



CASABLANCA

cumple 70 años
Todo el mundo va a Rick's

Juan Carlos González A.



Esperábamos que estuviéramos haciendo una buena película. No teníamos idea. No sabíamos lo que iba a significar la película para la gente y durante cuánto tiempo. Ingrid Bergman

“¿Qué hay entonces en *Casablanca* que continúa inspirando el afecto y la lealtad de tantas personas?”¹ se preguntaba hace casi cuarenta años Howard Koch, uno de los guionistas de esta película, que en noviembre de 2012 cumplió setenta años de su estreno en Nueva York. El propio Koch —fallecido en 1995— no lo sabía. A veces hay cosas que es inútil preguntarse, pues sencillamente no dispondremos de una respuesta lógica o clara. *Casablanca* es uno de esos casos providenciales en los que una amalgama de talento y fortuna se combinaron en las cantidades precisas para obtener —irrepetible alquimia de celuloide— un clásico del cine a partir de una fórmula comercial que el sistema de estudios de Hollywood tenía bien probada.

En el lapso de tres años entre 1942 y 1945, la industria del cine norteamericano produjo y estrenó 1700 filmes, 500 de los cuales trataban temas relacionados con la guerra que el mundo padecía en ese momento. Y así como cientos de películas contemporáneas a *Casablanca* no son recordadas de la misma manera, o sencillamente están por completo olvidadas, este pudo haber sido perfectamente el destino de esta cinta, “concebida en pecado y parida con dolor, [que] sobrevivió a su precario origen por alguna fortuita combinación de circunstancias para convertirse en el más perenne de los títulos de Hollywood, tan dura y duradera como su antihéroe”,² según recordaba Koch. Haber podido tocar la fibra más sensible del público —tanto el de los años cuarenta y el de las décadas subsiguientes, como el del siglo XXI— no es poco mérito para este filme, y probablemente ese sea parte del secreto de su éxito.

En medio de una época de guerra (tanto dentro como fuera de la pantalla), donde las narraciones de heroísmo patriótico eran el lugar común, hacer del sacrificio personal en pro del amor el centro de un filme ambientado en un lugar de paso —donde nada parece tener valor, donde todo es negociable— en el que confluyen los diversos bandos de la Segunda Guerra Mundial, era toda una novedad. Y hacerlo con esa altura era todo un reto. La novedad y el reto mostraron sus bondades: *Casablanca* es y será siempre el estandarte de Hollywood, la película cuyo diálogo la gente se sabe de memoria, la más recordada y querida de las historias de amor que ha hecho el cine.

Pese a eso, nada en sus orígenes permitía presumir el éxito y la resonancia que este filme tendría. Todo parte de una obra teatral, *Everybody Comes to Rick's*, escrita por Murray Burnett y Joan Alison. Burnett, un profesor de inglés, se encontraba de vacaciones con su esposa en Europa, en el verano de 1938, visitando en Viena a unos parientes judíos de ella. Allí se enteró de una ruta de emigración hacia América vía Marsella, Marruecos y Lisboa. De regreso a casa se detuvieron en un poblado de la Riviera francesa y ahí vieron tocar en un club nocturno a un pianista negro ante un público que incluía soldados franceses, nazis y refugiados. Al volver escribió,

junto a su socia Alison, una pieza teatral sobre sus experiencias allá. Así nacería el personaje de Rick Blaine, el norteamericano propietario de un café en Casablanca, Marruecos. A mediados de 1940, *Everybody Comes to Rick's*, drama en tres actos, estaba escrito. Pese al entusiasmo de los autores, nadie parecía interesado en llevarlo a Broadway, y tras meses de negociaciones, conversaciones y esperas, decidieron enviarlo a los estudios de Hollywood. El manuscrito cayó en manos del editor de historias Jack Wilk, en las oficinas de operaciones de la costa Este de la Warner en Nueva York, de donde fue rescatado por Irene Lee, la editora de historias de la Warner del otro lado del país. Lee se llevó el texto a California y le pidió a Stephen Karnott, analista del departamento de guiones de la Warner, que lo leyera y conceptuara sobre sus posibilidades. La conclusión de Karnott, que sorprende por lo intuitiva y visionaria, fue: “Excelente melodrama. El trasfondo vistoso, oportuno, el ambiente tenso, la incertidumbre, el conflicto psicológico y físico, la ajustada trama, un sofisticado artificio. Un éxito seguro. Para Bogart, Cagney o Raft en papeles no habituales, y quizás Mary Astor”.³

Este halagüeño concepto llegó al reconocido productor Hal Wallis de la Warner Brothers en diciembre de 1941, cuatro días después del ataque japonés a Pearl Harbor. Wallis leyó el informe el 22 de diciembre, y seis días después compró los derechos de la obra por 20.000 dólares, la mayor cifra pagada hasta ese momento por un drama teatral no producido. El 31 de diciembre de 1941, Wallis ordenó que a partir de ese momento el proyecto se conociera como *Casablanca*, intentando que el público hiciera una asociación mental con *Algiers* (1938), una exitosa película de United Artists.

Con el nuevo año que empezaba, Wallis iba a dejar su cargo en la Warner tras ocho años de labores, para firmar como productor independiente asociado al estudio, comprometiéndose a realizar cuatro películas al año, con libertad absoluta de seleccionar reparto, equipo técnico, director y guionistas. *Casablanca* iba a ser uno de sus proyectos personales. Tras un primer guión escrito por Aeneas MacKenzie y Wally Kline y entregado a finales de febrero, Wallis contactó

—para su revisión— a los gemelos Philip G. y Julius J. Epstein, conocidos como “The Boys”, un par de escritores expertos en arreglar guiones en dificultades y conocidos por introducir apuntes humorísticos en sus libretos. Los gemelos tenían un compromiso con Frank Capra y la serie de documentales propagandísticos gubernamentales *Why We Fight*, pero al regresar de Washington emprendieron la tarea, sin ningún tipo de motivación adicional. “Debe recordarse que nadie pensaba que la película iba a ser algo importante —recordaba Julius Epstein—. Warner hacía una película a la semana, como lo hacían todos los estudios importantes. Esta era solo otra película del calendario habitual”.⁴

Play it, Sam

Tras difundir, solo con fines publicitarios, que la nueva cinta tendría como protagonistas a Ronald Reagan, Dennis Morgan y Ann Sheridan, Wallis optó por vincular a Humphrey Bogart, a quien había visto recientemente en *Across the Pacific* (1942), mezclando rudeza y comedia. El papel de Rick Blaine estaba siendo diseñado a su medida. Mientras encontraba una coprotagonista, Wallis buscaba a la vez un director para el proyecto. Pensó inicialmente en William Wyler, pero este rechazó la propuesta. Se dirigió entonces a Michel Curtiz, quien aceptó sin complicaciones. Su nombre real era Manó Kertész Kaminer y había nacido en Budapest en 1886. Activo en la nómina de la Warner desde 1926, era un hombre riguroso, muy vinculado a la carrera de Errol

Casablanca es y será siempre
el estandarte de Hollywood, la
película-mito cuyos diálogos
la gente se sabe de memoria



Flynn, a quien dirigió en películas como *Captain Blood* (1935), *Las aventuras de Robin Hood* (1938) o *La vida privada de Elisabeth y Essex* (1939). A él también se le deben otros filmes de buena factura como *Ángeles con caras sucias* (1938) o *Four Wives* (1939), este último con un guión escrito por los gemelos Epstein. Versátil y eficiente, Curtiz prácticamente se atrevía a asumir cualquier género propuesto. Sin embargo no se imaginaba lo que dirigir *Casablanca* iba a representar para su carrera. Pese a eso, el éxito sin precedentes de esta película prácticamente devoró su carrera previa y posterior, reduciéndolo —de manera simplista— al hombre que dirigió *Casablanca*. Lo resume bien Paul Peterson en el libro *Political Philosophy Comes to Rick's: Casablanca and American Civic Culture*, al afirmar que “En últimas, la diferencia entre Curtiz y Ford, o Curtiz y Hitchcock, es que pocos debatirían que *Casablanca* es el mejor trabajo de Curtiz, pero en cambio hay muchas opiniones distintas respecto a cuál es la obra más grande de Ford o de Hitchcock”.⁵

A Curtiz lo acompañarían eficientes veteranos en la parte técnica, como el cinematografista Arthur Edeson, un hombre que venía de trabajar con John Huston en *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941) y en *Across the Pacific*. Edeson contribuiría a la limpieza de la narración, aunque es notable el uso de los claroscuros y de los efectos de iluminación en las escenas nocturnas del Café de Rick, ejemplo de la influencia que el naciente *film noir* estaba empezando a tener en esos momentos. También se uniría al equipo un hombre habitual del cine de Curtiz, el compositor austríaco Max Steiner, quien para ese momento de su carrera ya tenía a su haber más de 200 bandas sonoras, seis nominaciones y un premio Oscar obtenido por la música de *The Informer* (1935), de John Ford. Steiner no fue quien compuso la canción emblemática del filme, *As Time Goes By*, escrita en 1931 por Herman Hupfeld para una revista musical llamada *Everybody's Welcome*. Fue idea del dramaturgo Burnett incluirla en la película, pero Steiner quería sacarla del filme y así se lo propuso a Wallis, quien estuvo de acuerdo. Sin embargo, la canción es tan mencionada en el filme que su exclusión tardía obligaba a hacer múltiples retomas, incluyendo algunas con la protagonista, que



ya tenía el cabello más corto de lo habitual, como lo requería el siguiente proyecto que emprendió. Fue ella la que en últimas salvó a *As Time Goes By*.

Hablemos entonces de la protagonista de *Casablanca*: la heroína de la obra de teatro original se llamaba Lois Meredith y era norteamericana. Los Epstein sugirieron hacerla extranjera y disminuir así los problemas con la censura, pues había en el guión un tema de adulterio flotando en el aire. Tras considerar a actrices como Hedy Lamarr, Michèle Morgan o la bailarina rusa Tamara Toumanova, Wallis seguía indeciso, pues ya tenía en la cabeza enganchar a la actriz sueca Ingrid Bergman, en ese entonces bajo contrato con el productor David Selznick. Previamente había intentado sin éxito que Bergman y Bogart fueran pareja en *All through the Night* (1942), pero estaba dispuesto a intentarlo de nuevo. Selznick estaba incómodo con los rumores de una posible alianza entre Suecia y las fuerzas del eje nazi en Europa y temía que la Bergman dejara de ser codiciada por los demás estudios; por eso estuvo dispuesto a cederla, no sin antes pedir que lo enteraran un poco más sobre el tema del futuro proyecto. Wallis les pidió a los hermanos Epstein que fueran a convencerlo describiéndole el argumento. Pero dado que no había casi nada escrito, los gemelos improvisaron ante el productor, inventándole situaciones que

ni siquiera consideraban proponer para el filme. Julius Epstein recuerda: “De repente me di cuenta que había hablado durante veinte minutos y Bergman ni siquiera aparecía en la historia. Así que dije: ‘¡Oh!, y va a haber mucha mierda como en *Algiers*’. Y Selznick me miró y asintió. Y así tuvimos a Bergman”.⁶ 25.000 dólares sellarían el trato. Ingrid Bergman sería de ahora en adelante Ilsa Lund, una atormentada mujer debatiéndose entre el amor y el deber.

El comienzo de una hermosa amistad

Para ayudar a los Epstein a darle una estructura narrativa a las ideas y diálogos que estaban creando —además de reforzar los elementos políticos y dramáticos del futuro filme— fue convocado el escritor Howard Koch, famoso por el guión de *La guerra de los mundos*, que Orson Welles escenificó en la radio —para conmoción ciudadana y pánico generalizado— en 1938. Koch recordaba que su “colaboración con los hermanos Epstein fue entretenida y, hasta cierto grado, productiva. Ellos salieron con una clase de líneas de diálogo y de incidentes divertidos para los personajes que estaban en el club nocturno de Rick, mientras yo trataba de encajar los pedazos y las piezas en una continuidad dramática, como resolviendo un rompecabezas”.⁷ De acuerdo con este guionista, tras una semana de labores se dieron cuenta de que no estaban progresando en su colaboración y los Epstein pidieron ser transferidos a otro filme mientras Koch —ahora contrarreloj— debía crear un guión en el que pudiera acomodar el material de los Epstein y los aportes de otro escritor que Wallis convocó, Casey Robinson, especialista en películas de mujeres, que debía reforzar los aspectos románticos del filme. La contribución de Robinson no recibió crédito en la película. Debe anotarse, sin embargo, que esta versión de los hechos difundida por Koch ha sido controvertida. Julius Epstein, en entrevista con Patrick McGilligan realizada en 1983, declaró; “Cuando regresamos [de Washington tras colaborar con *Why We Fight*] había quizá treinta a cuarenta páginas escritas por Howard Koch. Que quede entre nosotros, [pero] estaban muy infelices con el material. Lo suyo no se usó. Si hubiera habido un panel de arbitraje en esos tiempos —si tal cosa

hubiera existido— Howard Koch no hubiera recibido crédito”.⁸ Aparentemente nunca sabremos cuál fue la génesis real del guión de *Casablanca*.

El primer día de rodaje, el 25 de mayo de 1942, apenas estaba lista la mitad del guión, conformado por unas 65 páginas. A medida que la filmación avanzaba, los diálogos terminaban por escribirse apenas la noche antes, y ya al final del rodaje los parlamentos llegaban al plató cuando se estaban rodando las escenas. Obviamente los actores carecían de motivación dramática alguna y se mostraban confundidos y frustrados frente a la imposibilidad de conocer el destino de sus personajes. “¿Puedes creerlo? —le contaba Ingrid Bergman a la biógrafa Charlotte Chandler—. Cuando empezamos *Casablanca* ninguno de nosotros sabía para dónde íbamos. Es la verdad. Incluso los escritores no sabían qué pasaba porque no lo habían escrito aún. Ni siquiera lo habían decidido. Esto provocó mucha inquietud. Había disputas. Usualmente nuestro director era un vigoroso participante en ellas”.⁹ Para la actriz el asunto fue particularmente difícil, pues no tenía claro con cuál de los dos hombres que amaba iba a quedarse. En total se rodaría durante 59 días, once más de lo previsto, con un costo total de cerca de 950.000 dólares, 80.000 más de lo que se había convenido en el presupuesto.

Ahora los acontecimientos de la guerra al otro lado del Atlántico iban a jugar a favor del filme. En noviembre de ese año las tropas aliadas llegan a las costas del Norte de África y libran una batalla por el control de la ciudad de Casablanca, que a partir de entonces gana popularidad y difusión en los medios. Wallis ve una oportunidad magnífica en estos hechos y acelera la posproducción del filme para poderlo estrenar de manera limitada en Nueva York el 26 de noviembre de 1942, dieciocho días después del desembarco aliado. Durante las diez semanas de exhibición obtuvo 255.000 dólares de ganancias. Para el estreno nacional se escogió el 23 de enero de 1943, cuando Roosevelt, Churchill y De Gaulle estaban reunidos en una conferencia que buscaba planear la estrategia aliada de guerra. Tal reunión tuvo lugar en... Casablanca, Marruecos. Ni siquiera el departamento de publicidad de la Warner podría haber pensado en una estrategia de mercadeo mejor.

La película obtuvo 3.7 millones de dólares por taquilla en su temporada de exhibición inicial, convirtiéndose en el séptimo filme más visto de 1943.¹⁰ Nominada a ocho premios Oscar, en la ceremonia celebrada el 2 de marzo de 1944 en el Grauman's Chinese Theatre de Los Ángeles obtuvo tres de esos galardones: mejor película, mejor director y mejor guión. Para sorpresa y disgusto de Hal B. Wallis, al anunciarse el premio a la mejor película, Jack Warner —el jefe del estudio— se paró rápidamente a recibir el Oscar, dejando al productor con las manos vacías. “No podía creer lo que estaba ocurriendo. *Casablanca* había sido mi creación; Jack no tuvo absolutamente nada que ver con ella. Mientras el público se quedaba sin aliento, traté de salir de la fila de asientos hacia el pasillo, pero la familia Warner entera me lo impidió. No tuve otra alternativa que sentarme de nuevo, humillado y furioso”.¹¹ Debido a esto Wallis dejaría definitivamente la Warner ese año.

Pero *Casablanca* perduraría y Wallis sería recordado. En 1989 la película fue incluida —por sus valores cinematográficos— en el National Film Registry de Estados Unidos; en 1998 fue la segunda del listado del American Film Institute

(AFI) llamado *100 años... 100 películas*; en el 2002 fue la primera del listado *100 años... 100 pasiones* del AFI; dos años después la canción *As Time Goes By* se escogió como la segunda del listado del AFI *100 años... 100 canciones*; y fue además seleccionada por el Writers Guild of America en el 2006 como la película poseedora del mejor guión. Esto sin contar con el cariño incondicional del público, que la ha hecho una de sus favoritas de todos los tiempos.

Reúnan a los sospechosos habituales

En su unidad espacial, *Casablanca* no oculta su origen teatral. Todos los eventos, todos los protagonistas, todas las situaciones dramáticas confluyen en un solo sitio, el abarrotado Café de Rick, un microcosmos diverso e incluyente que sirve como un directorio a pequeña escala de las fuerzas involucradas en la Segunda Guerra Mundial: todos los “sospechosos habituales” estaban ahí, relacionándose entre sí y midiendo fuerzas en los tres días y tres noches en los que se escenifica la acción. Aunque *Casablanca* se estrenó cuando ya Estados Unidos hacía parte del conflicto, la película se desarrolla en los primeros días de diciembre de 1941, cuando Norteamérica aún



pretendía mantenerse al margen de la guerra. Rick representa a esos Estados Unidos poco interesados en tomar parte, refugiados en sí mismos, cómodamente dormidos, mientras Europa sufría. En un interesantísimo ensayo de Tanfer Emin Tunc sobre las implicaciones políticas de esta película, “The Romance of Propaganda”, publicado en 2007 en la revista de cine online *Bright Lights*, este autor afirma que “una vez más el tema *noir* del presagio de la dominación nazi se hace eco por Rick cuando este pregunta: ‘Si es diciembre de 1941 en Casablanca, ¿qué hora es en Nueva York?’”. Aunque Sam responde que su reloj se había detenido hacía mucho tiempo, Rick procedió a responder su propia pregunta: “Apuesto a que están dormidos en Nueva York. Apuesto a que están dormidos en todo Estados Unidos”. Está claro que Rick no quería decir “dormidos” en el sentido literal sino en el sentido político.¹²

La película se convertía entonces en una invitación a despertar, a dejar de lado el aislamiento y a tomar conciencia de las implicaciones globales de una guerra a la que nadie podía estar ajeno. Rick pasaba de ser un cínico egoísta a convertirse en aliado de la causa de la libertad, no importa que para ello tuviera que sacrificarse, entregando a su amada mujer en brazos de otro. Rick era un claro símbolo de entrega a unos ideales que algunos sectores norteamericanos — aún en 1942— todavía no abrazaban. *Casablanca* respondía así a unas intenciones propagandísticas que el Bureau of Motion Pictures —creado por la Oficina de Información de Guerra de Estados Unidos para trabajar en unión con los estudios de Hollywood— destaca en su reporte oficial sobre esta película: “Los deseos personales deben subordinarse a la tarea de derrotar al fascismo”,¹³ afirma el documento. Simplemente el modo como esos deseos personales —ese anhelo sentimental, ese breve regresar de la ilusión romántica— se sublimaron en esta película fue para el público una manera de exhibir el heroísmo mucho más efectiva que el arrojado de unos soldados en el frente de batalla. El corazón de Rick no necesitó de una bala nazi para ser herido para siempre. Todos así lo entendimos y lo entendemos setenta años después. ■



Juan Carlos González A. (Colombia)

Médico especialista en microbiología clínica. Profesor titular de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista editorial de cine del periódico *El Tiempo*, crítico de cine de las revistas *Arcadia* y *Revista Universidad de Antioquia*, así como del suplemento *Generación* del periódico *El Colombiano*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*, donde escribe desde 1993. Dirige el cineclub de la Universidad EAFIT desde el año 2000, y presenta el programa Séptimo arte, del canal Televida. Autor de los libros *François Truffaut: una vida hecha cine* (Panamericana, 2005), *Elogio de lo imperfecto, el cine de Billy Wilder* (Editorial Universidad de Antioquia, 2008) y *Grandes del cine* (Editorial Universidad de Antioquia, 2011).

Notas

¹ Howard Koch. *Casablanca – Script and Legend*. Woodstock: The Overlook Press, 3.ª ed., 1988, p. 26.

² *Ibid.*, p. 17.

³ Miguel A. Fidalgo. *Michael Curtiz, bajo la sombra de Casablanca*. Madrid: T&B Editores, 2009, p. 313.

⁴ Ann Sperber y Eric Lax. *Bogart*. Nueva York: William Morrow and Co., 1997, p. 187.

⁵ Paul Peterson. “Michael Curtiz: The Mystery-Man Director of Casablanca”, en: James F. Pontuso, ed. *Political Philosophy Comes to Rick’s: Casablanca and American Civic Culture*. Lanham: Lexington Books, 2005, p. 150.

⁶ Aljean Harmetz. *Round Up the Usual Suspects: The Making of Casablanca: Bogart, Bergman, and World War II*. Nueva York: Hyperion, 1992, p. 93.

⁷ H. Koch. *Op. cit.*, pp. 18-19.

⁸ Patrick McGilligan. *Backstory I: Interviews with Screenwriters of Hollywood’s Golden Age*. Berkeley: University of California Press, 1986, p. 185.

⁹ Charlotte Chandler. *Ingrid Bergman, a Personal Biography*. Nueva York: Applause Theatre & Cinema Books, 2007, p. 83.

¹⁰ Charles Francisco. *You Must Remember This: The Filming of Casablanca*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1980, p. 192.

¹¹ Hal B. Wallis y Charles Higham. *Starmaker: The Autobiography of Hal B. Wallis*. Nueva York: Macmillan Pub. Co., 1980, p. 95.

¹² Tanfer Emin Tunc. “The Romance of Propaganda”. Sitio web *Bright Lights Film Journal*, N.º 55, febrero de 2007. <<http://brightlightsfilm.com/55/casablanca.php>> [25 de octubre de 2012]

¹³ Steven Mintz y Randy W. Roberts, eds. *Hollywood’s America: Twentieth-Century America through Film*. 4.ª ed., Malden MA: Blackwell Publishing Ltd., 2010, p. 143.