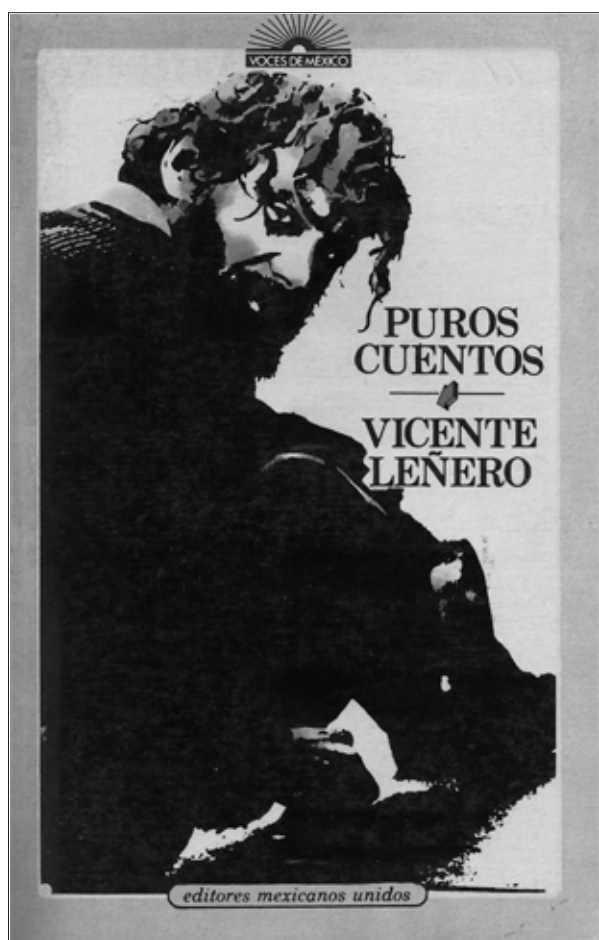
Todos los políticos son finalmente iguales. No importa si son de derecha o de izquierda, lo que les interesa sobre todo es su figura y el poder.

¿Consideras que el periodismo fue el costo que tuviste que pagar para poder ser escritor de tiempo completo?

Quizá. Siempre me falló la imaginación, me sentía un poco atrapado, y el periodismo me sirvió para calmar mis ansias de novillero. *Los albañiles* o *Asesinato* parten de una realidad objetiva, una realidad que tenía mayores elementos narrativos que la imaginación misma. Me acostumbré a exponer los hechos, a ser imparcial, sabedor que la verdad absoluta no existe.

Ni siquiera en el caso de los Flores Muñoz, posiblemente asesinados por su nieto, me atreví a dar mi opinión y, curiosamente, Gilberto Flores Alavez me llamó desde la cárcel para decirme que mi libro le gustó.

Estuve, durante años, abrumado por una búsqueda formal que nunca logré trascender. Influidos por la nueva literatura francesa, en la época en que Vargas Llosa publicó *La casa verde* y *Conversación en La Catedral*, me atrapó la obsesión por la forma. Mi primer gran quiebre con la novela fue *Estudio Q*. Ese discurso ajeno, me entrampaba; no podía escribir nada. *El garabato* y *Redil*



de ovejas fueron un nuevo tropiezo. Afortunadamente el ejemplo de *Cien años de soledad* fue un respiro de la forma, y yo pude reanudar mi carrera literaria.

Con *La vida que se va*, mi última novela, superé el bache y quedé encantado. Tiene una estructura difícil, pero pienso que se lee sabrosísimo. Al terminarla, quise cerrar la página literaria sólo para dedicarme al guionismo cinematográfico.

¿Por qué?

Porque me gusta y, a pesar de ser una ingrata tarea, lo sé hacer. En la rebatinga con el director y el productor, y a veces hasta con los actores, la película se transforma en otra historia, que termino por tolerar. Esas son las reglas del juego.

Mi inicio en el cine fueron cuatro películas espantosas que hice con Francisco del Villar, quien me contaba historias desatadas sexualmente, para que yo escribiera los guiones. Las recuerdo por escabrosas: *El festín de la loba*, *El llanto de la tortuga*, *El monasterio de los buitres* y *Cuando tejen las arañas*. ¡Eran horrendas, pero al fin y al cabo fueron mi escuela de guionismo!

Luego escribí guiones para Arturo Ripstein, Jorge Fons, José Estrada alias El Perro, Servando González y Marcela Fernández Violante. Quizá llevo cerca de 30 libretos, aunque sólo se hayan filmado la mitad de ellos.

Anécdotas de mi paso por el cine, hay muchas. Cuando Nacho Durán fue director del Imcine, a principios de los setenta, me encargó que le escribiera la historia de Miroslava, con base en un cuento de Guadalupe Loaeza. Alejandro Pelayo, el director, optó por un enfoque fan-

tasioso, totalmente ajeno al guion. En principio me molesté, pero pronto supe que mi trabajo tampoco era de confiar. Un amigo cercano de Miroslava me confesó que la historia oficial, es decir, el suicidio de Miroslava por una decepción amorosa que le produjo el torero Dominguín, era falsa. Miroslava murió enamorada de Cantinflas. ¡Ni Pelayo mismo sabía lo irreal que resultó su película!

El éxito que más satisfacciones me dio fue *El callejón de los milagros*, la gran novela de Naguib Mahfuz sobre El Cairo, que Alfredo Ripstein me pidió que adaptara en 1990. La historia era muy naturalista, un poco plana para cine, pero se me ocurrió dividirla en cuatro, para contar diferentes puntos de vista. Dirigida por Jorge Fons y con una cartelera de actores de primera —Ernesto Gómez Cruz, María Rojo, Salma Hayek, Bruno Bichir y Daniel Giménez Cacho— tuvo un éxito fenomenal que me incitó a seguir en este género. Hasta hoy.

Cuando a tus 33 años y con dos premios a cuestas, Giménez Siles te pidió que le escribieras una autobiografía, te escudaste arguyendo que eras un “don nadie”. ¿En dónde te ubicas hoy, entre el don nadie y el narciso engreído?

No soy ni lo uno ni lo otro, finalmente he logrado ser quien quería ser. Si cerniera mi vida en una coladera desearía la mayoría, pero finalmente tengo novelas, obras de teatro y guiones de cine estimables. El saldo me deja satisfecho...

Quizá me hubiera gustado ser jugador de béisbol, ajedrecista profesional o escritor de novelas policíacas con sagaces inspectores.



Vicente Leñero y Julio Scherer, 2005