

revista  
de la  
universidad  
de méxico



*wenceslao roces: universidad, humanismo y ciencias humanas*

*gabriel garcía márquez  
josé lezama lima  
luis cardoza y aragón  
josé carlos becerra*

## sumario

Volumen XXI, número 9/mayo de 1967

1  
**Wenceslao Roces:**  
Universidad, humanismo  
y ciencias humanas

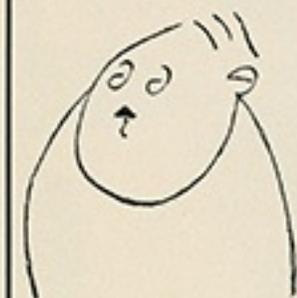
10  
**Gabriel García Márquez:**  
Alguien desordena  
estas rosas



12  
**José Carlos Becerra:**  
El pequeño César

14  
**Margarita García Flores:**  
José Lezama Lima

I  
**México, Alfonso Reyes y  
los contemporáneos**  
Selección de  
Miguel Capistrán



17  
**Iván Restrepo Fernández:**  
El petróleo, al servicio de  
la guerra o de la paz



20  
**TEATRO**  
por Héctor Manjarrez

25  
**CINE**  
por Paul Leduc

28  
**LIBROS**  
por Arturo Souto, Melvin  
Cantarell G., Luis  
Adolfo Domínguez,  
Rebeca Lozada

33  
**JUNTA DE SOMBRAS**  
El Abate de Mendoza  
por Carlos Monsiváis

34  
Una mandarina de  
Luis García Guerrero,  
por Luis Cardoza y Aragón

**PORTADA**  
Grabado de  
Manuel Manilla.  
Col. Arsacio Vanegas

Universidad Nacional Autónoma de México  
Rector: Ingeniero Javier Barros Sierra / Secretario general: Licenciado Fernando Solana  
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO / Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural  
Director: Gastón García Cantú

Torre de la Rectoría, 10º piso,  
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.  
Teléfonos: 48-65-00, ext. 123 y 124

Franquicia Postal por acuerdo presidencial  
del 10 de octubre de 1945, publicado  
en el D. Of. del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar: \$ 5.00  
Suscripción anual: \$ 50.00 Extranjero: Dls. 7.00

Administración: Ofelia Saldaña

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.  
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.  
Financiera Nacional Azucarera, S. A.  
Ingenieros Civiles Asociados, S. A. [ICA]  
Nacional Financiera, S. A.  
Banco de México, S. A.



## la lección del cinema novo brasileño

por  
Paul Leduc

En 1925, en la ciudad minera de Cataguases, Humberto Mauro filmaba con una pequeña cámara Pathé-baby la que él mismo consideraba la primera película brasileña: *Valadiao o cratera* (Valadiao, el calamidad). En 1933, Mauro, valiéndose de recursos casi igualmente artesanales, realizaba *Ganga bruta*, cinta que no sólo es una de las escasas producciones brasileñas anteriores a 1950 sobre las que vale la pena detenerse, sino que, al decir de muchos, es una de las 20 mejores cintas de la historia mundial del cine.

Por otra parte, siguiendo un camino totalmente diferente, en 1930, Mario Peixoto realiza *Límite*, película sobre la que Sergio Eisenstein escribe: "... de aquí a veinte años, el mensaje cinematográfico de la América del Sur, será tan nuevo, tan lleno de poesía y de cine estructural, como el de esta cinta. Estoy seguro: jamás presencié un hilo tan próximo a lo genial como el de esta narración de cámara sudamericana".<sup>1</sup>

Veinte años después, todas las copias de *Límite* han desaparecido y es imposible juzgar la validez de lo dicho por Eisenstein. Veinte años después, sabemos también que Mauro no fue el único pionero del cine brasileño: desde 1920, en Pouso Alegre, Francisco de Almeida Fleming realiza *In hoc signo vinces* y *Pablo y Virginia*; en 1923, en Campinas, y bajo el seudónimo de E. C. Kerrigan, un italiano filmaba *Sofrer para gozar*, mientras que en 1924, Edson Chagas y Gentil Rodríguez (bajo el nombre de Gentil Rois) realizaban en Recife *Retribuição*.

Lo importante, en todo caso, es que veinte años después, Mauro con *Ganga bruta*, y Peixoto con *Límite*, mantienen vigente la tradición que desde Méliès y Lumière estimula al cine, pero actualizándola y dándole características más concretas que nos obligan a tomar partido: si para algunos la estética cinematográfica puede resumirse en las primeras películas filmadas por Lumière (una cámara fija registra los gestos y movimientos de los obreros que salen de una fábrica, de un niño que juega o de la muchedumbre que espera la llegada de un tren), para otros, el cine nace cuando Méliès decide trincar la realidad y los métodos para filmarla, proponiéndonos un universo personal e imaginario en el que el hombre llega a la luna, el diablo existe, el fondo del mar está lleno de escaleras, y bellas muchachas se pasean sentadas sobre la cola de los cometas.

Esquemáticamente, es obvio que el cine puede servir para ponernos en contacto con el mundo personal del realizador o para descubrirnos mejor el mundo objetivo. Cuando Lumière y Méliès realizan sus cintas, la contradicción se mantiene, únicamente, al nivel de la estética. El cine deja de ser un espectáculo de feria, al alcanzar su desarrollo industrial; la importancia como fenómeno social que hoy tiene, deviene al volverse más compleja la contradicción, e incluir todos los aspectos que intervienen en el fenómeno cinematográ-

fico, como lo conocemos en nuestros días.

En la actualidad, estar con unos o con otros implica tener concepciones radicalmente opuestas sobre la función del cine, los métodos indicados para producirlo, el lenguaje cinematográfico, la temática a tratar, la relación que se intenta establecer con el espectador y hasta la cámara que debe ser empleada.

En el caso del cine brasileño, esta contradicción aparece desde sus orígenes: para Humberto Mauro, el cine se hace con poco dinero, con equipo técnico mínimo, con una historia real a contar y con un punto de vista sobre ella. Para Peixoto, son las grandes producciones, los filtros y los enormes reflectores al servicio de su estricto mundo personal. Para Mauro se trata de usar el cine para mejor conocer la realidad; para Peixoto, se trata de "crear belleza":

"Si *Límite* de Mario Peixoto, corresponde sin duda a un síntoma de cine vanguar-

disto francés y revela un artista impregnado de estetismo subjetivo, *Ganga bruta* de Mauro no sólo corresponde al síntoma poético de un Vigo o de un Flaherty, sino que también está ligada a una realidad que no limitó con un lenguaje intencional."<sup>2</sup>

Si nos detenemos sobre estas dos cintas, viejas de más de treinta años, al hablar sobre el nuevo cine brasileño, no es sólo porque constituyen los dos casos más interesantes, anteriores a 1950, y que puedan ser tomados como antecedentes del explosivo movimiento actual del cine brasileño, sino, sobre todo, porque el interés más inmediato que nos aporta el grupo del *cinema novo* reside justamente en su toma de posición con respecto a esta contradicción.

"Cine nuevo" se hace, o se pretende hacer, a cada momento y en todas partes. La *nouvelle vague*, el *free cinema* o los jóvenes cineastas españoles, alemanes o escandinavos plantean posiciones



Límite

<sup>1</sup> *The Tatler Magazine*, octubre 1931, Londres.

<sup>2</sup> Glauber Rocha, *Revisión crítica del cine brasileño*, Ed. IC-AIC, 1965, p. 18.

nuevas con respecto a sus respectivas tradiciones cinematográficas, pero generalmente no sobrepasan el marco estricto de sus problemas nacionales y, con frecuencia, al cabo de algunos meses de producción "revolucionaria", los jóvenes cineastas acaban asimilándose a un *statu quo* apenas reformado.

En el caso del *cine novo* brasileño, el proceso se operó inversamente: "... descubrieron que una película se podía realizar a bajo costo, filmando en la calle y con un mínimo de luces. Es normal que la juventud se lance con los ojos cerrados dispuesta a destruir molinos de viento y gigantes de humo. Hasta ahí, esos jóvenes merecían nuestra simpatía, pero no nuestra adhesión absoluta ni nuestra total confianza. Pero pronto, revisando las películas principales del grupo, empezamos a comprender que los cineastas brasileños llegaban dispuestos a realizar auténticas audacias."<sup>3</sup>

La primera y más profunda de estas audacias, es la de haberse enfrentado a la situación cinematográfica de su país, no limitando su batalla a una simple renovación de los elementos superestructurales que encontraron, sino planteándose la total modificación del fenómeno cinematográfico brasileño a partir de asumir la problemática completa que lo determinaba: desde los problemas prácticos de producción, filmación y distribución, hasta la concepción del lenguaje cinematográfico y de sus fines sociales y políticos.

En un momento en el que vemos nacer un "cine paralelo" en Italia, Canadá, Hungría o Checoslovaquia, los planteamientos brasileños no resultan importantes por su sola originalidad, pero sí porque constituyen el caso más sólido y el que más claramente representa un movimiento y no la suma simple de revueltas interiores de parte de realizadores independientes de las industrias cinematográficas establecidas.

Cuando Glauber Rocha declara que el principio de producción del "cine nuevo" universal es la película anti-

industrial, la película que nace con otro lenguaje, porque nace de una crisis económica, rebelándose contra el capitalismo cinematográfico, una de las formas más violentas en el exterminio de las ideas,<sup>4</sup> su declaración no sólo tiene la fuerza de la verdad, sino el apoyo práctico de una treintena de cineastas que hacen de estos principios uno de sus puntos programáticos esenciales; cineastas que, además, han logrado imponer ya, —en condiciones, por cierto, bastante difíciles—, un cine efectivamente anti-industrial en todos sus niveles, lo que los diferencia de los Bellocchio y Bertolucci de Italia, los Boguín de la URSS, los Lefèvre y Claude Jutra de Canadá o los Rouch y Marker de Francia, —aun cuando partan de los mismos postulados—, en la medida en la que resultan diferentes un movimiento que se impone y una revuelta individual que se estanca.

Naturalmente, esto es determinado por la diferencia de condiciones objetivas que caracterizan la situación brasileña y las de otros países en donde ha habido intentos similares. Es un hecho que los brasileños partieron con mayores posibilidades de éxito en su empresa, al enfrentarse a una cinematografía nacional considerablemente más débil que la francesa, la italiana o la soviética; al coincidir su nacimiento con la euforia para-revolucionaria del régimen de João Goulart, y al surgir, al mismo tiempo, varias docenas de jóvenes menores de 25 años con entusiasmo y preparación cinematográfica suficientes para combatir coherentemente por sus ideas. Aunque tales condiciones se han visto en otras partes y en otros momentos, casi en todos los casos no se han sabido aprovechar.

Por otra parte, los movimientos que generalmente se han originado en dichas circunstancias, han resultado diferentes del brasileño, sea porque para lograr su independencia se ven obligados a permanecer en un nivel *amateur* (el cine independiente norteamericano), sea porque la falta de objetivos más pro-

fundos que el simple "hacer cine" los lleva a la asimilación de los criterios establecidos (la *nouvelle vague* francesa), sea porque las condiciones mismas en que se desarrollan, los llevan a la industria organizada para mejorar lograr sus objetivos (el *free cinema* inglés).

Lo importante del caso brasileño es, pues, el no confundir *anti-industrial* con *amateur*, ni partir de lo anti-industrial como la "única manera de empezar a hacer cine", sino plantear lo anti-industrial como una meta que debe ser mantenida aun cuando el movimiento haya logrado imponerse. Naturalmente, una vez que el movimiento se impone, puede decirse que éste se constituye en industria (los brasileños han llegado a controlar su propia producción, distribución, publicidad, etc.) pero, en el caso que nos ocupa, ésta ha sido organizada sobre bases prácticas y principios de funcionamiento que difieren radicalmente de las industrias cinematográficas habituales.

El punto de vista brasileño ha sido el de formar cooperativas que solucionen el problema de producción, manteniendo el principio de que para realizar un film no se necesitan grandes capitales ni equipos técnicos complicados; financiando sus cintas sobre préstamos bancarios, creando su propio organismo de distribución y dirigiendo la publicidad de sus películas.

Por otra parte, si el nuevo cine brasileño ha logrado imponerse, no es, naturalmente, sólo por haber aplicado fórmulas originales de producción o haber reducido sus equipos técnicos. Lo más importante es que han logrado establecer un contacto con la gran masa del público y que es éste, en definitiva, quien los mantiene activos. Aquí también encontramos una diferencia clara entre el *cine novo* y las anteriores "nuevas olas", y es el caso, además, de una diferencia importante: los brasileños han demostrado que un cine adulto, politizado y consciente de su papel social, puede tener un



El pagador de promesas

<sup>3</sup> Eduardo Manet, "Apuntes sobre el cine brasileño", en *Cine Cubano*, Año 6, No. 31-32-33, p. 119.

<sup>4</sup> Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 22.

gran apoyo en las masas populares y puede, por lo mismo, jugar un papel positivo de importancia en el desarrollo social y cultural de un país. Por si aún hubiera que demostrarlo, el *cinema novo* ha probado que un cine de esta naturaleza no sólo es necesario, sino que puede ser impuesto en condiciones políticas desfavorables en lo que respecta a los organismos oficiales, de producción y de censura, siempre que se logre establecer un contacto con los sectores más amplios del público.

Desde 1954, en que Nelson Pereira dos Santos realiza *Río, cuarenta grados* hasta la fecha, el joven cine brasileño se caracteriza por su conciencia política: *Río, cuarenta grados* era una película popular pero no populachera; no denunciaba el pueblo a las clases dirigentes, sino que revelaba el pueblo al pueblo: su intención venía de abajo y para arriba, era revolucionaria y no reformista.<sup>5</sup>

*Río, cuarenta grados* fue un éxito popular, pero en aquel momento, puesto que constituía un caso aislado, su distribución tuvo que hacerse por los canales normales de la industria, lo que llevó el dinero de la taquilla a los bolsillos de los distribuidores e impidió, durante cierto tiempo, que Pereira dos Santos continuara su proyectada trilogía sobre *Río*.

Sin embargo, la influencia de esta cinta fue decisiva para desencadenar la explosión: ... En aquella época no conocíamos a Humberto Mauro; había dignidad en Pereira dos Santos; Lima Barreto [realizador de *O Cangaceiro*] resultaba un monstruo agresivo y mentiroso; Mario Peixoto un mito. La película [*Río 40°*] era revolucionaria en el cine brasileño. Trastocó los principios de producción; realizada con un millón y ochocientos mil cruzeiros, lanzando un fotógrafo joven y de talento como Helio Silva, captando gente en la calle y entrando en escenarios naturales, la película respiraba los aires del movimiento italiano, tenía la decisión de Rossellini, *De Sica, De Santis*; la técnica no era necesari-

ria porque la verdad estaba para ser mostrada y no necesitaba disfraces de arcos, difusores, reflectores o lentes especiales. Era posible, lejos de los estudios babilónicos, hacer películas en el Brail. Y fue el momento en que muchos jóvenes se libertaron del complejo de inferioridad y resolvieron que serían directores de cine brasileño con dignidad, descubriendo también, en aquel ejemplo, que podían hacer cine con "una cámara y una idea".<sup>6</sup>

En 1961, durante la Bienal de São Paulo, Jean-Claude Bernardet organiza un "Homenaje al documental brasileño" en el que Arraial do Cabo de Pablo César Saraceni y Mario Carneiro, *Arvanda* de Linduarte Noronha y *Rucker Vieira*, y *Couro de Gato* de Joaquim Pedro de Andrade, confirman el camino de Pereira dos Santos y sirven como punto de unión y de partida a una generación formada en la crítica, los cine-clubes, y, ocasionalmente, en los institutos cinematográficos europeos.

Como cualquier revolución, ésta comienza violentamente, y nosotros tenemos la obligación de ser violentos (declara entonces Orlando Sena). La vieja estupidez era tan grande que esta nueva dirección aparece casi como una revolución, cuando debería nacer con la naturalidad de una lucha necesaria.

Para después agregar: El cine nuevo no debe ser bonito o divertido. No es espectáculo. Al contrario, queremos hacer un cine feo, un cine que no enajene al hombre a través de la esperanza, de la pasividad, de la espera inerte. Buscamos la rebelión, el esto-tiene-que-cambiar, la participación absoluta. El "cine nuevo" quiere ser un cine de comunicación, nunca de expresión o sugestión.

El "cine nuevo" (añade Carlos Diegues en 1962), no existe aisladamente. Forma parte de un comportamiento general de la sociedad brasileña, avanza dinámicamente hacia la transformación de su cultura. Siendo así, sólo sentido en la medida en que sea crítico, y por ello, emi-

mentemente popular, como el verdadero cine lo es. Lo que, claro, no quiere decir populachero ni demagógico. Por eso, aún existe la posibilidad de que el movimiento no pase de un tanteo, una falsa alarma. Evitarlo, sólo puede hacerse a través de una conciencia profunda de sus intenciones y de sus consecuencias: y es indispensable que lo hagamos en conjunto, mediante la crítica positiva, superando las capillitas, despreciando el análisis retórico, tomando la cámara en la mano con disposición y valor, partiendo para la realización de una obra auténtica sin imitaciones ni concesiones.

Marcos Farias generaliza: Cuando hablamos de "cine nuevo" no pensamos únicamente en la renovación del cine brasileño: se trata de revolucionar la producción cinematográfica nacional y de buscar la renovación del cine de modo general. Llegamos a un punto en que, o el cine se renueva, volviendo a encontrar el camino perdido, o se deteriora y muere.

Eduardo Coutinho precisa: De las películas en preparación, no esperamos tanto que estén bien hechas; esforcémosnos más bien para que sean comprometidas, polémicas en el buen sentido de la palabra, que no usen los viejos trucos que hasta los norteamericanos comienzan a abandonar. El estilo del "nuevo cine" debe ser libre formalmente, pues todos los caminos —el montaje intelectual, la improvisación, el plan diferido— pueden llevar a lo que interesa: el tratamiento crítico de un tema vinculado a la realidad brasileña.

Y Miguel Torres: Tenemos el deber de registrar el momento histórico, político y social de nuestra era, y vamos a tratar de hacer eso sin mezclar los tonos para alegrar la vista de quien quiera que sea. Llegó el momento de cerrar el circo cinematográfico y de hacer conferencias pesadas contra la voluntad del público. Mientras no realicemos películas que violenten el comodismo de ese público intoxicado de convic-



Vidas secas



Cinco veces Juvela

<sup>5</sup> Id., p. 65.

<sup>6</sup> Id., p. 66.

ciones equivocadas, no esta-  
remos a la altura de nuestro  
presente.<sup>2</sup> Es preciso romper  
ahora, antes de que la gente  
pase por la puerta de algún  
cine y lea una cantilena pu-  
blicitaria más o menos con-  
cebida así: "¡Hoy! ¡Cine-  
mascope y Technicolor! ¡El  
Magnífico Espectáculo de  
Nuestra Misericordia! ¡No se lo  
pierda...!"

Así, partiendo de la ira, la  
lucidez y la camaradería, los  
iconoclastas brasileños se lan-  
zan al largo metraje a partir  
de 1962, "año I del cinema  
novo": ese mismo año, el Festival  
de Cannes exhibe y premia  
*El pagador de promesas* de  
Anselmo Duarte; Karlovy  
Vary hace lo mismo con  
*Barraento* de Glauber Rocha;  
*Mandacaru vermelho* (*Higuera  
roja*) de Pereira dos Santos,  
va a Mar del Plata; *Os ca-  
fajetes* (*Los holgazanes*) de  
Rui Guerra y Miguel Torres,  
va a Berlín; *El asalto al  
tren pagador* de Roberto  
Fariás, y *Tres cabras de lam-  
piao* de Aurelio Teixeira y  
Miguel Torres van a Venecia.

Al mismo tiempo, Roberto  
Pires, asociado a Rex Schin-  
dler y Braga Neto, inicia en  
Bahía la filmación de *A gran-  
de feira* y prepara *Tocaia no  
asfalto* (*Emboscada en el as-  
falto*); Marcos Fariás, Miguel  
Borges, Carlos Diegues, León  
Hirschmann y Joaquim Pe-  
dro de Andrade, filman los  
cinco episodios de *Cinco ve-  
zes favela*; Linduarte Noron-  
ha realiza *Cajueiro nordesti-  
no* en el Paraiba; Pablo César  
Saraceni se apresta a filmar  
*Porto das caixas*; Alex Viany  
prepara *O sol sobre a lama*

y Pereira dos Santos filma  
*Boca de ouro* mientras que  
prepara *Vidas secas*.

Después vendrá *La isla de  
Walter Hugo Khouri*, *Ga-  
rrincha*, *Alegria do povo* de  
Joaquim Pedro de Andrade,  
*Os mendigos* de Flavio Mi-  
gliaccio, *Os fuzis* de Rui Guerra,  
*Selva trágica* de Roberto  
Fariás, *La fallecida* de León  
Hirschmann; *Bonitinha mas  
ordinaria* de Nelson Rodrí-  
guez, *Canalha em crise* de  
Miguel Borges, *Dios y el dia-  
blo en la tierra del sol* de  
Glauber Rocha, *Ganga zumba*  
de Carlos Diegues, *Un  
chico palavrao* de Marcos Fa-  
riás, *A hora y A vez de Au-  
gusto Matraga* de Roberto  
Santos, *A grande cidade* de  
Carlos Diegues, etc.

La mayoría de estos reali-  
zadores no alcanzan aún los  
treinta años de edad. Muchos,  
incluso, debutan antes de los  
veinticinco. Casi ninguna de  
estas cintas, pasa los diez mil  
dólares de costo total. Ninguna  
ha sido filmada en estudio.  
Todas plantean una proble-  
mática social. Todas siguen  
el ejemplo de Humberto  
Mauro y ninguna el de Ma-  
rio Peixoto, a quien califican  
de "típico aborto de una cul-  
tura subdesarrollada".

Hasta el golpe de estado  
del Mariscal Castelo Branco,  
la producción del cinema  
novo se expande y el movimien-  
to se consolida. Tras el  
"gorilazo", Glauber Rocha,  
Joaquim Pedro de Andrade y  
Mario Carneiro son encarce-  
lados junto con otros intelectu-  
ales durante una manifiesta-  
ción de protesta ante una de  
las juntas de la OEA. Aun-

que son pronto liberados, los  
jóvenes cineastas son constan-  
tamente entorpecidos en sus  
actividades y el movimiento  
conoce un corto receso.

En 1965-66, Pablo César  
Saraceni realiza *O desafio*.  
El esquema argumental, par-  
te precisamente del golpe de  
estado de Castelo Branco: un  
joven intelectual que ha parti-  
cipado del ambiente parare-  
volucionario durante el ré-  
gimen de Goulart, sin haber  
jamás alcanzado una com-  
prensión política de ese mis-  
mo fenómeno, descubre —a  
partir del "gorilazo" dere-  
chista— que es necesario ac-  
tuar.

La cinta, además de cons-  
tituir el caso más valiente y  
profundo de crítica a la rea-  
lidad política inmediata, que  
hasta ahora ha sido filmado  
en Latinoamérica (y con muy  
escasos antecedentes en la  
cineematografía mundial) al-  
canza, además, un nivel cine-  
matográfico extraordinario.

Pero lo importante es que  
una cinta como *O desafio*,  
gracias al arraigo del cinema  
novo, se ha impuesto sobre  
la censura y ha sido exhibida  
en Río, São Paulo y Bahía,  
y al escribir estas líneas, debe  
proyectarse en la provincia  
del Brasil.

Lo importante, es que gra-  
cias al mismo peso del cinema  
novo, y a las contradicciones  
de la política latinoamericana,  
el cine brasileño será re-  
presentado en Cannes 1967  
por una cinta de Glauber  
Rocha.

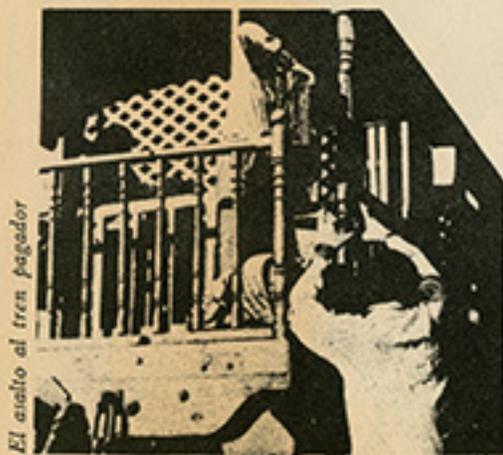
*Cinema novo* continúa ac-  
tivo y no ha acabado aún de  
asombrarnos.

# U

## libros

Jaime Torres Bodet: *Ru-  
bén Darío: abismo y cima*,  
México, Universidad Na-  
cional Autónoma de Méxi-  
co/Fondo de Cultura Eco-  
nómica, 1966. 361 pp.

En este año, en que se cele-  
bra el primer centenario del  
nacimiento de Rubén Darío,  
aparece un nuevo libro de  
Jaime Torres Bodet, cuyo tí-  
tulo: *Rubén Darío: abismo  
y cima*, sugiere en buena par-  
te el enfoque de la obra. Es  
un libro sobre un poeta, es-  
crito por un poeta. Aunque  
Torres Bodet, al describir la  
trayectoria de Darío, se apoya  
siempre en los datos más fir-  
memente establecidos, sigue  
un orden cronológico bastan-  
te riguroso e ilustra la histo-  
ria con gran número de no-  
tas. Tanto el estilo como el  
hilo temático de su libro se  
apartan de la pura erudición  
objetiva. Es una biografía en  
la que el autor proyecta ideas  
y preferencias personales; en  
la que se atiende siempre al  
desarrollo interior, poético, de  
Darío; en la que se ha logra-  
do un estilo de prosa clara,  
ágil, sugerente. Una de sus  
características valiosas consis-  
te precisamente en haber da-  
do de Rubén Darío una  
imagen accesible a todos: al  
crítico, al poeta, al lector  
medio. No es fácil, en bio-  
grafías de esta naturaleza,  
conseguir que el lector se apa-  
sione por la vida y la obra,  
sobre todo la obra, del bio-  
grafiado. Torres Bodet, en el  
caso de Darío, ofrece ahora  
un libro en el que se siente la  
proximidad humana del poe-  
ta, sus horas de gloria y de



El asalto al tren pagador



Garrincha

<sup>2</sup> Cit. por Alex Viany, "Cine  
brasileño, lo viejo y lo nuevo,"  
en *Cine Cubano*, Año 4, No. 20,  
p. 15.