

que comenzó haciéndole difícil, cada vez más difícil la composición y que a aquellas alturas ya se la impedía por completo. Y por desgracia para él y para sus amigos, no había caído en la inconsciencia, sino que, por el contrario, se daba cuenta, perfectamente, de su situación. Fue la suya una larga agonía soportada con asombrosa entereza. Sólo algunos íntimos eran testigos de sus lá-

grimas, cada vez que de lo más hondo del alma le salía la queja: "Tenía aún tanta música en la cabeza!" Y después de una operación a vida o muerte y aceptada por él como recurso supremo, único que podría restituírle la actividad creadora, se fue de este mundo con el doloroso sentimiento, expresado a sus íntimos, de que todo le había quedado por decir.

ma Rubens y el joven Walter Pidgeon, etcétera.

Es en 1927 cuando Borzage, por fin, logra realizar una nueva película a la altura de su fama. Se trata de *Seventh heaven* (*El séptimo cielo*), con Janet Gaynor y Charles Farrell. Es verdad que Borzage gana con ella su primer *Oscar* y que la historia, basada en una pieza de Austin Strong, se desarrolla en un París improbable, pero pese a ello, ese film parece justificar el elogio de Ado Kyrrou, según el cual "Borzage es el más grande poeta de la pareja cinematográfica". Por otra parte, en esta película se establece la preferencia del realizador por un tema fundamental: la lucha del hombre para alcanzar la libertad a través del amor. La pareja Gaynor-Farrell aparecerá en otras dos cintas de Borzage, *Street angel* (1928) y *Lucky star* (1929).

Borzage parece llegar a la plenitud de su talento con una película que, como suele ocurrir con todos los buenos films de Hollywood, entusiasma a los europeos y desconcierta a los norteamericanos: *The river* (1928), basada en una novela de Tristan Tupper e interpretada por Charles Farrell y Mary Duncan. "La película de amor más lírica que se ha hecho", según el famoso crítico fran-

EL CINE

Frank Borzage

Por Emilio GARCÍA RIERA

Hace pocos meses murió Frank Borzage, uno de los más interesantes y talentosos realizadores que haya dado el cine norteamericano. Como es lógico (y esa lógica es la que me hace rebelar contra la maldita "actualidad cinematográfica"), nadie se ha preocupado por hacer mención a la obra del cineasta desaparecido.

Heme, pues, tratando de cumplir con un deber mínimo de justicia; armado, sobre todo, de vagos recuerdos y de referencias ajenas. Sin embargo, esos vagos recuerdos bastan para dar una idea de la personalidad de Borgaze y, por otra parte, una visión reciente de *Extraño cargamento* y de *La historia se hace de noche* (que no son de las mejores obras del realizador, ciertamente) me ha permitido apreciar algunas instancias básicas de su estilo.

Borzage nace en Salt Lake City, Utah, el 23 de junio de 1893. Debuta en el cine como *cow-boy* en las películas de Thomas H. Ince y dirige, a partir de 1913, una serie de *westerns* para la Triangle, interpretados por William Desmond Tayler, y para la Universal, interpretados por la *cow-girl* Texas Guinan. A la vez, funge como asistente de Griffith.

Pero el primer film de largo metraje dirigido por Borzage del que tengo referencia es *Ashes of desire* (1919), al que sigue la obra que de la noche a la mañana lo coloca en la primera fila de los realizadores de Hollywood: *Humoresque* (1920). Esta película, citada como clásica en todas las historias del cine, se basa en una novela de Fannie Hurst que pretende dar cuenta de la vida en una comunidad judía. La interpretan Alma Rubens, Vera Gordon, Gaston Glass y Anna Walleck. Según parece, en *Humoresque* pueden apreciarse ya algunos de los rasgos distintivos de Borzage: su delicadeza, su enorme sentido del detalle y, cosa curiosa en un realizador de 27 años, una suerte de melancolía nostálgica que comunican el tono mismo de la fotografía y el juego de unos intérpretes excepcionales.

En los años siguientes, Borzage dirige algunos films más sobre obras de Fannie Hurst (*The good provider* y *Back pay*, en 1922, *The Nth. commandment*, en 1923), así como una película de aventuras basadas en James Oliver Curwood, *The valley of silent men* (1922), con Alma Rubens (actriz favorita del director) y Lew Cody. Dos películas interpre-

tadas por la célebre Norma Talmadge, *Secrets* y *The lady* (1924), afirman a Borzage como realizador de éxito, pero, pese a ello, no consigue hacer en varios años más que algunos films de regular interés como *Lazybones* (1925), *western* interpretado por Buck Jones, *Early to wed* (1926), con Matt Moore y Za-Su-Pitts, *Marriage license?* (1926), con Al-



Joan Crawford y Clark Gable en *Extraño cargamento*

cés Jean-Georges Auriol, acusa una clara influencia del cine alemán de entonces por la irrealidad de su atmósfera. Estamos en la gran época de *La aurora* y de Murnau, compañero de Borzage en las filas de la Fox. Pero, por encima de todo, *The river* es un canto apasionado y triste, una nueva incursión en los terrenos del amor entendido como elemento de transfiguración.

Llega el cine sonoro y, en los momentos en que muchos "maestros del arte mudo" se retiran y se convierten en directores de segunda fila, Borzage obtiene un nuevo éxito: *Liliom* (1930), película basada en la pieza de Ferenc Molnar e interpretada por Charles Farrell y Rose Hobart, e incluso, gana por segunda vez el *Oscar*, gracias a *Bad girl* (1931), que lleva como actores a los ya totalmente olvidados Sally Eilers y James Dunn.

En los años '30 Borzage realiza un buen número de películas que actúan todavía en la memoria de los aficionados de mi generación. Pese a que todas ellas parecen pertenecer al cine más convencional de la época, gracias al talento de Borzage se convierten en obras no sólo dotadas de valores estéticos poco comunes, sino depositarias de un enorme y a la vez discreto potencial erótico. Así, *Young America* (1932), con Spencer Tracy y Doris Kenyon, es algo más que un himno de alabanza a la prosperidad americana; *Adiós a las armas* (*A farewell to arms*, 1932), con Helen Hayes, Gary Cooper y Adolphe Menjou, no se limita a relatar, como la versión de Charles Vidor, veinte y pico años más tarde, las incidencias de la novela de Hemingway, sino que trata de profundizar en las motivaciones más secretas y anticonvencionales del comportamiento de los personajes; *Fueros humanos* (*Man's castle*, 1933), con Spencer Tracy y Loretta Young, y la adaptación de una novela de Hans Fallada, *¿Y ahora qué?* (*Little man what now?*), con Margaret Sullivan y Douglas Montgomery, son en el fondo violentas requisitorias contra la sociedad contemporánea, lo mismo que *Big city* (1937), con Spencer Tracy y Louise Rainer; *Deseo* (*Desire*, 1935) —supervisada por Ernest Lubitsch— y *La historia se hace de noche* (*History is made at night*, 1937) llevan a sus últimas consecuencias el análisis social propuesto por la llamada "comedia americana"; *Tres camaradas* (*Three comrades*, 1938), con Margaret Sullivan, Robert Taylor, Robert Young y Franchot Tone, es una película tierna, angustiada, quizá superior a la propia obra de Remarque en que se inspira; *Extraño cargamento* (*Strange cargo*, 1939), con Joan Crawford y Clark Gable, formalmente una película de aventuras, es un buen ejemplo de cine erótico inteligente; *The mortal storm* (1940), con Margaret Sullivan, James Stewart y Robert Young, es uno de los mejores films antinazis de la época.

Junto a las películas mencionadas, Borzage dirige otras mucho menos trascendentes y más atentas a las necesidades comerciales. Sin embargo, algunos de los títulos que se citan a continuación quizá puedan suscitar alguna nostalgia: *Secrets* (1933, 2a. versión), con Mary Pickford y Leslie Howard, *Flirtation walk* (1934), con Dick Powell,

Pat O'Brien y Ruby Keeler; *Hearts divided* (1936), con Marion Davis y Dick Powell; *Green light* (1936), con Errol Flynn; *Mannequin*, (1937), con Joan Crawford y Spencer Tracy; *The shining hour* (1938), con Joan Crawford, Margaret Sullivan, Robert Young y Melvyn Douglas, etcétera.

En los años '40 Borzage parece perder todo su entusiasmo por el cine. Diríase que por alguna razón oculta, él, que tan bien ha sabido conjugar las exigencias de los productores con sus propias necesidades de expresión, se resigna a convertirse en un artesano más. No vale la pena mencionar entre las películas de esta época, sino a título de curiosidad, las tres que realiza para una productora menor, la Republic: *I've always love you* (1946), pavoroso melodrama con Philip Dorn y Catherine McLeod, *That's my man* (1947), con Don Ameche y la Mc-

Leod; y *Moonrise* (1948), con Dane Clark y Ethel Barrymore. Lo que recuerdo de estas películas, que vi al ser estrenadas en México, no es nada bueno.

Después de *Moonrise*, Borzage se retira de la dirección por varios años. En 1957 dirige *La muñequita china* (*China doll*), con Victor Mature, y en 1959 *The big fisherman*, bodrio bíblico interpretado por Howard Keel, John Saxon y Susan Kohner. En 1960 abandona la realización de *La Atlántida*, que termina Edgar G. Ulmer.

Evidentemente, el primero en ser infiel a su propia memoria ha sido el mismo Borzage. Pero de cualquier manera, no tenemos derecho a olvidar a uno de los hombres que en mayor medida contribuyeron a crear ese maravilloso lenguaje esotérico, hecho de alusiones y de signos a la vez evidentes y secretos, que es el cine, el verdadero cine.

TEATRO

Todos somos cándidos

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

Hay tres razones para escribir una obra de teatro: porque tiene uno algo que decir, porque necesita uno ganar dinero y porque los autores, como las gallinas, necesitan poner un huevo de vez en cuando para que se sepa que no son estériles. Las dos primeras razones son perfectamente válidas, la tercera es inadmisibile.

Puesto que las cinco obras de autor mexicano que están exhibiéndose actualmente (*Hoy invita la Güera*, *Teseo*, *Cuauhtémoc*, *Íntimas enemigas* y *Nosotros somos Dios*) están haciendo muy buenos pesos, y suponiendo que sus autores estén muy necesitados, todas ellas están justificadas por la segunda de las razones antes mencionadas. Veamos ahora qué significan.

A pesar del título de la obra de Inclán, la Güera no es ni *cocotte*, ni *demi mondaine*, ni invita nada que no sea chocolate, sino una anciana bien conservada, hermana de una marquesa y madre de una condesa y dos marquesas. ¿Por qué una farsa, que en todo caso debiera ser política, ha de situarse en el salón de este personaje? ¿Por qué evitó la Guerra de los Pasteles llevándose... o no llevándose a la cama al príncipe no sé cuántos? ¿Por qué la visitaban el obispo y Santa-Anna? El caso es que entre chocolate va y chocolate viene, la señora cambia los destinos del país. ¿Era la Güera amante del obispo, o el obispo era un fanfarrón? Porque la mitad de los chistes de la obra vienen de que insinúa que... Además, una señora tan *pintoresca* que invita testigos a que la vean parir, y luego deja que le exporten al marido y tiene un *affaire* con el ridiculazo del príncipe, es digna de más atención de la que le concedió Inclán; atención psiquiátrica, sobre todo. En cambio, una mujer que tuvo una serie de conversaciones con el Barón de Humboldt y veinte años después (cuando la Guerra de los Pasteles, precisamente), no pierde oportunidad para relatar... ¡en tercera persona! cómo

la primera vez que el Barón entró en su casa, ella estaba cosiendo en un rincón y él no la vio, etcétera, es un personaje de comedia; pero esto a Inclán no le pasó por la mente. Hay personas que piensan que la farsa es una comedia escrita por un tonto. No es verdad. En este caso, por ejemplo, el personaje de Santa-Anna no es una caricatura sangrienta, sino una caricatura torpe. No es cierto que Inclán haya querido hacer una comedia que le salió farsa. Quién sabe qué haya querido hacer, pero le salió una farsa muy mala. Lo que no entiendo es por qué el Departamento Central no se da cuenta de que ese Santa-Anna sí es un insulto a la dignidad nacional, porque un país que eligió presidente no sé cuántas veces a un señor así, se merece... pues no sé... se merece una obra como la de Inclán, probablemente.

Carballido se remontó a la antigüedad clásica para volver a contarnos el mito de *Rosalba y los Llaveros*.

En este caso, Rosalba (Teseo), mata a Lázaros (Minotauro), en vez de conquistarlo y aleccionarlo. Rosalba es el personaje amante del aire puro, que abre las ventanas y arranca las costras de las heridas, sin importarle que haya dos o tres personas que mueran de pulmonía o de dolor; Lázaros es el mal informado que vive prisionero en un laberinto de estupidez familiar.

Este paralelo no puede llevarse muy lejos, porque de repente resulta confuso. Por ejemplo, son las hermanas del Minotauro las que hablan como Rosalba, es decir, no como mujeres modernas, sino como alumnas de Filosofía y Letras: "Cuando miraste mi vientre, noté en tus ojos un deseo de sumergirte en él, no como un amante, sino como un niño", o una frase equivalente. Teseo, por su parte, es más *homme de monde* que Rosalba, pues cuando Ariadna le pregunta si hizo el amor con sus compañeras de viaje, le contesta: "Las poseí a las siete", y le ex-