

Enemigo interno, de Werner Herzog

La carrera de Harvey Keitel ha sido todo menos recatada. Aun así, hay escenas en las que el actor parece cruzar un umbral. Dos de ellas pertenecen a la película *Bad Lieutenant*, de 1992. En una de ellas, su personaje —un policía abusivo y sin escrúpulos— está en una especie de burdel. Totalmente intoxicado, apenas se sostiene de pie. Lo vemos desnudo (la toma es frontal), llorando como niño y torciendo la cara en un gesto de dolor. Ya que no puede avanzar, hace en su lugar un bailecito como de payaso triste. En la otra escena, de la misma película, el policía está casi tendido en el pasillo de una iglesia. Le pide cuentas —y luego perdón— a su interlocutor: Jesucristo. No a una figura de yeso sino al hombre mismo en persona. Está parado frente al policía, con su corona de espinas y el cuerpo lacerado y sangrante. Puede o no ser un delirio; el caso es que está hablando con Dios.

Keitel pasa invicto una de las pruebas más difíciles para un actor: que un personaje patético en una situación ridícula no se traduzca en una escena patética y/o ridícula. El mérito no es sólo suyo sino del director italoamericano Abel Ferrara. Casi desconocido y cada vez más al margen del cine, sus películas no son sátiras sino ensayos —en muchos casos religiosos— sobre el hombre mal encaminado y sus momentos de crisis. Por difícil que suene en teoría, el espectador de *Bad Lieutenant* llega a experimentar algo parecido a la piedad.

En las dos décadas posteriores, el cine y la televisión (en series como *The Shield* y *The Wire*) han explorado al límite la premisa del policía taimado. Con todo, aquel *teniente malo* conserva su poder y vigencia, y directores como Scorsese (otro católico renegado) nombran a *Bad Lieutenant* como una de las mejores películas de los años noventa. Así las cosas, ¿qué director —y con qué sentido— quería resucitar al personaje de aquella? Y dado el caso, ¿qué actor sería capaz de crear un retrato nuevo, y no una simple imitación, de locura o degradación? Entran a escena el alemán Werner Herzog y, bajo su dirección, Nicolas Cage: un binomio inesperado que no tarda en hacer sentido. Como Ferrara y Keitel, son individuos siempre dispuestos a dinamitar zonas de confort.

La reciente película *The Bad Lieutenant: Port of Call-New Orleans* no es un *remake* de la versión de 1992 sino un tratamiento a la Herzog del tema de la autodestrucción. En el guión de ambas películas colabora Victor Argo, y si bien las historias varían, tienen un denominador común: su protagonista es el vehículo de las visiones radicales —y opuestas— de los directores que están detrás.

El aparente cortocircuito entre los temas habituales de Ferrara (bajos fondos y catolicismo) hizo posible que abordara asuntos como la redención personal sin caer en las ñoñerías del cine evangelizador. Su *Bad Lieutenant*, sin embargo, es una fábula de salvación. Con Herzog las cosas cambian. Quizá no exista un director vivo que, a través de su cine, reniegue con tanta fuerza de todo lo que suene a inteligencia o voluntad superiores —llámese religión, orden cósmico o la idea de que la naturaleza es benévola de forma inherente. Esta última creencia lo irrita en particular. Si en algo no se cansa de insistir en sus documentales y películas de ficción (distinción que él detesta), es en que naturaleza es, si acaso, sinónimo de sinsentido y caos. Esto incluye los instintos y pulsiones del hombre, quien al verse sin frenos externos —como el miedo al castigo, religioso o social— tendería a autocomplacerse a costa de sus semejantes, violando toda ley moral.

Este último es el tema de *Enemigo interno*, el título en español de la “nueva” *Bad Lieutenant*. No es casual que, en vez de Nueva York, tenga como escenario a una Nueva Orleans devastada por Katrina: el huracán como evidencia del lado oscuro de los fenómenos naturales, indiferentes al hombre y ajenos a sus nociones del bien y el mal.

Rodeado de calles y casas desechas, el teniente Terence McDonagh (Nicolas Cage) tiene a su cargo esclarecer un crimen. Este, sin embargo, es el menor de sus pendientes. Primero tiene que saldar una deuda adquirida por su novia prostituta (Eva Mendes), y pagar una apuesta sobre un juego de fútbol americano que no tiene probabilidades de ganar. Para resolver sus asuntos, recurre a métodos probados: protege la venta de un traficante de coca (y se queda con las ganancias), obliga al jugador de americano a vender el partido (o lo acusa de compra de drogas), interroga a una anciana sobre uno de los testigos del crimen (si no habla, le cierra los tubitos de oxígeno), etcétera. Son estrategias que también le sirven para surtirse de heroína, marihuana, cocaína y la droga que salga al paso. Las incauta en las escenas del crimen, se las quita a los clientes de su novia o en las juntas con sus socios narcos. Si eso no le funciona, siempre queda el Gator's Retreat: un antricho al que acuden juniors que siempre hacen lo que sea para que sus padres no se enteren de nada de lo que hacían ahí. Lo que sea, en este caso, es dejar que el teniente consuma sus drogas y mirar cómo viola a sus novias en el estacionamiento del bar (la condición es que sean testigos: Terence no los deja huir).



Nicolas Cage en *Enemigo interno*.

Quizá desde *Salvaje de corazón* (Lynch, 90) y *Adiós a Las Vegas* (Figgis, 95), Nicolas Cage no había vuelto a brillar como uno de los pocos actores capaces de interpretar estados mentales en descomposición. En *Enemigo interno* —y espoleado por Herzog— se le ve como nunca hasta ahora: su teniente es una especie de zombi con perenne síndrome de abstinencia, cuya mirada entre perdida y psicótica redefine cualquier noción previa de “policía fuera de control”. Detrás de su locura no se percibe alma torturada, ya no se diga un deseo de rehabilitación. Esto presupondría la existencia de valores, tema que a Herzog sin duda lo haría bostezar.

“Uno no podría vivir en una casa iluminada hasta el último rincón”, afirmó el director hace poco al referirse al psicoanálisis, al que califica como uno de los errores más grandes del siglo xx. “Cuando los seres humanos son iluminados y escrutados hasta en sus más pequeños y oscuros abismos —dijo—, se vuelven *inhabitables* y menos interesantes.”

Si el teniente Terence McDonagh, o el conquistador Aguirre, el soldado Woyzeck o el civilizador Fitzcarraldo, son, por inescrutables, “mejores”, no es un punto que a Herzog le interese aclarar. Diría, tal vez, que son caras extremas del hombre, y no las versiones ideales que acaban convirtiendo al cine en guía “aspiracional”. En la lista de mandamientos

de su Rogue Film School (algo así como “Escuela de Cine Pirata”), el director advierte que “no se hablará de chamanes, de clases de yoga, valores nutricionales, el descubrimiento de los propios límites ni de crecimiento interior”. Uno sólo puede imaginar la reacción de placer de Herzog si se enterara de que la película *Avatar*, sobre un mundo en que plantas, animales y humanos conviven en armonía, ha generado un billón de dólares pero también un trauma extendido entre sus fans estadounidenses. En foros dedicados a discutir la “depresión de saber que *Avatar* es un mundo intangible”, hay tantos pensamientos suicidas que el fenómeno se convirtió en noticia nacional.

Puede que el cine de Herzog sea, al final, optimista. El punto de *Enemigo interno* no es presentar a un personaje perverso sino mostrar qué tan fácilmente se hace pasar por hombre de familia, pilar de la institución judicial y miembro ejemplar del lado limpio de la sociedad. Esto, sin elaborar engaños: el destino se encarga de armarle el rompecabezas, sin exigirle arrepentimientos ni actos de expiación. Si los crímenes no tienen castigo, las enmiendas están de más. Depende de cómo se vea, esta es una sentencia oscura o la única ley de la vida que vale la pena acatar. —

— FERNANDA SOLÓRZANO



Mew, más allá de las definiciones.

Alquimistas daneses

Desde *Frengers* (su tercer disco), a los críticos se les ha complicado la tarea de clasificar a Mew, el grupo danés que visitó México el año pasado. Sólo en Wikipedia se les atribuyen los siguientes estilos: shoegazing, progresivo, rock alternativo, dream pop, rock experimental e indie. Para entender la esquizofrenia que supone esta lista sólo hay que imaginar a Mew como una película en vez de un trío de músicos. Según la enciclopedia de la red, Mew sería una película de horror, de comedia, de ciencia ficción y de dibujos animados. Y el grupo hace poco para disipar la confusión. “Somos la única banda indie capaz de tocar en un estadio”, ha dicho Bo Madsen, el guitarrista (y sabrá Dios qué significa su cita). Durante una entrevista un día antes de su concierto en la ciudad de México, Jonas Bjerre, el vocalista, aseguró que “en un mundo perfecto” les gustaría que se les considerara como música pop.

Es precisamente este carácter elusivo el que hace a Mew un grupo sui generis. La primera vez que los escuché fue a través del primer sencillo de *Frengers*, “Am I Wry? No”, una canción pegajosa e impredecible, con tonos contundentes de guitarra suavizados por la voz del vocalista: un timbre infantil, repleto de falsetes. No la deseché, pero tampoco me dejé convencer. El punto de inflexión de mi cercanía con Mew fue la última

canción de ese mismo disco: “Comforting Sounds”, una oda a la soledad de ocho minutos de duración. La melodía es mínima en un principio: los “simplísimos acordes” de Madsen acompañan las mejores y más claras letras de Bjerre. Después, al cuarto minuto, una barrera se rompe: el ritmo muta, ensanchado por una melodía en espiral que crece, y crece, y crece, añadiendo instrumentos sin saltarse una nota, hasta que todo culmina en una auténtica sinfonía que se queda a una guitarra, a un violín, a un tamborazo de ser sólo ruido.

Su cuarto álbum, *And The Glass Handed Kites*, vio la luz en 2005. De nuevo, los críticos no supieron qué etiqueta ponerle. Con catorce canciones sin interrupción alguna, *And The Glass...* resulta una versión más oscura, más riesgosa, quizá más sofisticada de *Frengers*; pero su música aún desafía las clasificaciones convencionales. Alternativo es un término demasiado holgado; ciertas canciones son rock puro y punzante, pero baladas como la maravillosa “White Lips Kissed” impiden llamarlo un disco de rock; y, aunque varios críticos insistieron en etiquetarlo como progresivo, *And The Glass...* ciertamente no es un disco puramente prog. Su último álbum fue lanzado este agosto. *No More Stories...*, como se le abrevia para no tener que memorizar su absurdo y larguísimo nombre, avisa un cambio más en la trayectoria de Mew. Es un

disco más luminoso y divertido, empujado por la potencia de “Repeaterbeater” (su segundo sencillo) y la dulce “Cartoons and Macramé Wounds”. Aunque no suena como ninguno de sus otros intentos, es claro que *No More Stories...* es un disco de Mew, en gran medida gracias a la inimitable voz de Bjerre. También es un disco que encapsula el problema que tiene el grupo para pertenecer a un género: canciones pop como “Beach” están atoradas en medio de “Repeaterbeater” y de la fuerza progresiva de “Introducing Palace Players”; el disco tiene intermezzos, canciones sin nombre (sólo símbolos) y otras que constatan lo poco que les importa adherirse al dogma de estrofa, puente y coro.

Pero esta necesidad de experimentar ¿es una decisión tomada por un grupo que se “queda atorado en una cueva por años entre álbums, sin comunicación alguna con el exterior”, como Bjerre mismo dijo? ¿O es un ejercicio lúdico llevado a cabo por un trío de daneses que disfruta sonar distinto en cada oportunidad? En otras palabras: ¿son cerebrales o son infantiles? Quizá son ambas cosas. No es coincidencia que los tres integrantes provengan del mismo país que Hans Christian Andersen. Bjerre intuye el paralelo: “cuando Andersen escribe estas historias sobre árboles vivientes”, dijo, “es una reflexión de la soledad y el abandono humanos. Sólo lo describe de manera diferente. Y puede que te conmuevan aún más precisamente porque le da la vuelta a la frontera de lo real”. La cita podría ser un subtítulo para lo que hace su grupo. Como los cuentos de hadas de Andersen —y como tanto del imaginario fantástico de la infancia—, las letras de Bjerre están repletas de referencias a animales (arañas, aves, truces, pandas, caballos y jirafas aparecen en sus canciones), la sensación de soledad vista a través del prisma de la niñez (perderte, sentirte solo aun cuando estás acompañado, pedir que te despierten antes de que comiencen las pesadillas) o, mejor aún, la melancolía que avasalla a un adulto al ver hacia atrás. Hay simbolismo infantil (“*saw the candy turn to corn*”), poca narrativa directa y, tal como sucede en los cuentos de hadas, algunas de sus canciones esconden rincones tétricos, oscuros: “*dig out yourself from rubble, removing all your skin*”, entona Bjerre durante el último verso de “Louise Louisa”; “*leave me in the ditch where they kick me, sever my limbs and deceive me*”, canta antes del coro de “Sometimes Life Isn’t Easy”. Durante la entrevista, Bjerre —que, incidentalmente, tiene la letra de un niño de primaria— mencionó la importancia de mantener el empuje creativo de la infancia: la capacidad de jugar y experimentar como parte del proceso musical, al que comparó con armar figuras a base de Legos.

Puede que como autor y cantante Bjerre tenga el corazón de un escritor de fábulas, pero, como grupo, Mew es alquimia pura. Costaría trabajo encontrar un instrumento que no hayan usado. En teoría, muchas de sus combinaciones deben parecer absurdas: un coro infantil, aplausos, daneses cantando en inglés, cucharas tamborileando sobre superficies de madera,

marimbas y una anciana cantando al final de la canción. Pero el resultado funciona, y no parece fortuito. Es difícil saber qué están diciendo exactamente, así como es difícil descifrar a Sendak o Miyazaki. Sin embargo, logran “reflejar la soledad y el abandono”, aunque lo “describan de manera diferente”. Nos conmueven sin saber —a ciencia cierta— qué o por qué nos está conmoviendo.

En persona, Bjerre, delgado y de voz suave, es tan misterioso como su grupo. Es un entrevistado interesante y genuinamente interesado en lo que se le pregunta. Parece reservado pero nunca tímido. No habla como una estrella de rock, tal y como no se comporta como una sobre el escenario. Habla sobre cuentos de hadas, sobre la película *Submarino Amarillo* y sobre su fascinación con los animales como símbolos. Como su grupo, es difícil de clasificar. Y puede que eso sea lo que quieren. Quizá —en un mundo perfecto, como dijo Bjerre— Mew pueda convertirse en el primer grupo en pertenecer a todos los géneros. Una película, digamos, que no pertenece a un estante sino a todos. Son progresivos, alternativos, pop, rock, rock artístico, rock experimental, indie, extraños, infantiles, ruidosos, dulces, luminosos, oscuros, rimbombantes, pegajosos y todo lo demás. —

— DANIEL KRAUZE



Un ajedrecista llamado Humphrey Bogart

“Con los años aquilataba mejor la dignidad de su profesión, la de actor, no la de astro de la pantalla”, decía John Huston, vestido de un luto riguroso. El director de cine se llevó una mano al nudo de la corbata antes de continuar: “Nunca se tomó demasiado en serio a sí mismo, pero sí su trabajo. Contemplaba la figura un tanto chabacana de Bogart, la estrella, con divertido cinismo, pero por Bogart, el actor, sentía un profundo respeto.”

Era la mañana del 14 de enero de 1957 en Holmby Hills, Hollywood. Estaban ahí cientos de personas que habían acudido al sepelio de uno de los más grandes ídolos del cine: Humphrey DeForest Bogart, *Bogie* para sus amigos y *fans*. Lauren Bacall, su cuarta esposa, le había pedido a Spencer Tracy que escribiera la oración fúnebre, pero Tracy no pudo hacerlo, abatido por el dolor de la muerte de su amigo. Bacall se lo pidió entonces a Huston.

La salud de Bogart se había resquebrajado un año antes. En febrero de 1956 fue operado de un cáncer de esófago en un hospital de Washington, y la prensa anunció su muerte. El actor llamó entonces a Joe Hyams, un periodista que había logrado su amistad (autor de *Humphrey Bogart*, Barcelona, Grijalbo, 1972), y le dictó una carta que es ejemplo de su humor: “He leído que me habían extirpado los dos pulmones; que no iba a vivir media hora más; que estaba luchando a vida o muerte en un hospital de Hollywood que no existe; que mi corazón se ha parado y lo han sustituido por la vieja bomba de una difunta gasolinera de Standard Oil: que voy camino de casi todos los cementerios imaginables de aquí al río Mississippi, incluidos varios en los que, estoy seguro, sólo admiten perros. Todo lo cual disgusta a mis amigos, por no decir nada de las compañías de seguros.”

Bogart pasó aquellos meses lejos de lo que más disfrutaba: navegar. Para su fortuna, podía dedicarse un poco a su otra pasión y pasó aquellos días previos a su muerte jugando ajedrez por teléfono con Mike Romanoff, propietario de un hotel de cuyo restaurante Bogart era un *habitué*.

Romanoff aseguraba pertenecer a la nobleza rusa y había llegado a California después de la revolución. Al parecer jugaba mejor que Bogie, pero en una ocasión acordaron un *match*: el que perdiera dos partidas donaría cien dólares a la beneficencia. El actor ganó dos de las primeras tres partidas. Mike, sin embargo, aseguraba que era mejor. Y retó a Bogart y al director Richard Brooks a una partida por teléfono. Quien perdiera debía hacer un donativo a un asilo. En aquella oca-

sión Bogie se aseguró de contar con dos teléfonos en su mesa. Cuando Romanoff llamaba para avisar de su movimiento, le decía “espera un momento, mientras consultamos Dick y yo”. Entonces llamaba a Herman Steiner, campeón de ajedrez de Estados Unidos, quien vivía en Los Ángeles y era “de la pandilla”. Cuando Mike envió el cheque al asilo, Bogart le contó todo en medio de risas.

Después del nacimiento de su segundo hijo, la revista *Silver Screen* le preguntó cuáles eran las cosas más importantes en su vida. Bogie enumeró cuatro: la familia, el cine, la navegación y el ajedrez.

Le dedicaba tiempo. No sólo para jugar y mantenerse informado de las novedades teóricas. Durante la década de los cuarenta se desempeñó como uno de los directores de la Federación de Ajedrez de Estados Unidos y de la Asociación Estatal de California. En agosto de 1945 fue uno de los patrocinadores del Torneo Internacional Panamericano de Ajedrez, y maestro de ceremonias en el Segundo Congreso Panamericano, ambos realizados en Los Ángeles. Ese mismo año también apareció, junto con Bacall, jugando con Charles Boyer en la portada de *Chess Review*. En otra fotografía de interiores se ve a Herman Steiner observando la partida entre Bogart y Boyer.

Era el auge del anticomunismo en Hollywood, y el Comité de Actividades Norteamericanas, primero con Diess y luego con McCarthy, elaboraba listas, llamaba a compareencias y acusaba a actores, productores y guionistas.

El expediente del FBI sobre Bogart tenía más de cinco centímetros de grosor. Se había iniciado en 1936, cuando el actor apoyó la huelga de lechugeros del valle de San Joaquín y la de los reporteros de Seattle; continuaba con la acusación de un mitómano contra él y otra veintena de actores de pertenecer al Partido Comunista y había aumentado considerablemente con el apoyo de Bogart a Los Diez (un grupo de actores, productores y guionistas acusados de comunistas y que finalmente formarían parte de la lista negra de Hollywood).

Era la época en que los muchachos del Buró interceptaban la correspondencia del actor y luego se presentaban en su casa preguntando qué tipo de claves eran aquellas. Bogie les explicaba, inmutable, que él participaba en torneos de ajedrez por correspondencia en Europa y Estados Unidos, y que las notas interceptadas eran sus movimientos en varias partidas en proceso.



Humphrey Bogart y Peter Lorre en el Rick's Cafe.

■
Bogart y Bacall se encontraron por primera vez en el set donde se rodaba *Pasaje para Marsella*. Howard Hawks fue el que los presentó y el actor no parecía gran cosa con el uniforme de presidiario con el que actuaba. No hubo atracción a primera vista, diría luego Bacall, y él sólo recuerda haber visto “un bonito accesorio con piernas” que podía hundir o salvar un filme.

En ese momento se daban los últimos toques al guión de William Faulkner para adaptar la novela de Ernest Hemingway *Tener y no tener*, que dirigiría Hawks. Esa sería la primera cinta pensada para Bogart como protagonista y el estudio buscaba a la primera actriz. Hawks proponía a Bacall, pero Jack Warner tenía sus dudas.

La segunda vez que se encontraron fue dos semanas antes de empezar el rodaje, en la puerta de la oficina que Hawks tenía en Warner. Esta ocasión Bogart sí se fijó en ella y le dijo una frase que Bacall recordaría siempre: “Vamos a divertirnos mucho juntos.”

Betty Joan Perske, mejor conocida como Lauren Bacall, “La Mirada”, fue descubierta por Earl Robinson, luego de aparecer en la portada de *Harper's Bazaar* en marzo de 1943. Nacida en una familia judía de padres divorciados, Betty era una *self-made woman*, una neoyorquina independiente y con fortaleza, que creía en sus aptitudes y quería hacer cine. Bogart, por su parte, sufría su tercer matrimonio.

Al iniciarse el rodaje de *Tener y no tener* Bacall se echó al equipo al bolsillo. Simpática y voluntariosa, aceptaba las bromas y las enseñanzas. Todos veían en ella a una futura estrella. Dominaba su nerviosismo de debutante con mucha suerte. En las primeras tomas temblaba de pies a cabeza y relata: “Me di cuenta de que una manera de mantener quieta la cabeza era inclinarla, la barbilla hundida, casi en el pecho, los ojos vueltos hacia Bogart, lo que resultó ser el comienzo de *La Mirada*.”

Poco a poco, entre ensayos y consejos, almuerzos y lecturas del guión, algo surgió entre Bogart y Bacall. Después de un mes de trabajo, el equipo de filmación se percató que algo sucedía entre los protagonistas. Poco después caminaban por el set tomados de la mano a la vista de todos. Cuando se decretaba un descanso, iban a uno de sus camerinos y regresaban después de haberse vencido el plazo, un poco despeinados pero sonrientes. Bacall fue bautizada por el equipo de filmación como “El resto del reparto”, pues cuando la esposa de Bogart aparecía por el set o llamaba por teléfono buscando a su marido, el equipo le decía que había salido a tomar una copa con “el resto del reparto”.

Finalmente Bogart contrajo matrimonio con Lauren Bacall en mayo de 1945. Ella tenía 20 y él 45 años. Y es que además de su elegancia y sus largas piernas, “me gusta su juventud —decía el actor—, su carnalidad y su actitud de ‘me tiene todo sin cuidado’”. Bacall también superaba a todas las demás por algo muy sencillo: sabía jugar ajedrez.

ARTES Y MEDIOS

AJEDREZ

■

Cuando se inició el rodaje, *Casablanca* no tenía un guión definitivo y el reparto estaba aún por definirse. Luego de haberse pospuesto tres veces el pizarrazo inicial, Bogart, Ingrid Bergman y Geraldine Fitzgerald se sentaban con aire triste en el comedor del estudio. Esta última, una actriz que tuvo su oportunidad con *El balcón maltés*, le contaba a Aljean Harmetz –autor del mejor texto sobre la película, *Round Up the Usual Suspects*– que la conversación giraba en torno a las posibilidades de abandonar el filme. “Pensaban –decía Fitzgerald– que los diálogos eran ridículos y las situaciones increíbles.” Bergman estaba preocupada por su figura, pues tenía que representar a la mujer más hermosa de Europa y según ella misma “parecía una lechera”.

La primera versión de *Casablanca* fue una obra de teatro, *Everybody Comes to Rick's*, de Murray Burnett y Joan Alison, que se vio favorecida por la guerra. Antes de la incorporación de Estados Unidos a las hostilidades, la oficina de censura gubernamental –un antecedente del Comité de Actividades Antinorteamericanas– rechazaba cualquier cosa que alentara los ánimos belicistas o atacara a Hitler, pero con la incursión japonesa en Pearl Harbor adquirió interés la obra que transcurría en un lugar exótico, con nazis arrogantes y una historia de amor entre una bella europea que duda entre un líder partisano y un *bon vivant*.

Un mes después de iniciado el rodaje aún se recibían los textos de las escenas escritos por los hermanos Epstein, a veces reescritos por Howard Koch en el set. La tensión explotaba entre el equipo de trabajo. Bogart procuraba distraerse jugando ajedrez por correspondencia con Irving Kovner, hermano de un empleado de la productora. El actor enviaba sus movimientos en tarjetas postales baratas, con comentarios como “Eres muy impulsivo, cálmate”, “Ahora estoy en problemas”, etcétera.

En los círculos ajedrecísticos se cree que fue el propio Bogart quien sugirió incluir el ajedrez en la película. Pero Ann Sperber y Eric Lax, autores de una de las biografías más completas sobre el actor (*Bogart*, Barcelona, Tusquets, 1999), aseguran que fue Howard Koch el de la idea, pues la partida es una metáfora “de la complejidad ajedrecística que caracteriza a la intriga de *Casablanca*”.



Escena de Acción en el Atlántico Norte.

La introducción del personaje de Rick Blaine es el tablero de ajedrez. Se ve también una copa de champaña vacía, un cigarrillo consumiéndose y un pagaré por una deuda de juego. Luego la cámara retrocede hasta un plano medio de Bogart frente al tablero, jugando una partida en solitario.

Bogart era un estudioso de la defensa francesa (y en el contexto de la película no podría ser más adecuada). Esta es la posición con la que empieza la escena (*diagrama*). Se ha llegado a ella después de 1. e4 e6 2. d4 d5 3. Cc3 Cf6 4. Ag5 Ae7 5. e5 Cfd7 6. h4 c5 7. Axe7 Dxe7. En este momento Rick es interrumpido y antes de abandonar el tablero toma el caballo de c3 y con un gesto de fastidio lo lleva a b5.

Esto, que bien podría llamarse variante Casablanca contra la defensa francesa, deviene de una idea de Alekhine, y hasta el momento en que Bogart planteó la posición se habían jugado sólo cinco partidas con esa variante, con resultados favorables para las negras. Es probable que el actor conociera alguna de ellas.

Cuando terminó la guerra, la intuición de Bogart fue tomada en serio por los grandes maestros y Svetozar Gligorić, Ludwig Rellstab y David Bronstein obtuvieron buenos resultados.

■

En octubre de 1929 la bolsa de Nueva York se derrumbó arrastrando consigo a toda la economía norteamericana, las artes incluidas. Humphrey Bogart estaba casado en segundas nupcias con Mary Philips, una actriz neoyorquina, y tenía un modesto lugar en el teatro como director de escena y actor de reparto. Cuando recibió una oferta en Hollywood, cuya industria necesitaba actores que supieran hablar mientras aprendían a hacerlo las estrellas del cine mudo, marchó solo a Los Ángeles y luego de una estancia de algunos meses su contrato no fue renovado. Los productores adujeron la baja estatura y el labio partido, que le producía un ceceo al hablar, como un impedimento para que Bogart llegara a ser un galán de la pantalla. Así que volvió a Nueva York, y luego de algunos tropiezos logró reanudar su relación matrimonial con Philips.

No fue fácil encontrar trabajo. Nadie en Broadway se impresionaba por el hecho de que Bogart hubiera filmado películas en Hollywood. Las obras para las que era contratado no permanecían más de una semana en cartelera, y se veía en serios problemas financieros. La pareja tenía como vecinos a otros dos matrimonios de actores con quienes hicieron un “fondo común para comida”. Y como el hambre es inteligente, a Bogart se le ocurrió que una forma de conseguir ingresos extras era jugando ajedrez. Una vez lo intentó y fue a las galerías de la Sexta Avenida donde ofrecía jugar una partida por una apuesta de medio dólar. Al final del día los resultados fueron suficientes para colaborar con “el fondo de la comida”. Así que el actor iba por las mañanas a las galerías, entraba a un local u otro y esperaba a los apostadores. –

– HUGO VARGAS

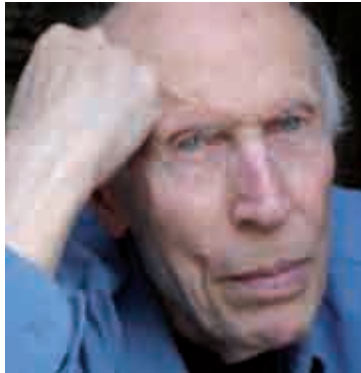
El genio de la modestia

Éric Rohmer ha sido uno de los grandes directores de la historia del cine y el más modesto, con una parquedad de medios que no estaba motivada por la estrechez del presupuesto sino por la voluntad. Voluntad de independencia (casi toda su obra fue producida por la marca que él mismo creó, Les Films du Losange) y voluntad de estilo o de impronta: Rohmer quiso hacer siempre un cine sin costuras, es decir, sin “arte”, y de ahí la famosa polémica indirecta que el director recién fallecido y Pier Paolo Pasolini sostuvieron en 1965 a propósito del cine de poesía y el cine de prosa, que, resumiendo lo que ocupó en su día páginas y páginas, podría definirse como la contraposición entre un lenguaje fílmico que se deja notar (“donde se siente la cámara”, decía Rohmer), y otro, el que él prefería y practicaba, autolimitado al relato y reacio al tropo y la rima. En cierta medida, ambos cineastas marcan (junto a Godard, que está por supuesto, junto a Pasolini, en el grupo de los metafóricos) el desarrollo del cine de la segunda mitad del siglo XX, y a todos los aficionados nos cabe –y no sólo porque estén ya muertos– la posibilidad de celebrar el enorme genio de los dos sin tener que decidir una preferencia o formular una exclusión.

Lo curioso de Rohmer es que, siendo un “joven turco” de la Nouvelle Vague y figura seminal de la revista *Cahiers du Cinéma*, en la que los mejores nombres de la corriente coincidieron como críticos, hizo un cine, hasta el final, arraigadamente francés, en el sentido que este adjetivo puede tener de peyorativo para una parte del público; lo francés como paradigma de lo retórico, lo engolado y lo moroso, manteniéndose por tanto alejado de la constante reinención formal del Godard de la primera etapa y de Truffaut, que amoldaba su peculiar poética a los cánones de la gran narrativa hollywoodense. En todas sus películas, desde la primera, de 1959, *Le signe du Lion* (*El signo de Leo*), hasta la última, *Los amores de Astrée y Céladon*, que data de 2007, Rohmer buscó, con un estatismo que remite al origen teatral del cine, la preponderancia de la palabra y el amortiguamiento de la sintaxis, logrando que incluso al trabajar con artistas de la fotografía del calibre de Néstor Almendros, con quien rodó seis películas, el resultado no fuera “demasiado bonito”, pues él aspiraba, como declaró a propósito de *La mujer del aviador* (1980) a “una fotografía que no tuviese ese lado brillante, lamido, hiperrealista, de la película actual”. De igual modo, Rohmer casi nunca utilizaba músicas compuestas ex profeso (es decir, no diegéticas), algo que consideraba “un pleonismo [...] Hay una partitura, una melodía de imágenes

que queda oculta por la música cuando ésta se superpone”, le confesó en 2004, en una de sus raras entrevistas, al crítico español Carlos F. Heredero.

Su honda identidad francesa se origina a mi modo de ver en Marivaux, un escritor que el antiguo profesor de literatura nacido como Jean-Marie Schérer nunca adaptó –convertido en el cineasta Éric Rohmer– en sus películas de época extraídas de autores clásicos (Chrétien de Troyes, Jules Verne, Heinrich von Kleist, Grace Elliott u Honoré d’Urfé). Marivaux es un modelo en la velocidad del diálogo, el espíritu galante y libertino (recordemos las dos obras maestras de Rohmer de los finales sesenta, *La coleccionista* y *La rodilla de Clara*) y una cierta abstracción sentimental, producto de las ecuaciones del alma con la carne. El *marivaudage* también quedaba de manifiesto en uno de los trabajos menos conocidos y más relevantes del cineasta francés, su comedia *El trío en mi bemol*, que él mismo dirigió en el Teatro Renaud Barrault de París y tuvo a fines de 1990



Éric Rohmer: cine de prosa.

una brillante versión española traducida y dirigida por el cineasta Fernando Trueba en el Teatro María Guerrero de Madrid. El diálogo amoroso de la pareja protagonista tenía en la función el contrapunto del trío para piano, viola y clarinete del título, el K. 498 de Mozart, que se interpretaba en vivo en momentos señalados. Marivaux, Mozart y, para ser justos con el cine, Jean Renoir: tres constelaciones artísticas que infunden en la obra rohmeriana la profunda ligereza, el sentido melódico y el gozo de la fecundidad.

La filmografía de Rohmer es muy extensa (más de treinta títulos entre largos y cortometrajes) y elegir favoritos puede resultar mezquino. Yo prefiero las más aladas, su cine inconsútil (por la misma razón que de Pasolini me quedo con el aparatoso, el de más subrayado formalismo). *Mi noche con Maud* es seguramente la película más hablada de la historia del cine, más que algunas de Mankiewicz y más que la propiamente titulada *Um filme falado* de Oliveira. *El rayo verde* tuvo una enorme cantidad de entusiastas y el León de Oro del festival de Venecia y a mí, a propósito de colores, me ha excitado siempre mucho que Rohmer fuese tan viejo verde en su elección de jóvenes figuras eróticas: Haydée Politoff, Françoise Fabian, Béatrice Romand, Zouzou, Marie Rivière, Arielle Dombasle, algunas descubiertas y así lanzadas por él, y todas escritas sensualmente por el objetivo de su cámara de jansenista. En esto, pero sólo en esto, se parecía a otro gran cineasta *womaniser* del cine francés, el tan católico Robert Bresson. –

– VICENTE MOLINA FOIX