

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 Sullavan 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 Sullavan, 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 Sullavan, 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 atenuadas 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 Sullavan, 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.

T E A T R O

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 inadmisibles.

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.

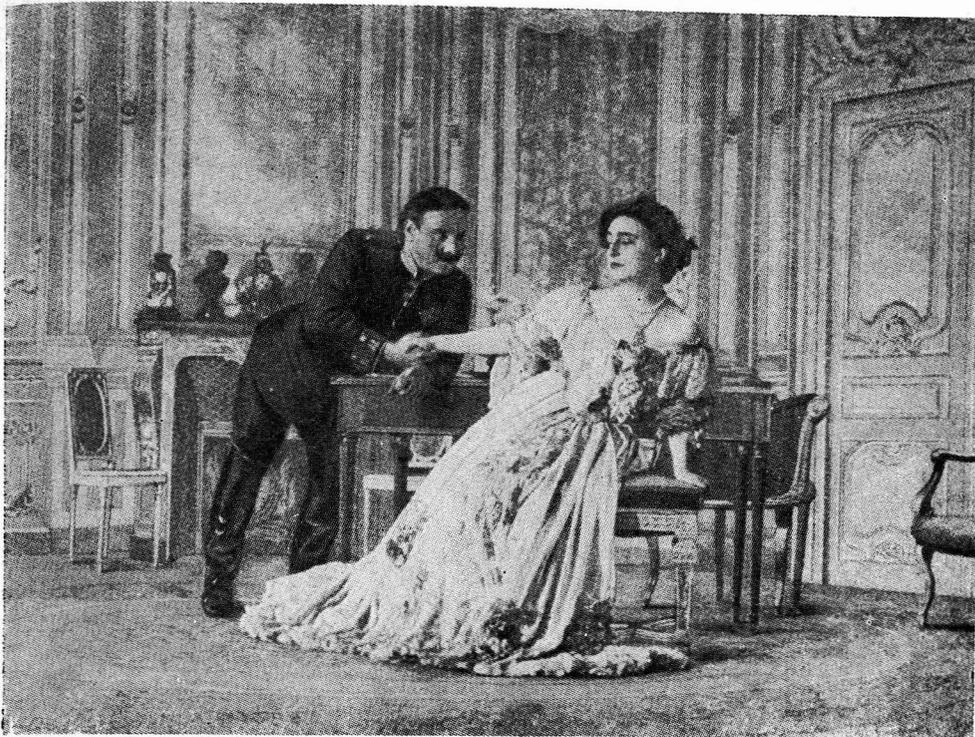
A pesar del título de la obra de Inclán, la Güera no es ni *cocotte*, ni *demi mondaine*, ni invita nada que no sea chocolate, sino una anciana bien conservada, hermana de una marquesa y madre de una condesa y dos marquesas. ¿Por qué una farsa, que en todo caso debiera ser política, ha de situarse en 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 Lázaro (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; Lázaro 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-



"la misma niña tierna y juguetona"...

plica por qué lo hizo, con razones muy convincentes.

Si un autor escribe: "CUADRO I. *Se levanta el telón. La escena está vacía. Entra un joven de calzón blanco con un sombrero de petate en la mano, y se dirige al público*", y el joven explica que en su pueblo (él es más mexicano que todos porque es más prieto) se juntaron varios muchachos para montar una representación de Cuauhtémoc; que compraron varios libros y que han estado estudiando el problema y que ya tienen preparado algo; que nadie quiso hacer el papel de Cuauhtémoc, porque le quemaran los pies y lo derrotan, etcétera, y que por consiguiente él tendrá que hacer el personaje central, así que pide atención y benevolencia, etcétera, ¿qué espera uno? Una pastorela. En Guanajuato, los jóvenes de veinte años actúan en pastorelas o no actúan en nada. Yo no sé en México y sus alrededores en qué pueden actuar los jóvenes de calzón blanco y sombrero de petate, ¿de extras en películas de Juan Orol? El caso es que lo que viene después no tiene nada que ver con una pastorela, ni con una película de Juan Orol. El libro que compraron fue uno solo y no varios, escrito por una persona muy inteligente, muy bien enterada y que no tenía ganas de escribir una obra en esos momentos. Era un libro de Salvador Novo y se llamaba *Cuauhtémoc*. ¿Por qué empezar entonces con que "Yo soy más mexicano que todos ustedes porque uso skol"? Si está uno sentado en el teatro Xola y el programa dice *Cuauhtémoc* de Novo y nos hablan de la audacia brechtiana, etcétera, y entra un joven de calzón blanco, ya sabe uno que está viendo una obra de Salvador Novo, ¿entonces para qué decir: "Nos juntamos unos muchachos de mi pueblo y estuvimos leyendo libros y decidimos montar un espectáculo, etcétera"? Que se junten unos muchachos en cualquier pueblo y que lean libros y que monten el espectáculo y vayan a ver a Julio Prieto a pedirle el teatro Xola, a ver qué les contesta.

De cada diez mexicanos hay uno que tiene sangre azteca, la mayoría somos

otomíes, yaquis, tarascos, españoles, judíos, etcétera. ¿Por qué tomar entonces tan a pecho lo que le pasó a esa raza? En resumidas cuentas, los españoles ganaron, no por la cruz de Cristo, ni por los caballos, ni por los cañones, sino porque los aztecas han sido los peores amos que ha habido en México, y de los males el menos. Cuando Salvador Novo dice que Cuauhtémoc no ha muerto, quiere decir, probablemente, que el indio sigue siendo esclavo, que es precisamente lo que nunca fue Cuauhtémoc. Él tuvo esclavos, y si le hubieran dado tiempo, hubiera sido un déspota como todos sus parientes, pero tuvo la buena suerte de que lo derrotaran joven, de que le quemaran los pies y lo dejaran inútil para cualquier trabajo, y que luego lo colgaran, pasándolo de esta manera a la historia como un héroe impoluto. En cambio, los demás indios, que eran sus esclavos, siguieron siéndolo de los españoles y ahora "de las clases opresoras". Entonces, ¿cuál Cuauhtémoc no ha muerto?

Los quince primeros minutos de la obra de Basurto que actualmente se representa en el Insurgentes son verdaderamente impresionantes; llega uno a pensar que en una de esas así es la vida y que uno no la había entendido. En una de esas de veras hay gente que se viste de *smoking* o con vestidos de Bassy de Villanueva, que se dicen unos a otros: "Pero hablas como un poeta", "Y pensar que eres la misma niña tierna y juguetona de hace cuarenta y dos años", o "Ese Dios que llena todos los rincones de tu alma y de tu cuerpo"; pero conforme adelanta la obra, se descubre el engaño. Basurto es probablemente el escritor más malicioso que hay en México, pero después de todo no es *tan* malicioso. En resumidas cuentas es un Tennessee Williams subdesarrollado. Williams, que trabaja en una sociedad robusta y un poco bestial, vive de escandalizar a la gente: ¿qué sucedió en el último verano? Que entre tres mil (o trecientos o treinta) jóvenes hambrientos se comieron, en Cabeza de Lobo, a un señor que usaba a su madre y después a su prima "como ganchos". ¿Qué

le pasó a la joven del *Dulce pájaro*? Le arrancaron todo lo que tenía adentro. ¿Qué le pasó al joven? Le arrancaron todo lo que tenía afuera. Basurto, en cambio, vive de escandalizar y luego tranquilizar, que es una actividad muy propia de la sociedad en que vivimos. ¿Fue la monja la amante de Juan Carlos? No. ¿Fue María Fernanda la amante de Juan Carlos? Tampoco. ¿Con quién se acostó Juan Carlos? (Dilema que provoca la obra.) Según parece, ni con su mujer. Si todos son tan decentes y tan pudibundos, ¿por qué juegan a "qué es para ustedes el amor, porque no sé si amé a mi marido"? Y el público, según parece, es igual a la gente que está en el foro, porque cuando Luis Felipe, que es un sangrón, le dijo a su mujer: "El día que cometí la torpeza de casarme contigo", se oyó un alarido de cuando menos trecientas gargantas femeninas. Sin embargo hay que reconocer que Basurto sabe a quién le toma el pelo.

Según parece, el título de la obra de Wilberto Cantón viene de un libro devoto: Antonio Ros en *El ciego de Asís*, dice el programa. De todas las discutidas en el presente artículo, es la más tradicional; tan tradicional es, que podía haber sido escrita hace cien años. En ella hay un joven que se entera de lo malvado que es su padre, porque escucha, sin querer por supuesto, una conversación que éste, el padre, tiene con su esbirro, que tiene fama de asesino: "¡Cápelos, mátelos, que no se le escape nadie!" El hijo se va a la casa del Obrero Mundial a vivir en contacto con el pueblo: "Esa gran familia, esos hombres que viven y mueren trabajando una tierra... ¡ajena!" A la hija la quieren casar con uno de los Cabral, pero ella está enamorada de Octavio, que fue maderista. Esta circunstancia excepcional de un maderista empeñado en casarse con la hija del ministro de Justicia de Victoriano Huerta, es la que da origen al conflicto de la obra; porque en determinado momento, en que el presunto yerno está en manos del presunto suegro, éste le perdona la vida y le da medios para escapar — pero conforme pasa el tiempo, y ganan los constitucionalistas, el yerno se convierte en viceministro de Justicia y se casa con su novia y viven muy felices, en casa del suegro, hasta que éste, repitiendo la entrada que un tiempo antes hiciera el presunto yerno, llega a pedir que le perdonen la vida y le den medios para huir. Como Wilberto Cantón no sabe probablemente que hay ciertos problemas que pueden arreglarse sin necesidad de Consejos de Familia, ni que un hombre de treinta y tantos pueda tener aplomo para decirle al suegro: "Si quiere salvoconducto para Veracruz, aquí lo tiene, si lo quiere para Ixmiquilpan, se friega", la obra resulta más movida y estrepitosa de lo necesario, y acaba con lujo de fuerza, porque si el señor quiere suicidarse, ¿por qué no lo hace como Dios manda, en vez de llamar a la policía para que lo acribille frente a su propia casa?

El caso es que todos somos cándidos, como Wilberto Cantón.