



CASABLANCA

JUAN TEJERO & JOSÉ DE D

Lectulandia

Las primeras páginas de la historia de la película cuentan que su origen no tuvo nada de extraordinario. “Casablanca” nunca ocultó su modesta condición de filme de propaganda antinazi, una más de las muchas que salieron de los estudios de Hollywood a principios de los años cuarenta. Pero el caso es que tuvo un éxito extraordinario, ganó el Oscar a la mejor película y se convirtió, con el paso del tiempo, en una de las cumbres del séptimo arte.

¿La explicación? Muy simple: hay filmes que nacen con suerte, y “Casablanca” fue uno de ellos. Se sabe que el secreto de su éxito radicó en una serie de maravillosas casualidades que, afortunadamente, determinaron su existencia. De estar libre, Hedy Lamarr habría interpretado a Ilsa, y no Ingrid Bergman. La canción “As Time Goes By”, una de las claves de su popularidad, estuvo a punto de ser suprimida. El guión, un rompecabezas por el que pasaron varios escritores, se improvisó sobre la marcha. Y la producción fue una empresa incierta, emprendida contra terribles dificultades creativas y completada sin una idea segura de cómo había que comercializar el producto final.

“Casablanca” es, como dijo Andrew Sarris, la «felicidad de los accidentes afortunados». Este libro nos cuenta, sin omitir detalle alguno, cómo ocurrió este maravilloso accidente.

Lectulandia

Juan Tejero & José de Diego

Casablanca

ePub r1.0

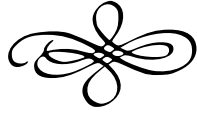
Titivilus 30.03.15

Título original: *Casablanca*
Juan Tejero & José de Diego, 2003

Editor digital: Titivilus
Digitalización: mon
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

JUAN TEJERO
&
JOSÉ DE DIEGO

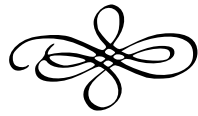


CASABLANCA





Introducción



SIEMPRE NOS QUEDARÁ CASABLANCA

Antes un icono que una obra de arte, *Casablanca* es, posiblemente, la película más famosa de la historia del cine. Su popularidad es tan grande que ha sobrepasado los límites de la leyenda para convertirse en un símbolo universal del séptimo arte. Y su actualidad es tan absoluta que desconcierta. Este monumento de celuloide, ajeno al paso del tiempo y al efecto corrosivo de las modas es, junto a *Lo que el viento se llevó* —su equivalente en Technicolor—, el filme más comentado de todos los tiempos.

Libros, entrevistas, artículos, memorias, ensayos y tesis doctorales forman un completo arsenal destinado a desentrañar el misterio de la perennidad de este mito inagotable. Sociólogos, psicólogos, freudianos, feministas y otros altos pensadores han analizado la película y han llegado a conclusiones fascinantes. Howard Koch, por ejemplo, definió el filme como una «iglesia política» y a sus fieles se les llama “casablanquistas”.

Se conocen paso a paso los avatares de su realización, las anécdotas de su caótico rodaje, las estrategias comerciales del estudio y se sabe que el secreto de su éxito radica en una serie de maravillosas casualidades, pero también en la milagrosa conjunción de una docena de admirables artistas en estado de gracia, que lograron componer un equipo creador de perfección tal vez igualada, pero nunca superada.

Casablanca es casi con total seguridad —para asombro de aquellos implicados en sus producción— la película de la historia del cine que más se disfruta viendo una y otra vez. En cada ocasión, alguna joya de su catálogo de diálogos ingeniosos e irónicos te golpea como si fuese nueva. Todo en ella roza la genialidad, cuando no la toca a fondo.

ada su turbulenta historia, *Casablanca* fue sumamente afortunada a todos los ni
D El productor Hal Wallis estaba molesto porque Michele Morgan quería 55.000\$ por protagonizar la película. Wallis podía (y lo logró) conseguir que David O. Selznick le prestase a Ingrid Bergman por 25.000\$. Pero una elección que parece inevitable en 1992 sólo está clara con la perspectiva del tiempo. Tanto la joven actriz sueca como la joven actriz francesa habían tenido éxito con sus primeras películas americanas. *Casablanca* hubiese sido el segundo film de Michelle en Hollywood, después de *Joan of París*. Ingrid había rodado después de *Intermezzo* tres películas mediocres. *Casablanca* convirtió a Bergman en una estrella. Habría hecho lo mismo por Morgan, cuya carrera en Hollywood finalizó después de tres filmes.

El compositor Max Steiner odiaba “As Time Goes By” y persuadió a Wallis para que le permitiese reemplazarla por una canción de amor de composición propia. Pero, por una feliz coincidencia, Miss Bergman ya se había cortado el pelo para su papel en *Por quien doblan las campanas* y no pudo volver a rodar las escenas necesarias. *Casablanca* también tuvo la suerte de ser rodada a comienzos de la guerra, antes de que las pantallas empezasen a llenarse de mensajes patrióticos. Triunfó además la película porque los guionistas Julius y Philip Epstein y Howard Koch llevaban escenas reescritas al set todos los días o, a pesar de ello, porque Ingrid Bergman estaba confundida sobre lo que debía sentir por Paul Henreid y Humphrey Bogart, o a pesar de su confusión.



En los años siguientes, Bergman se molestaba cuando la gente le decía que les había encantado su interpretación en *Casablanca*. «Estaba sorprendida y un poco irritada por toda la atención que se prestaba a esa película», comentó su hija mayor,

Pia Lindstrom. «Su actitud se debía, en gran parte, a que ella era terriblemente seria a la hora de construir un personaje. Por eso le molestaba que algo que parecía hecho al azar resultase ser la película favorita de todo el mundo».

La respuesta de Bogart al éxito de *Casablanca* fue más típicamente sardónica. Disfrutaba contándole a Lauren Bacall como Charles Einfeld, el jefe de publicidad del estudio, había tenido la increíble revelación de que él poseía *sex appeal*: «No hice nada en *Casablanca* que no hubiese hecho antes en veinte películas, y de repente descubren que soy sexy. Cada vez que Ingrid Bergman mira a un hombre, él tiene *sex appeal*».

Casi todos cuantos intervinieron en la producción de *Casablanca* se atribuyen de un modo u otro su paternidad. Pero su origen fue, en realidad, bastante prosaico. La película empezó su andadura como una obra teatral, “Everybody’s Comes to Rick’s”, de Murray Burnett y Joan Alison. Burnett sacó la idea de un viaje a Europa en 1938, cuando reparó en los refugiados que huían del nazismo y observó la colorida multitud que se reunía en un local nocturno del sur de Francia (probablemente la inspiración para el Café de Rick). En el primero de muchos giros del destino, la pieza llegó a Warner Bros, el 8 de diciembre de 1941, el día después de Pearl Harbor. Cuando los Estados Unidos declararon la guerra, los estudios se apresuraron a hacer películas patrióticas. Cuatro días después, Stephen Karnot, un lector de Warner Bros., envió a Hal Wallis, director de producción del estudio, un informe sobre “Everybody’s Comes to Rick’s”, con una sinopsis, recomendando que se llevara a cabo su adaptación cinematográfica.

El avisado productor vio en el proyecto grandes posibilidades comerciales y, aunque no todos sus consejeros estaban de acuerdo, se puso manos a la obra. Semana y media más tarde, Wallis, decidió hacer el film, cambiando el título para evocar el exótico romanticismo del *hit* del estudio *Argel*, y lo anunció como un trato cerrado antes de que los contratos se hubiesen firmado (Burnett y Alison recibieron una cifra récord de 20.000 dólares por los derechos de una obra que nunca se había representado).

El baile de directores comenzó con William Wyler, quizás el más prestigioso director de la época, y terminó con Michael Curtiz, un cineasta todo terreno famoso por su habilidad para destrozarse la lengua de Shakespeare con un estilo similar al de Tarzán y por haber convertido a Errol Flynn en un audaz espadachín.

El realizador húngaro nunca gozó del fervor de la crítica y su trabajo pasó siempre desapercibido, pero basta con asomarse a su filmografía para comprender que se trataba de uno de los grandes. Curtiz dirigió 88 películas para la Warner, la mitad de ellas entre 1930 y 1939 —un record no igualado en Hollywood—, cultivó todos los géneros, cimentó la popularidad de Bette Davis y ayudó a James Cagney y a Joan Crawford a conseguir el Oscar.

El *casting* de actores inspiró toda suerte de leyendas. La mayoría son sólo eso, leyendas. Se dijo que en el original estaban Ronald Reagan, Ann Sheridan y Dennis Morgan. Otros paquetes de actores incluían a George Raft, Herbert Marshall y Michele Morgan. Y Lena Horne o Ella Fitzgerald podrían haber canturreado “As Time Goes By” en lugar de Dooley Wilson. Realmente asombroso.

Contrariamente al mito y a algunos curiosos bulos publicitarios, Humphrey Bogart siempre fue la elección de Wallis para el papel de Rick, y los hermanos guionistas Julius y Philip Epstein fueron contratados para escribirlo a su medida. Cuando los Epstein se fueron a trabajar en la serie de documentales *Why We Fight* de Frank Capra, aún tenían *Casablanca* a medio hacer, así que Howard Koch se incorporó al proyecto hasta la vuelta de los hermanos.

La historia de amor y autosacrificio que es el alma de la película fue una aportación de los Epstein. Como también lo fue el inteligente y cínico humor que dota de una extraordinaria vida a los personajes secundarios. Sin acreditar, Casey Robinson (guionista de varios éxitos, incluyendo *Lo extraña pasajera*) reescribió las secuencias del *flashback* de París que revelan el romance de Rick e Ilsa Lund y su separación. Pero la trama de *Casablanca* es un *thriller* político, y fue Koch (cuyo liberalismo literario le llevó después a ser incluido en la “Lista Negra”) quien desarrolló ese aspecto. Él abordó las preocupaciones de Bogart sobre el pasado de Rick, desarrollando el enigmático, idealista y finalmente heroico personaje que Bogie personificó con un estilo inmortal.

Ilsa fue otro problema. Originalmente era una cazafortunas americana que rompía el matrimonio de Rick pero le abandonaba por el más rico Victor, del cual era amante, no esposa. Los censores habrían montado en cólera, y el estudio quería que el público se pusiese de su parte, de ahí el concepto de una vulnerable europea devota de su marido. La bella de *Argel* Hedy Lamarr no estaba disponible, así que Wallis negoció con David O. Selznick para contratar a Ingrid Bergman. Con el guión aún incompleto, la actriz sueca se encontró con que no sabía con qué hombre acabaría. Es uno de esos milagrosos accidentes que Bogie e Ingrid, aunque él se comportaba de forma distante con ella fuera de las cámaras, estén sublimes juntos en la pantalla.



Paul Henreid no estaba muy emocionado con lo que él veía como la ridiculez de interpretar a un líder de la resistencia checa que escapa de un campo de concentración para acabar en Marruecos, elegantemente vestido, discutiendo de modo sofisticado con los oficiales nazis. Sin embargo, se mordió la lengua y lo hizo a cambio de una posición prominente en los créditos y la ayuda de la Warner con su visado. Conrad Veidt, un enemigo declarado del nazismo que había escapado por los pelos de Alemania, lejos de lamentarse por quedar encasillado como el mayor Heinrich Strasser, estableció en su contrato que exclusivamente interpretaría a villanos, firmemente decidido a que haciendo papeles de nazi ayudaría a los esfuerzos bélicos.

El resto del elenco de secundarios fue otra historia. La Warner disponía de una amplia nómina de actores centro-europeos emigrados a Hollywood y no encontró ninguna dificultad para completar un excelente reparto que reunía intérpretes de todas las nacionalidades —nunca se había oído hablar inglés con tanta variedad de acentos—. Así, Claude Rains, norteamericano pero educado en Inglaterra, se convirtió en el corrupto pero leal capitán de policía Louis Renault; el gran actor inglés Sidney Greenstreet en el orondo Ferrari y el sinuoso Peter Lorre, uno de los secundarios más extraordinarios de Hollywood, en Ugarte. Y por último, pero no en último lugar, un rollizo, jovial y desconocido cantante llamado Dooley Wilson se encargó de immortalizar al pianista más famoso del cine, Sam, un papel destinado en principio a dos rutilantes estrellas del jazz, Lena Horner y Ella Fitzgerald. Como el actor no tenía ni la más remota idea de tocar el piano, hubo que enseñarle de la noche a la mañana cómo aparentarlo.

Las orgullosas aseveraciones de la Warner de que gente de treinta y cuatro nacionalidades colaboró en la película pueden ser una exageración, pero de todos modos no hay un mejor ejemplo que *Casablanca* en el crisol de Hollywood. El film

creó un mundo en miniatura, en el cual los deseos, pecados e impulsos básicos universales, para bien y para mal, están envueltos en glamour, suspense y estilo.

Decía uno de sus guionistas, Howard Koch, que *Casablanca* había sido «concebida en pecado y parida con dolor». Una afirmación nada exagerada. Al fin y al cabo, en mayo de 1942, fecha del comienzo del rodaje, la película tenía un título y poco más. Curtiz se encontró con un reparto extraordinario y unos decorados magníficos —todo el filme se rodó en interiores—, pero el guión era poco más que un espejismo en el desierto; es decir, tenía los actores pero no los personajes.

Casablanca fue cobrando forma sobre la marcha. Todos los días se escribían nuevas escenas y nuevos diálogos. Los actores no sabían a qué atenerse y mientras Bogart se enfurecía y se encerraba en su camerino, Bergman no cesaba de preguntar a quien tenía que mirar con ojos de enamorada. Una situación que habría bastado para poner la camisa de fuerza a más de un director, pero no al húngaro Michael Curtiz, un profesional sólido como una roca y con la suficiente experiencia como para hacerse entender en su dialecto tarzaniano: «Yo decir que la plano este ser mierda plano. Tú, bastardo fotero, repetir. Y tú callar, Bogart; tú no tener idea actuar; tú, aficionado», dicen que dijo.

Posteriormente se supo que Aeneas McKenzie y Wally Kline escribieron el primer esbozo en clave de comedia, que los hermanos Epstein desarrollaron gran parte de la trama —y, sobre todo, los diálogos—, que Howard Koch reforzó ampliamente los aspectos melodramáticos y políticos, y que Casey Robinson —ausente en los créditos— desarrolló la hasta entonces casi inexistente relación romántica entre los protagonistas. También se supo que el autor de la banda sonora, el gran Max Steiner, pensó que podría escribir algo mejor que la canción “As Time Goes by”.

Esta extensa nómina de cerebros metiendo mano en la producción dice mucho sobre el ambiente de improvisación que reinó en el rodaje, pero también sobre el sistema de trabajo de la Warner. La productora tenía entonces una plantilla de unos setenta y cinco guionistas, atados con largos contratos de cinco y siete años, que trabajaban en equipo, muchas veces reescribiendo o puliendo los trabajos de otros y contribuyendo a una producción desenfrenada de películas.

El problemático clímax, escrito y reescrito mil veces, fue rodado a mediados de julio. En ese último día a principios de agosto, Bergman y Henreid pasaron 40 minutos en French St, haciendo tomas sin sonido. Curtiz les filmó desde el punto de vista de Bogart, que a esas alturas ya estaba en Newport a bordo de su barco. El resto del día, Curtiz llenó la calle con 79 extras y filmó a los refugiados huyendo de la policía en las primeras escenas de la cinta.

Los otros actores se habían dispersado. Humphrey había vuelto a un matrimonio hostil. Durante el rodaje de *Casablanca*, su alcohólica esposa, Mayo Methot, le había acusado de tener una aventura con Ingrid Bergman. Mayo siempre merodeaba por los sets de las películas de Bogie, inventándose relaciones que no existían. Sus celos

alimentaron la hosquedad del actor, que pasó la mayor parte de su tiempo solo en su camerino.

Claude Rains había vuelto a su granja en Pennsylvania; Conrad Veidt al campo de golf más cercano; Dooley Wilson a una pequeña casa de estuco blanco en Hollywood; Peter Lorre y Sydney Greenstreet a un mes de vacaciones antes de empezar otro melodrama de espías para la Warner, *Background to Danger*. Tres semanas después, Curtiz rodaría una nueva escena, un oficial de policía anunciando el asesinato de dos correos alemanes, para añadir algo de drama a los primeros momentos de la película. Y Bogart grabaría una última frase, escrita por el propio Wallis. En realidad, escribió dos frases alternativas: «Louis, debería haber sabido que mezclarías tu patriotismo con un pequeño hurto», y «Louis, creo que este es el principio de una hermosa amistad». Wallis tachó la primera frase, mucho más cínica, y envió la segunda a Curtiz. Cuando Bogart la grabó, no podía imaginar que las palabras que estaba recitando se convertirían en una de las frases más famosas de la historia del cine o que, gracias a *Casablanca*, reemplazaría a Errol Flynn como la estrella más taquillera de la Warner.

Nadie en Warner podía imaginar que *Casablanca*, un producto de su tiempo y lugar, definida por los sentimientos de la guerra por la cual y durante la cual fue hecha, seguiría siendo tan importante para el público sesenta años más tarde. En 1942, la única razón por la que las películas duraban un mes en los cines era porque la guerra hacía imposible distribuir una película cada semana. En 1934, Warner había lanzado 69 películas. En 1942, cuando la escasez de actores, materiales y técnicos empezaba a dejarse sentir, *Casablanca* fue una de las solo 33 películas de Warner que llegaron a las salas.

El estudio pensaba distribuir la película en la primavera de 1943, pero mientras Max Steiner ponía la música y Owens Marks realizaba el montaje, la guerra se encargó de proporcionar a la cinta un golpe de efecto decisivo. El 8 de noviembre de 1942 las tropas norteamericanas desembarcaron en el norte de África y la ciudad de Casablanca era mencionada en los titulares. Hal Willis, que se las sabía todas, decidió adelantar el estreno para aprovechar la coincidencia. Mejor promoción publicitaria imposible. La película se estrenó el 26 de noviembre, día de Acción de Gracias, en el Hollywood Theatre de Nueva York.

Salvo por la maniobra de su estreno, *Casablanca* era una película de 1943. No se estrenó en ninguna otra ciudad hasta el 23 de enero, y compitió en los Premios de la Academia de 1943. El público recibió el filme con entusiasmo, la crítica no tanto y la Academia, presidida en aquellos tiempos por Bette Davis, sorprendió a propios y extraños al premiar con tres estatuillas —mejor película, director y guión— las excelencias de un mito que acababa de nacer.



De cómo fue posible que el fruto final de una película forjada a base de audacias, improvisaciones y remiendos, alcanzara su feliz apariencia es la incógnita que permanece sin resolver y que ha desafiado al tiempo. Sólo hay una explicación posible: *Casablanca* es un milagro. O cómo si no podría calificarse esta historia protagonizada por una decena de emigrantes que se amaron y pelearon durante mes y medio en un decorado de cartón piedra, sin saber qué diablos estaban haciendo allí, salvo improvisar sobre la marcha un guión que nadie sabía a dónde conducía. Lo dicho: un milagro.

En 1982, *Casablanca* fue objeto de una curiosa anécdota. Un periodista con gran sentido del humor, Chuck Ross, copió a máquina el guión de *Casablanca*, lo tituló “Everybody Comes to Rick’s”, rebautizó a Sam con el nombre de Dooley y lo envió a 217 agentes literarios norteamericanos. El resultado, que daría pie a un excelente artículo publicado ese mismo año en “American Film”, produce escalofríos: de los 85 agentes que leyeron el texto y acusaron recibo (la mayoría lo devolvió sin leer), sólo 33 reconocieron el guión original; 38 lo rechazaron directamente; ocho pensaron que se parecía muchísimo a *Casablanca*; tres pensaron que se podía vender y una le sugirió que lo convirtiera en novela. Según Chuck Ross, no es que Hollywood ya no sepa hacer películas como las de antes, es que la mayoría de los profesionales que trabajan en la Meca del Cine no reconocerían un éxito ni aunque entrara volando por la ventana.

Desde el día de su estreno, *Casablanca* ha sido la PELÍCULA, así, con mayúsculas. Película que se puede ver una y mil veces sin que el disfrute disminuya, una obra ciertamente modélica, pletórica de matices y de rica ambigüedad, que armoniza perfectamente una turbulenta historia de amor con angustiosas intrigas, personajes heroicos y malignos. De hecho, el espesor de la

mitificación ha llegado tan lejos que no hay crítico o historiador que destruya su leyenda. *Casablanca* es más que una película, es un sueño compartido por millones de cinéfilos que apelan a la nostalgia por un mundo condenado a desaparecer, lleno de romanticismo, un café donde la sociedad se aglomeraba en su huida del fascismo, una generación civilizada, urbanizada, vestida con trajes blancos y con sombreros para el sol, desesperadamente apegada a valores que no serían apreciados por mucho más tiempo.

Pero decir *Casablanca* es evocar también la imagen de uno de los símbolos universales del séptimo arte, Humphrey Bogart, cuya celebridad es tanta que parece bordear los mismísimos límites de la leyenda. Bogie bordó en *Casablanca* su interpretación más imperecedera, aquélla por la que siempre será recordado y que impondría el arquetipo bogartiano: su sombrero, su gabardina, su cigarrillo, su voz firme e insinuante y su peculiar forma de mirar a las mujeres con ojos gélidos. Con su *smoking* blanco y un discreto bisoñé compuso un personaje inolvidable, Rick, un hombre desengañado que protege su maltratado corazón con una coraza de cinismo, que luchó por una causa perdida, soñó con un mundo mejor y se desgarró el corazón con un gran amor, una herida que vuelve a sangrar cuando un pianista negro arranca a su piano las notas de “As Times Goes By”.



Rick, fumador empedernido, bebedor, arrogante, es el clásico americano de Hemingway que sabe moverse por un mundo corrupto. «¿Cuál es tu nacionalidad?», le pregunta el alemán Strasser, y él contesta, «Soy un borracho» Su código personal: «Mi garganta sobresale por encima de la de todos». Su perdición: «De todos los garitos en todas las ciudades del mundo, ha tenido que entrar en el mío». Ella es Ilsa Lund, la mujer que amó años antes en París bajo la sombra de la ocupación alemana, y cuya reaparición reabre todas las heridas y agujeros que cuidadosamente había cosido de neutralidad e indiferencia. Ahora ella está con Victor Laszlo, un héroe legendario de la Resistencia francesa. Los restantes asiduos del café americano de

Rick, la mayoría con acento extranjero, disipan sus energías en discusiones sobre los Balcanes, delitos menores y, en el caso del autosatisfecho policía de Vichy, Renault, en algunos improbables dictados lascivos.

De la misma manera que ningún personaje como el de Rick ha esculpido la leyenda de Bogart, lo mismo podría decirse de Ilsa con respecto a Ingrid Bergman. La bella actriz sueca dio vida a una heroína poco convencional. En aquella época, las protagonistas de los melodramas cinematográficos luchaban por su hogar y defendían su matrimonio, pero Usa, que confundía los latidos de su corazón con cañonazos, no dudaba en romper las reglas establecidas, anteponiendo el amor al deber y abandonando a su héroe de guerra para recuperar la felicidad. Aunque lo cierto es que, en sus primeros planos, la cara de Ingrid refleja emociones confundidas. Y bueno, si que debía estar confusa, teniendo en cuenta que ningún miembro del rodaje supo hasta el último día quién tomaría el avión. La actriz sueca interpretó toda la película sin saber como terminaría, y este imponderable provoca el efecto soterrado de que todas sus escenas sean más emotivamente convincentes; ella no podría inclinarse en la dirección en que el viento soplara, porque simplemente no sabía cuál era.

Casablanca convirtió a Bergman en una estrella de primera magnitud y constituyó su último peldaño antes del Oscar. Su forma de amar con la mirada, mil veces imitada y nunca superada, su porte elegante y su belleza transparente deslumbró a los espectadores en los años cuarenta, a sus hijos en los sesenta y a sus nietos en los ochenta.

Y qué decir del magnífico plantel de actores secundarios, salvo que están soberbios, perfectos de registro, dominadores de su oficio. Al servicio del conjunto, pero cada uno con un momento estelar sabiamente introducido, todos los intérpretes hacen composiciones admirables. Resulta imposible afirmar quién está mejor, si Claude Rains, tan elegante como siempre en su irónica y genial desvergüenza, si Paul Henreid, cuya distinción le permitía servir a la resistencia sin que una mota de polvo ultrajase su immaculado traje, o los siempre extraordinarios Sidney Greenstreet y S. Z. Sakall. Por no hablar de Peter Lorre, que trabajó seis días en su pequeño papel, recitó menos de cuatrocientas palabras y estuvo, como siempre, memorable. Un lujo de reparto para un lujo de película.

Pero nada habría sido igual en *Casablanca* sin Michael Curtiz, un artesano extraordinariamente hábil que logró imponerse en varios géneros, eficaz como pocos y con una virtud muy apreciada por los productores: no trabajaba para vivir, vivía para trabajar. Su dirección es magistral, perfecta, un modelo de economía y precisión narrativa que potencia al máximo el trabajo de unos actores que son dobles perfectos de sus personajes. Hay que agradecerle que, en el desorden que presidía la filmación, controlase tan bien en su mente todas las piezas del rompecabezas que era la trama, manejando a la vez infinidad de personajes e intrigas secundarias, sin perder nunca el hilo de la acción principal y creando una atmósfera sugestiva al mismo tiempo. Y

todo ello sin volverse loco.

Capítulo aparte merece la partitura musical, realmente magnífica, obra del más famoso compositor cinematográfico de su tiempo, el vienes Max Steiner. Es la suya una banda sonora memorable, pura atmósfera, que casi se ve, que uno podría cortar con un cuchillo. Steiner adaptó toda la partitura a las necesidades de la historia, de manera que las notas musicales se convirtieran en el complemento adecuado a la expresividad de las imágenes. El músico vienes utilizó melodías tan conocidas como “La Marsellesa”, el himno nacional francés, y algunos pasajes exóticos destinados a centrar la acción de la película en el Marruecos francés. Pero *Casablanca* será recordada, sobre todo, por la famosa canción de Herman Hupfeld, “As Times Goes By”, el tema de amor entre Rick e Ilsa que aparece en los momentos culminantes del filme. Lo curioso del caso, es que en 1931 Frances Williams cantaba esta misma canción en la obra “Everybody’s Welcome” y entonces pasó totalmente desapercibida.

Resulta curioso que una película rodada en las circunstancias anteriormente citadas aparezca ante nuestros ojos como un prodigio de coherencia y armonía. Pero lo cierto es que todos sus elementos funcionan con la precisión del mecanismo de un reloj, desde la impagable labor de Michael Curtiz, un director que conocía hasta el último secreto de la cámara y sabía manejar a los actores con mano maestra —incluso cuando éstos desconocían cómo tenían que actuar—, hasta unos intérpretes excepcionales, pasando por los guionistas, capaces de narrar en tono trepidante una historia pausada y, claro está, por las notas de una melodía inolvidable.

Poco importa que haya muchas preguntas sin respuesta, pues su ambigüedad —su indeterminación— es parte de su atractivo. ¿Se acostaron Rick e Ilsa cuando ella le visita en el apartamento? ¿Por qué a Rick no se le permite volver a América? Y como Umberto Ecco pregunta, ¿por qué Laszlo, un famoso héroe de la Resistencia, pide tres bebidas diferentes en el café de Rick?

Casablanca, que pudo ser un mal folletín, un tibio panfleto propagandístico, una inverosímil trama de espionaje, resulta una maravillosa historia de amor, una película de aventuras en la que, a fuerza de ocurrir cosas, parece que no pasa nada. Un canto a la libertad y muchas cosas más. Todas buenas, por supuesto. Todo ello gracias a esa “magia” que a veces, sólo a veces, se da en el cine, por la cual el encuentro de una serie de elementos da como resultado una obra maestra a partir de algo que no estaba destinado a serlo. Son las paradojas del cine, Pero así se ha venido escribiendo la historia de Hollywood.

Todos los lectores deben recordar esto: no confíen en nadie que no ame *Casablanca*. No importa que los profesores de los talleres de guiones lo utilicen como un modelo de estructura y narrativa, o que ganara tres premios de la Academia. La cuestión fundamental es que todo en su mágica y melodramática combinación de

sentimientos patrióticos, refugiados desesperados y amantes predestinados funciona maravillosamente, siempre, todas las veces.

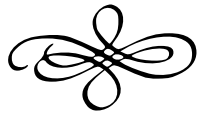
Casablanca atrapa a los espectadores de todo tipo y condición por su incurable romanticismo, por su capacidad para identificarle con códigos y valores que probablemente nunca existieron excepto en la idealizaciones de una fábrica de sueños, por sus maravillosos diálogos llenos de frases memorables, por la emoción que siente al escuchar “La Marsellesa”, por la misteriosa magia con la que convierte en frágiles y vulnerables seres humanos a una galería de figurines de cartón-piedra que parecen extraídos de la portada de un *magazine* de la época, por todo eso... y por mucho más.

Casablanca es amada universalmente porque presenta el más admirable e inspirador mito de América en su romántico idealismo: la redentora renuncia de Rick a Ilsa por un bien mayor, y su marcha para unirse a la lucha. La primera vez que la ves es sólo el principio de una hermosa amistad. Porque, a partir de ese momento, *Casablanca* será siempre el refugio de quienes creen que el Amor (con mayúscula) es el mejor de los males y el dolor el resultado de la pasión, de quienes necesitan refugiarse en la magia del cine para olvidar durante unos momentos las miserias de la vida cotidiana y soñar con las grandes historias que nunca vivirán.

Tal vez no sea la mejor película de la historia del cine, tal vez Humphrey Bogart no sea el mejor actor del mundo, tal vez Ingrid Bergman realizó mejores interpretaciones a lo largo de su carrera, pero lo cierto es que cincuenta años después el público sigue respondiendo a su llamada, recitando de memoria sus diálogos y tateando “As Times Goes By”. Tal vez sólo sea una película irrepetible. Tal vez.



Capítulo 1



UNA HISTORIA INMORTAL

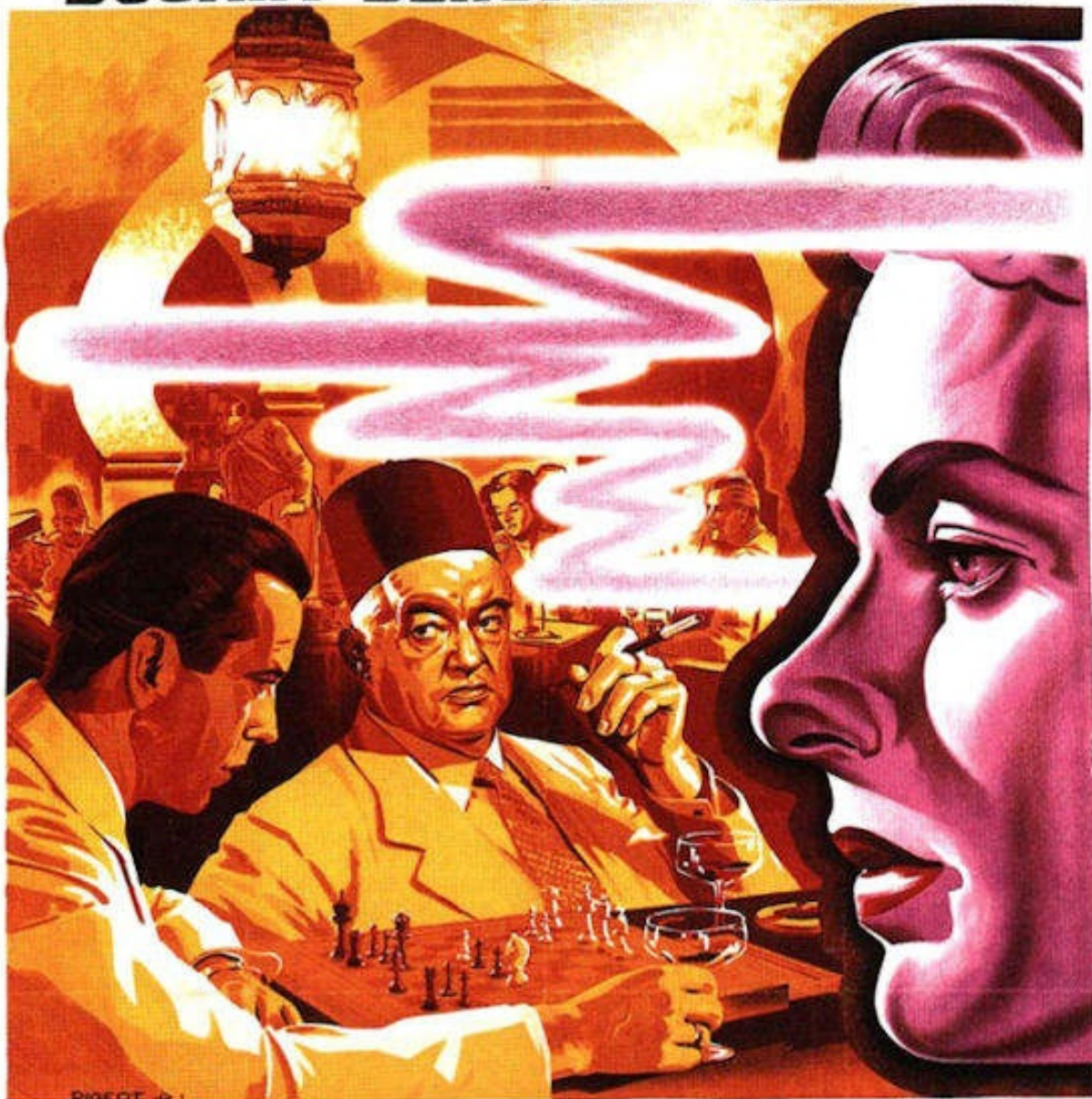
WARNER BROS. *présente*

HUMPHREY

INGRID

PAUL

BOGART • BERGMAN • HENREID



DANS

CASABLANCA

AVEC

CLAUDE RAINS • CONRAD VEIDT • SYDNEY GREENSTREET • PETER LORRE

Production de **HAL B. WALLIS** Réalisation de **MICHAEL CURTIZ**

Musique de **Max STEINER**



Diciembre de 1941. El escenario es Casablanca durante la Segunda Guerra Mundial, poco después de la caída de Francia. Multitud de refugiados están inundando la ciudad para escapar de la amenaza creciente del nazismo. Esta ciudad es el trampolín que les permite saltar a Lisboa y de ahí, América y la libertad. Sin embargo, los refugiados deben obtener primero un salvoconducto antes de embarcar rumbo al mundo libre. Estos visados se podían obtener tanto por trámites semilegales como a través del mercado negro. Uno de los puntos de cita para esos refugiados es Rick's, el café más popular de la ciudad, propiedad de un exiliado americano llamado Richard "Rick" Blaine (Humphrey Bogart). A su alrededor gira una maraña de espías y oportunistas, oficiales alemanes y funcionarios de Vichy.

Rick es un apátrida sin aparentes ideales. En el pasado llevó armas de contrabando a Etiopía y luchó en España junto a los republicanos. También sabemos que no puede volver a Estados Unidos, aunque desconocemos la causa. Su café es el hogar de muchos personajes con tratos dudosos, pero él no tiene nada que ver con ninguno de ellos, ni se quiere involucrar en política, o al menos eso dice, así que permanece totalmente neutral en cuanto a de qué lado de la guerra se posiciona.

A Casablanca llega un alto oficial del Tercer Reich, el mayor Strasser (Conrad Veidt), con la misión de descubrir al autor del asesinato de dos de sus agentes, portadores de dos valiosos salvoconductos. Cuenta para ello con la colaboración del capitán Louis Renault (Claude Rains), prefecto de policía al servicio del gobierno de Vichy, hombre mundano y ambicioso.

En las calles aparece Guillermo Ugarte (Peter Lorre), un tahúr profesional que trafica en el mercado negro. Este individuo tiene dos salvoconductos muy especiales, que dará a sus destinatarios la posibilidad de abandonar Casablanca sin responder a ninguna pregunta. Rick no piensa demasiado en Ugarte hasta que descubre que los dos agentes alemanes fueron asesinados para obtener los salvoconductos.

Ugarte le pide a Rick que se quede con sus salvoconductos hasta que su cliente muestre interés en comprarlos. Pero los hombres del capitán Renault detienen a Ugarte, el cual muere poco después cuando intentaba escapar o suicidarse, tal y como asegura el mayor Strasser.

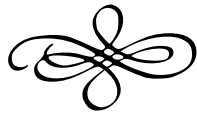
Mientras se desarrollan estos acontecimientos, aterrizan también en Casablanca Victor Laszlo (Paul Henreid), uno de los jefes de la resistencia antinazi en Europa, e Ilsa Lund (Ingrid Bergman), su mujer, noruega. Una noche entra en el café de Rick. Ilsa reconoce al pianista, Sam (Dooley Wilson), un viejo amigo de sus días parisinos, y le pregunta sobre el paradero de su jefe, a la vez que le pide que toque la canción que ella y Rick hicieron suya: "As Time Goes By". Sam se muestra reticente, pero lo hace, y Rick sale a grandes zancadas, enfadado, de la trastienda («¡Pensé que te había dicho que nunca tocaras esa canción!»). Entonces ve a Usa, un dramático acorde musical marca un primer plano, y la escena se desarrolla en el resentimiento, el remordimiento y el recuerdo de un amor verdadero.

Los *flashbacks* revelan que, tiempo atrás, ambos vivieron un tórrido romance en París. Se suponía que iban a marcharse juntos antes de la entrada de los alemanes en la ciudad, pero ella desapareció en el último momentos. Rick y Sam se fueron solos.

Los Laszlo deben abandonar Casablanca antes de que Victor desaparezca misteriosamente. Desafortunadamente para ellos, no pueden obtener los papeles requeridos para salir del país por las vías normales debido a la interferencia del mayor Strasser. El Señor Ferrari (Sydney Greenstreet), líder de todas las actividades ilegales en Casablanca y propietario de “El Loro Azul”, que es el segundo bar más popular de la ciudad, les informa que Rick podría tener justo lo que ellos buscan. Pero éste recuerda perfectamente todo lo sucedido en París y rehúsa ayudar al matrimonio en su huida. Ilsa va a buscar a Rick por la noche y le amenaza con una pistola, pero continua enamorada de él y no puede apretar el gatillo. Se derrumba, jura que le ama y le dice que escaparán juntos si le da a Victor los papeles para abandonar la ciudad. También le revela la causa del abandono parisino: en aquellos tiempos estaba casada con Laszlo, pero le creía muerto en un campo de concentración alemán cuando se enamoró de él, y le dejó únicamente al descubrir que su marido seguía vivo. Rick accede a las peticiones de Ilsa y vende su café al Señor Ferrari. Entonces informa a Renault de que puede arrestar a Victor en el salón con los ansiados papeles. Cuando Louis llega e intenta arrestar a Victor, Rick le encañona con una pistola y le fuerza a llamar a la oficina de policía para asegurar que el camino hasta el aeropuerto estará libre. Pero Louis, a quién llama en realidad es al mayor Strasser, que se dirige al aeropuerto. Es entonces cuando se descubre el verdadero plan de Rick: meter a Laszlo y a su mujer en el avión de Lisboa. Y aunque Ilsa está enamorada de Rick, éste la convence de que se arrepentirá toda su vida si no sube a ese avión con su marido. Cuando Strasser se presenta en el aeropuerto para impedir la salida del avión, Rick le mata de un disparo. «Detengan a los sospechosos habituales», ordena un capitán Renault ganado para la causa de la libertad.

Usa y Laszlo están en el avión camino de Lisboa. Rick y Louis abandonan juntos Casablanca. *The End*.

Capítulo 2



CRONOLOGÍA



1940

Verano. Murray Burnett y Joan Allison escriben “Everybody Comes to Rick’s”. La obra nunca se publica.

1941

8 de diciembre. Irene Lee, encargada de buscar material literario para la Warner Bros., encuentra en la delegación de Nueva York un manuscrito titulado “Everybody Comes to Rick’s”. Lee se lo lleva a Hollywood y se lo da a Stephen Karnot, uno de sus lectores.

11 de diciembre. Stephen Karnot entrega su evaluación de “Everybody Comes to Rick’s”. El resultado es favorable.

22 de diciembre. El productor Hal Wallis termina de leer el informe de Karnot. Decide producir la obra.

31 de diciembre. Wallis anuncia el título oficial del proyecto: *Casablanca*.

1942

5 de enero. Wallis envía copias de la obra teatral a Michael Curtiz, Vincent Sherman y William Keighley. En un anuncio aparecido en el “Hollywood Reporter” se hace la primera referencia al reparto de *Casablanca*.

7 de enero. Aparece un comunicado de prensa titulado «Sheridan, Reagan y Morgan protagonizarán *Casablanca*».

9 de enero. Hal Wallis encarga a los guionistas Aeneas McKenzie y Wally Kline, ambos en nómina del estudio, la adaptación cinematográfica de “Everybody comes to Rick’s”.

12 de enero. Burnett y Allison firman un contrato con la Warner para adquirir los derechos de “Everybody Comes to Rick’s”. El estudio paga 20.000\$ a los dramaturgos Murray Burnett y Joan Allison.

7 de febrero. Wallis solicita que se someta a la actriz Ann Sheridan a una prueba.

23 de febrero. McKenzie y Kline presentaron las últimas páginas del guión. Su trabajo ha finalizado. El guión pasa a manos de Julius J. y Philip G. Epstein.

2 de abril. Los hermanos Epstein terminan su tercera versión del guión.

3 de abril. Wallis confirma a Humphrey Bogart como protagonista de *Casablanca*, en detrimento de George Raft, que está presionando para conseguir el papel.

6 de abril. Howard Koch se hace cargo del guión con la consigna de reforzar la carga política de la historia.

9 de abril. La actriz francesa Michelle Morgan es sometida a una prueba. Pide 55.000\$ por sus servicios, un coste algo excesivo.

14 de abril. David O. Selznick accede a alquilar los servicios de Ingrid Bergman a la Warner Brothers por 25.000 dólares.

17 de abril. Jean-Pierre Aumont se somete a una prueba a petición de Wallis, que piensa en él para encarnar a Victor Laszlo.

20 de abril. Michael Curtiz dirige las pruebas de Clarence Muse y Dooley Wilson para el papel de Sam.

22 de abril. Wallis comunica a Michael Curtiz que, a falta de alguien mejor, iba a tener que conformarse con un secundario para encarnar a Victor Laszlo. Dean Jagger, Ian Hunter y Herbert Marshall son algunos de los nombres propuestos.

24 de abril. Se cierra el acuerdo entre Selznick y Warner para que Ingrid Bergman sea la protagonista femenina de *Casablanca*.

27 de abril. El director de *casting* Steve Trilling hace una prueba a Otto Preminger para el papel del mayor Strasser.

29 de abril. Un mes antes de que *Casablanca* entre en fase de producción, el reparto está formado por Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa), Claude Rains (Renault), Conrad Veidt u Otto Preminger (Strasser) y Peter Lorre (Ugarte).

1 de mayo. Se anuncia a la prensa que Paul Henreid será el Victor Laszlo de *Casablanca*. El actor da su conformidad a cambio de aparecer en tercer lugar en los títulos de crédito.

2 de mayo. Ingrid Bergman parte hacia Hollywood.

3 de mayo. El jefe del departamento jurídico del estudio, R. J. Obringer, emite una circular en la que informa que Dooley Wilson interpretará el papel de Sam.

11 de mayo. Koch presenta la revisión de la primera parte del guión.

13 de mayo. *Casablanca* queda registrada en el programa de la Warner como la Producción número 410.

21 de mayo. Se presenta el guión, aunque todo el mundo sabe que aquella no es

la versión definitiva. Es sólo un esbozo que permitirá al departamento de producción ultimar el presupuesto. La MPPDA encuentra dos escenas que le parece que contienen «alusiones sexuales demasiado claras»: la descripción de los devaneos sexuales de Renault y el tratamiento de la relación entre Rick e Ilsa.

22 de mayo. Conrad Veidt es contratado para interpretar al mayor Strasser mediante un acuerdo de cesión con la MGM.

25 de mayo. El rodaje comienza con la secuencia del *flashback* de París en el plató 21 A. Casey Robinson es contratado, a instancias de Wallis, para que colabore en el guión, con un sueldo de 2.500 dólares por semana.

26 de mayo. Claude Rains y Peter Lorre firman sus contratos para interpretar al Capitán Renault y a Ugarte, respectivamente.

28 de mayo. El rodaje se desplaza al plató 8, que contiene el decorado del café de Rick. Peter Lorre empieza a trabajar.

1 de junio. Los guionistas entregan una nueva versión del guión.

2 de junio. Peter Lorre filma su última escena.

3 de junio. La estación de tren de *La extraña pasajera* ya está convertida en la Gare de París, de manera que Bogie y Wilson pueden rodar la escena en la que Rick se entera de que Ilsa le abandona.

4 de junio. Claude Rains se pone a las órdenes de Curtiz y el equipo se traslada de nuevo al bar de Rick.

5 de junio. Koch terminó su labor en *Casablanca*. Al Alleborn emite su primer informe de producción sobre los retrasos acumulados.

6 de junio. Conrad Veidt se incorpora al rodaje.

9 de junio. Se sugiere la posibilidad de sustituir a Paul Henreid, a quien se esperaba desde principios de junio. Marcel Dalio es dado de baja.

12 de junio. Los hermanos Epstein concluyen su trabajo.

15 de junio. S. Z. Sakall acepta el papel de Carl.

17 de junio. Sakall rueda su primera escena.

24 de junio. Se distribuye el “guión final”, pero Jack Warner no lo considera satisfactorio y ordena retirarlo.

25 de junio. Paul Henreid avista al set de *Casablanca* después de rodar *La extraña pasajera*. El equipo vuelve al decorado del plató 8.

1 de julio. Wallis interrumpe el rodaje para ofrecer una fiesta sorpresa por los quince años de la llegada de Curtiz a la Warner.

2 de julio. Dooley Wilson y Dan Seymour se despiden del rodaje.

3 de julio. Bogart y Bergman filman más primeros planos en el Café Montmartre, y también algunas escenas en el Rick's Cafe.

6 de julio. Los hermanos Epstein entregan a Wallis la escena de Ilsa y Rick en el aeropuerto.

7 de julio. El equipo vuelve a Rick's para rodar la escena en que Victor e Ilsa llegan al local y Renault intenta detener a Laszlo.

9 de julio. S. Z. Sakall es el último empleado del Rick's en abandonar la filmación.

10 de julio. El equipo se instala en el Los Ángeles Metropolitan Airport de Van Nuys.

11 de julio. Curtiz rueda las escenas que quedaban pendientes del bar de Rick y se traslada al decorados del despacho de Renault.

12 de julio. Max Steiner se incorpora al proyecto.

15 de julio. Comienza la filmación de las escenas del despacho de Strasser, de su automóvil y de la sala de espera de la cárcel.

16 de julio. Curtiz cambia el programa y rueda una escena en el hotel que sólo incluye a Bergman y Henreid.

17 de julio. Con cuatro días y medio de retraso sobre la agenda prevista, el equipo se traslada al plató I para rodar la secuencia del aeropuerto. El personal está cansado e irritable.

22 de julio. Ultimo día de rodaje en el set del aeropuerto. Claude Rains y Conrad Veidt quedan liberados de sus compromisos.

23 de julio. El equipo de segunda unidad filma el despegue del avión de Victor e Ilsa en el Metropolitan Airport. La troupe de *Casablanca* puede disponer por fin del decorado del Loro Azul.

24 de julio. Veidt regresa al plató para volver a filmar la escena de su muerte.

27 de julio. Bergman y Bogart filman la escena en la que Ilsa acude a casa de Rick para pedirle los visados.

30 de julio. El equipo se traslada al decorado del Mercado Negro, donde Curtiz

dirige a Joy Page, Helmut Dantine y a gran número de extras en secuencias destinadas al *collage* inicial.

31 de julio. Ingrid Bergman hace una prueba secreta para el papel de María en *¿Por quién doblas las campanas?*

1 de agosto. Bergman se reincorpora al rodaje para filmar su escena con Bogart en el Mercado Negro. Para Bogie es, según el programa, su último día de trabajo.

3 de agosto. Se filman las escenas de Ilsa y Laszlo en el Loro Azul y en el Mercado Negro. Último día oficial de rodaje.

5 de agosto. Jack Warner y Hal Wallis dan su aprobación definitiva al material rodado y conceden permiso a Ingrid Bergman para partir hacia Sonora, México, donde le espera el equipo de *¿Por quién doblan las campanas?*

21 de agosto Hal. Wallis decide cuál será la frase final de la película. Humphrey Bogart tiene que presentarse de nuevo en el set para rodarla.

22 de agosto. Terminó el rodaje para Michael Curtiz, con la escena de la comisaría que había añadido Hal Wallis.

22 septiembre. Tiene lugar el primer pase de prueba de *Casablanca*, en la zona de Los Ángeles. La película se exhibe en salas de Huntington Park y Pasadena.

26 de octubre. Cuatro miembros de la BMP/OWI ven *Casablanca* en un pase privado. Emiten un comunicado público en el que dicen que el filme contribuía positivamente al esfuerzo bélico.

26 de noviembre. Estreno de *Casablanca* en el Hollywood Theater de Nueva York.

1943

23 de enero. *Casablanca* se estrena en Los Ángeles y en casi todas las salas del país.

3 de abril. Muere Conrad Veidt de un infarto.

26 de abril. Humphrey Bogart, Ingrid Bergman y Paul Henreid vuelven a interpretar sus papeles en un programa de radio de la CBS, "Screenguild Players".

1944

24 de enero. La sala Lux Radio presenta una adaptación radiofónica con Hedy

Lamarr, John Loder, Alan Ladd, y Ernest Whitman. El programa es presentado por Cecil B. De Mille.

2 de marzo. En la gala de entrega de los premios de la Academia, celebrada en el Grauman's Chinese Theatre, *Casablanca* gana el Oscar a la mejor película, mejor dirección y mejor guión.

4 de abril. La Warners rescinde el contrato de Hal Wallis.

Mayo. La Warner anuncia que el guión *The Conspirators* está siendo adaptado como segunda parte de *Casablanca*. Paul Henreid, Hedy Lamarr, Sydney Greenstreet y Peter Lorre forman el reparto.

1946

19 de diciembre. *Casablanca* se estrena en España, en el cine Callao de Madrid.

1952

7 de febrero. Philip Epstein muere de cáncer.

1953

30 de mayo. Desaparece el tercer miembro del reparto de *Casablanca*: Dooley Wilson. El artista tenía 59 años.

1954

19 de enero. Fallece Sydney Greenstreet. Tenía 74 años y llevaba varios años retirado.

1955

12 de febrero. Un infarto acaba con la vida de S. Z. Sakall.

27 de septiembre. Se estrena en la cadena ABC la primera serie de televisión basada en la película. Dura una temporada.

1957

14 de enero. Humphrey Bogart muere de cáncer de garganta, nueve días antes de

su 58 cumpleaños.

21 de abril. *Casablanca* es proyectada por primera vez en el Brattle Theater de Cambridge (Massachusetts). En este cineclub universitario nace el culto a la película.

1962

1 de abril. Michael Curtiz muere de cáncer.

1964

23 de marzo. Una apoplejía acaba con la vida de Peter Lorre. Ese año había rodado su última película: *Jerry Calamidad*.

1967

30 de mayo. Fallece Claude Rains a consecuencia de una hemorragia intestinal.

1971

28 de diciembre. Muere el compositor Max Steiner.

1973

Casablanca vuelve a la radio con el programa “Lux Radio Hour”, que cosecha excelentes críticas.

1976

El American Film Institute celebra su décimo aniversario pidiendo a sus miembros que elijan los mejores filmes norteamericanos de la historia. Los tres primeros fueron para *Lo que el viento se llevó*, *Ciudadano Kane* y *Casablanca*.

1977

Casablanca llega a Broadway en formato musical, con “The Bogart Years in Song”. En un sondeo efectuado por la revista “TV Guide”, *Casablanca* se revela como la película más vista y más repuesta de la historia de la televisión.

1979

6 de diciembre. Muere el guionista Casey Robinson.

1982

29 de agosto. Muere Ingrid Bergman (el día de su cumpleaños), víctima de un cáncer. Tenía 67 años.

1983

Casablanca es nombrada la mejor película de todos los tiempos por el British Film Institute.

Abril. La segunda serie basada en la película se estrena en la NBC. Dura tres semanas.

20 de noviembre. Muere Marcel Dalio, a los 83 años.

1985

Murray Burnett acude a los tribunales para reclamar sesenta millones de dólares a la Warner Brothers por incumplimiento de contrato, apropiación y degradación de los valores de sus personajes. Los jueces dan la razón a la productora.

1986

5 de octubre. Fallece el artífice de *Casablanca*: Hal Wallis.

1987

Noviembre. Una versión no autorizada de *Casablanca* es proyectada en el festival de cine de Río. Terminaba con Ilsa permaneciendo en Casablanca con Rick.

1988

Noviembre. Se estrena la versión coloreada de la Turner de *Casablanca*. Miles de fans de la película se quejan.

1991

Murray Burnett, coautor de la obra “Everybody Comes to Rick’s”, ve uno de sus sueños hecho realidad. Su obra se monta por fin en los escenarios de Londres.

Diciembre. Muere Curt Bois.

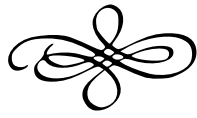
1992

29 de marzo. Fallece Paul Henreid, víctima de una neumonía derivada de una apoplejía. Tenía 84 años.

1995

17 de agosto. Muere Howard Koch de neumonía.

Capítulo 3



LOS ORÍGENES DEL MITO



Casablanca es el fruto dorado de la ilusión, paciencia, laboriosidad, pertinencia e insensatez de un hombre, Hal Wallis, a juicio de muchos uno de los mejores productores que ha conocido el cine. Wallis es el héroe indiscutible de la historia que vamos a contar.

Todo empezó la mañana del lunes 8 de diciembre de 1941, un día después de que los japoneses atacaran Pearl Harbor. Irene Lee, encargada de buscar material literario para la Warner en la Costa Oeste, entró en el despacho de su homónimo en la delegación de Nueva York, Jack Wilk, dispuesta a curiosear entre los montones de manuscritos que se amontonaban en su mesa.

Lee era una mujer bonita, actriz en otro tiempo, con un formidable instinto para evaluar las posibilidades cinematográficas de las historias y argumentos que le ofrecían, como había quedado ya demostrado al adquirir algunos de los mejores guiones de Bette Davis: *Jezabel*, *La solterona* y *La extraña pasajera*. En su equipo contaba con treinta y cinco lectores, algunos de los cuales, como Dalton Trumbo y Aeneas MacKenzie, se convertirían después en guionistas. Hal Wallis, responsable de la producción de Warner Bros., confiaba ciegamente en ella.

El único material de interés que encontró Lee en el despacho de Wilk fue un voluminoso manuscrito a máquina, bastante manoseado; su título “Everybody’s Comes to Rick’s”, estaba doblemente subrayado. Se trataba de una obra inédita escrita por dos dramaturgos absolutamente desconocidos, Murray Burnett y Joan Allison. «A nadie parecía entusiasmarle mucho, pero a mi me gustó». Lee se llevó el manuscrito a Hollywood y se lo dio a Stephen Karnot, uno de sus lectores, que trabajaba por un dólar doce centavos a la hora.

Aquel lunes memorable también se encontraban trabajando en el estudio dos futuros protagonistas de *Casablanca*, Humphrey Bogart y Sydney Greenstreet. Se hallaban rodando *Across the Pacific* (1942), historia sobre un plan del Gobierno japonés para destruir el canal de Panamá. En otro plató del estudio, Peter Lorre, el futuro Ugarte, se hallaba rodando *Arsénico por compasión*, que no fue estrenada hasta 1944. Y ese mismo día había comenzado el rodaje de *Yanqui Dandy* (1942), protagonizada por James Cagney. Su director era Michael Curtiz, futuro director de *Casablanca*. Y los hermanos Epstein, futuros colaboradores de *Casablanca*, también eran los guionistas de *Yanqui Dandy*.

El jueves 11 de diciembre, Karnot terminó su (favorable) evaluación de “Everybody Comes to Rick’s”. El informe que envió a Wallis consistía en una sinopsis de una página, otra de veintidós páginas y las siguientes observaciones:

«Excelente melodrama. Tiene color, un trasfondo de actualidad, emoción, suspense, conflictos psicológicos y físicos, una trama bien ajustada, el típico melodramón de altura. Un éxito seguro. Para Bogart, Cagney o Raft en un papel fuera de lo ordinario y quizás Mary Astor».

Hal Wallis era entonces un factor decisivo en el éxito de Warner Brother, el pequeño estudio que los cuatro hermanos Warner —Harry, Albert, Jack y Sam— habían fundado en 1923. ^[1] El poder de este estudio residía en su inflexible política de trabajo, basada en una austeridad y disciplina extremas. Bajo ningún concepto se le consentía a un director pasarse del tiempo y del presupuesto previstos en el rodaje de una película. Y los actores y técnicos, obligados a trabajar a veces catorce horas diarias, llamaban irónicamente al estudio de Burbank “San Quintín”, como el célebre penal norteamericano.

Wallis terminó de leer el informe el 22 de diciembre. Y quedó tan complacido con lo que leyó que decidió producir la obra: «El guión había que trabajarlo, pero me gustaba. La historia de un americano taciturno que resolvía los problemas de los europeos resultaba especialmente atractiva en estos tiempos tan turbulentos». “Everybody Comes to Rick’s” había dado su primer paso para ingresar en la Historia del cine.

Pero había un problema. El estudio ya había cerrado su agenda de producción de 1942. No había lugar para otro rodaje. Sin embargo, Wallis pensó que, abriendo unos cuantos huecos aquí y allá, podría encontrar espacio para “Everybody Comes to Rick’s”. En sus propósitos le ayudó la nueva política de Jack L. Warner, que en octubre de 1941 había ordenado detener la producción de la línea de productos de serie “B” destinados a completar programas dobles. Las agendas de los empleados y los horarios de los platós quedaban así más desahogados para consagrarse a las siempre más rentables producciones de serie A.

El caso es que Wallis comenzó con los preparativos del proyecto antes de que el estudio comprara el guión. El 31 de diciembre de 1941 se cambió el título —por el definitivo de *Casablanca*—, y la primera referencia al proyecto apareció en la prensa del sector una semana antes de que se firmaran los contratos. El 12 de enero de 1942, la Warner Brothers pagó 20.000 dólares, supuestamente el precio más elevado jamás desembolsado por una pieza teatral inédita, a los dramaturgos Murray Burnett y Joan Allison.

El entusiasmo de Wallis respondía a varios motivos. Desde la entrada de su país en la guerra contra el Eje, Hollywood se había lanzado a buscar proyectos que le permitieran tanto apoyar como aprovechar la nueva situación bélica. Esta historia de un expatriado estadounidense y de unos refugiados que intentan huir a América parecía ideal para sus propósitos. Además, el escenario norteafricano traía a la memoria un éxito de 1938 llamado *Argel*, en el que Charles Boyer y Hedy Lamarr vivían un amor estrellado en aquella exótica ciudad.

Una de las leyendas que rodean a la historia de *Casablanca* afirma que hay pocas similitudes entre el filme y aquella obra de teatro que no llegó a estrenarse. En realidad tienen mucho en común. Como la película, “Everybody Comes to Rick’s”

gira en torno a un americano, Rick Blaine, que dirige un café en Casablanca, en el Marruecos francés. La ciudad es su refugio del pasado, de un amor cuya traición le ha convertido en un hombre solitario y aislado de la sociedad. La aparición de su amada en calidad de acompañante de Victor Laszlo, conocido líder de la resistencia, que se ha detenido en Casablanca en su intento de llegar a Estados Unidos, le obliga a deponer su pose de cínico.

Un estraperlista llamado Ugarte ha robado dos de esos imprescindibles visados de salida y pide a Rick que se los guarde. La detención de Ugarte y su posterior suicidio convierten el café de Rick en escenario de un momento de tensión entre Laszlo y su acompañante, que se da cuenta de que todavía quiere a Rick; el capitán de la policía local, dependiente de Vichy, Luis Rinaldo; y un oficial nazi, el capitán Strasser, por la posesión de los visados. La situación se resuelve cuando Rick, simulando intención de entregar a Laszlo, inmoviliza a Rinaldo a punta de pistola para que el líder de la resistencia pueda embarcar en un avión hacia Lisboa. Rick también obliga a su verdadero amor a embarcar, aduciendo que tiene que seguir luchando junto a Victor. Cuando despega el avión, llega Strasser para detener a Rick.

La diferencia más notable entre “Everybody Comes to Rick’s” y *Casablanca* es el personaje de la mujer a quien ama Rick. En la obra de teatro no es la intachable esposa de Victor, ni se llama Usa. Es Lois Meredith, una casquivana soltera, de nacionalidad norteamericana, que a lo largo de la pieza se acuesta con tres hombres distintos. Ella y Rick se han conocido en París. Viven apasionadamente su amor durante un año, aunque ella sabe que él está casado y tiene dos hijos. Cuando Rick descubre que Lois es la mantenida de otro hombre, queda tan sorprendido que se divorcia de su mujer y huye a Casablanca. En el momento de aterrizar en Marruecos, Lois no parece haber cambiado. No está casada con Victor, y en la primera noche que pasa en la ciudad se acuesta con Rick con el único fin de hacerse con los visados.

Para los guionistas de la Warner era una figura muy problemática, porque en el Hollywood de los años cuarenta, en el que la autocensura estaba a la orden del día, no había cabida para personajes de esta ralea. Cuando los profesionales del cine no los censuraban por iniciativa propia, la Oficina Hays, guardiana de la moralidad en la industria, se encargaba de hacerlos desaparecer.

Para resolver este y otros problemas que planteaba la obra de teatro, Wallis consultó con diversos profesionales de su estudio, entre ellos los guionistas Aeneas McKenzie, Jerry Wald, Wally Kline, Robert Buckner, Casey Robinson y Philip G. y Julius J. Epstein; el productor Robert Lord y los directores William Keighley, Vincent Sherman y Michael Curtiz.

La opinión de la mayoría de los consultados fue alentadora. Wald, que tenía un gran olfato para la comercialización de las obras literarias, acreditado con éxitos como *The Roaring Twenties*, pensó que la película podía ser un estupendo vehículo para George Raft o Humphrey Bogart y aconsejó confeccionar el guión conforme a los parámetros de *Argel*.



A los hermanos gemelos Epstein también les gustó la pieza, y Julius la calificó, en típica perla hollywoodense, de «slick shit» («mierda con estilo»). Y a McKenzie le pareció especialmente atractivo el tema principal (la importancia de la fe en los ideales), pero expresó, como hicieron otros, sus reparos respecto a la “censurable” relación que mantienen los dos protagonistas.

Pero no todo el mundo se mostró tan partidario de la obra. Kline señaló que, después de eliminar todo el material susceptible de censura, el guión quedaría en nada. Lord, que produjo varias películas para Wallis, definió la historia como «una imitación muy obvia de *Gran Hotel*». Y Buckner, además de mencionar los problemas de censura, opinó que la escena cumbre era una vulgaridad y su héroe «dos tercios Hemingway, un tercio Scott Fitzgerald y un chorlito de Jesucristo de café».

No hay documentos escritos que soporten las valoraciones de Robinson, Sherman, los Epstein y Curtiz, quienes al parecer expresaron su aprobación de palabra ante Wallis. Robinson, guionista de *El capitán Blood* y *Amarga victoria*, afirmó haber sido el primero en leer el guión, durante un viaje en tren con Wallis, y que al día siguiente se lo recomendó al productor. Además ha declarado que le hubiera gustado hacer de este *script* su primer proyecto como productor independiente o, cuando menos, escribir el guión para su amigo, y que le disgustó que Wallis decidiera producirlo él mismo.

En una grabación archivada en el American Film Institute, Vincent Sherman también asegura que fue él quien recomendó el guión a Wallis. Según su versión, Robert Rossen, guionista y futuro director de *Cuerpo y alma* y *El buscavidas*, entró un buen día de enero de 1942 en su despacho y le habló de «un guión malísimo que anda circulando por ahí, “Everybody Comes to Rick’s”». Después de comer, Sherman recibió una copia del *script* y una nota solicitando su opinión. Sherman le vio muchas

posibilidades cinematográficas. «Era una memez. Pero una memez de gran altura, lo que con frecuencia es mejor que la literatura de verdad», declaró el director años después. «Tenía todas las cualidades que me hacían ir al cine cuando era pequeño. Escenarios extraños e interesantes. Gente extraña e interesante de todas las partes del mundo».

Sherman se apresuró a advertir a los Epstein que no perdieran de vista aquel guión y consiguió suscitar su interés. Al final de la jornada, Sherman abordó a Wallis cuando éste se disponía a marcharse a casa. Al productor le complació saber que a los Epstein les interesaba el proyecto, pero cuando Sherman le ofreció su ayuda para componer el *script*, el productor la rechazó alegando que el director debía ocuparse de preparar la producción de *The Hard Way*.

A continuación, Hal se dispuso a designar un guionista que se encargara de trasladar “Everybody Comes to Rick’s” a formato cinematográfico. Descartados Lenore Coffee y el guionista radiofónico Arch Oboler por estar enfrascados en otros guiones, el productor optó —el 9 de enero— por Aeneas McKenzie y Wally Kline, ambos en nómina del estudio [2]. En su autobiografía, “Starmaker”, Wallis dice que eligió a McKenzie porque estaba especializado en personajes y escenarios europeos, como había demostrado con el *script* de Juárez.

Un día después de su designación, McKenzie pidió fotografías de la ciudad de Casablanca al Departamento de Documentación de la Warner Brothers. Como en otros grandes estudios, este departamento se encargaba de buscar y verificar todos los datos relacionados con las producciones de la casa. Durante el proceso de preparación de *Casablanca*, el equipo del doctor Herman Lissauer facilitó a McKenzie las letras de “As Time Goes By” y del “Watch am Rhein”, envió a Orry-Kelly fotos de mujeres marroquíes y tunecinas, y compiló para Michael Curtiz una auténtica “biblia” sobre la vida y costumbres norteafricanas.

McKenzie y Kline comprendieron que la obra necesitaba cambios drásticos, exigidos tanto por los imperativos de la realización cinematográfica como por los dictados de la Oficina Hays. Y luego estaban las nubes de censura bélica que empezaban a amenazar por el horizonte. Esta forma de censura aún no estaba del todo establecida, pero todo el mundo la presentía ya.

El 12 de enero de 1942, la Warner firmó los contratos definitivos con Murray Burnett y Joan Allison, que cedieron a la productora todos los derechos sobre “Everybody Comes to Rick’s”. Burnett y Allison firmaron contratos temporales que los empleaban como guionistas y ayudantes en la trasposición de la obra al cine, por mil dólares al mes. El acuerdo no duró mucho. Burnett se hartó de Hollywood y regresó a Nueva York a la primera ocasión.

McKenzie y Kline presentaron las últimas páginas del guión el día 23 de febrero. Su trabajo había acabado. El hecho de que los primeros guionistas de *Casablanca* fueran

M apartados tan pronto del proyecto no quiere decir que su trabajo fuera deficiente. Aunque la Warner siempre había procurado reducir al mínimo el número de guionistas y versiones de cada guión, los demás estudios de Hollywood solían utilizar en cada proyecto a un guionista o a un equipo de guionistas que preparaban una primera versión, de la que se servían otros profesionales para preparar el texto definitivo. En el caso de *Casablanca*, es muy posible que la misión de McKenzie y Kline se redujera a hacer una adaptación básica de “Everybody Comes to Rick’s”, a adaptar el texto teatral al lenguaje cinematográfico y a limpiarlo de contenido susceptible de censura.

Cumplido este requisito, el guión pasó a manos de Julius J. y Philip G. Epstein. Gemelos idénticos, de treinta y dos años de edad por aquel entonces, larguiruchos y calvos, tenían fama de ser los graciosos más divertidos del estudio, además de los mejores adaptadores de obras de teatro. En la última semana de febrero de 1942, Hal Wallis se reunió con los nuevos guionistas. Los Epstein le gustaban, como personas y como profesionales, y los consideraba expertos en transformar obras de teatro en películas. En la industria eran conocidos por su sentido del humor y por su talento para dar chispa a cualquier guión. Un guión bueno pero ordinario, adquiriría brillantez cuando ellos retocaban el diálogo, y todo el mundo lo sabía. A “los Chicos”, como los llamaba Wallis, les caía bien su productor. La relación profesional entre los tres cineastas, por tanto, era excelente. No sucedía lo mismo con Jack Warner.

Julius «nunca se tomó en serio a los Warner. Eran carniceros en Youngstown, Ohio, y a Jack Warner yo le llamaba, estando él presente, el carnicero de Burbank». Los Epstein trabajaban con contrato en una época en la que los guionistas pasaban toda su carrera en un estudio, pero después de varios años con Warner no perdían la esperanza de salir de allí, porque «nos pagaban poco y no nos daban los trabajos que queríamos». Warner lo sabía y «sabía que haríamos cualquier cosa por zafarnos de nuestro contrato, de manera que se aguantaba», cuando los hermanos le hacían pasar un mal rato.

«Trabajábamos sólo dos horas al día», explicaba Julius, algo incomprensible para Harry y Jack Warner, que creían en la jornada completa de trabajo para cobrar un sueldo. «Un día llegamos a las dos y nos tropezamos con Jack. Muy enfadado, nos dijo: “¡Lean su contrato! ¡Los presidentes de los bancos entran a trabajar a las nueve y ustedes se presentan por la tarde!” Teníamos un guión a medio acabar en nuestro despacho. Se lo enviamos, diciéndole: “Que se lo acabe el presidente de un banco”.

»Cosa de un año después, llegamos a las nueve de la mañana y le enviamos una escena. “Esta escena es terrible”, nos dijo. Y mi hermano le contestó: “¿Cómo es posible? La hemos escrito a las nueve”. Jack, indignado, gritó: “¡Devuélvanme el dinero!” Y mi hermano le dijo: “Me encantaría devolverle su dinero, pero acabo de hacerme una piscina. De todos modos, si pasa algún día por nuestro barrio y le apetece nadar un poco...”»

Cuando el guión de *Casablanca* cayó en manos de los hermanos Epstein, el tiempo ya era un factor esencial en el proyecto. Wallis había decidido asignar el papel protagonista a Bogart, lo que les obligaba a empezar a rodar a últimos de primavera o principios de verano, antes de que el actor se fuera a la Columbia, que había alquilado sus servicios para otra producción. Los Epstein tenían previsto viajar a Washington para ayudar a Capra con la serie documental *Why We Fight*. Aunque durante este mes en la capital no iban a cobrar su sueldo de la Warner, los hermanos pensaban trabajar en el guión de *Casablanca* durante su tiempo libre, y sólo cobrarían si el texto era aceptado.

Durante su estancia en Washington, los guionistas trabajaron en *Casablanca* entre el 25 de febrero y el 16 de marzo de 1942. En algún momento de este periodo de tiempo enviaron las primeras páginas a Wallis. De regreso a Nueva York, los Epstein se entregaron de lleno a la escritura del guión. Su sueldo era de 1.250 dólares a la semana. Desde el principio, trabajaron con la idea de que Bogart haría el papel de Rick. Más tarde, Julius J. Epstein calificó así el guión: «Era muy jugoso, y el personaje de Bogart nos encantaba».

A final de mes ya tenían su versión. Rick había pasado de ser un abogado casado y con hijos a un soltero misterioso, cínico y mundano con ocasionales arrebatos sentimentales. Los Epstein dulcificaron el personaje y lo cargaron con cierto impedimento para volver a EE.UU. Intentaron determinar la razón que le apartaba de su país, pero como no se les ocurrió ninguna, decidieron dejarlo en el aire. Tampoco se habla de su matrimonio ni de sus actividades políticas, a las que la pieza teatral sí alude, aunque mínimamente. Julius explicó más tarde que él y su hermano decidieron que por el momento se saltarían aquella parte, con la firme intención de volver a ella en el futuro. Sin embargo, los gemelos concibieron la frase que mejor expresaba la indiferencia de Rick: «Yo no me juego el cuello por nadie».

La personalidad de Victor Laszlo también sufrió cambios. Ya no era el acaudalado editor checo al que los nazis persiguen por su dinero, sino un importante líder de la resistencia al que los alemanes buscan por lo que sabe y significa. Laszlo se asemeja bastante al personaje que aparece en el primer guión, aunque esta versión suprime toda referencia a su fortuna. Strasser ya no quiere dinero, sólo averiguar los nombres de los compañeros de Laszlo. Una escena añadida, entre Victor y un miembro de la resistencia llamado Berger, pone de relieve la importancia que tiene el personaje en el movimiento de liberación.

En este guión ya empieza a emerger netamente el *Casablanca* que conocemos, pero aún hay muchos parecidos con la obra de teatro. La protagonista femenina sigue siendo norteamericana y llamándose Lois Meredith, mujer vanidosa y de dudosa moralidad que reacciona así cuando se entera de la detención de Ugarte: «Seguro que su celda es más cómoda que nuestra suite del hotel». La escena en que ella y Rick rememoran su separación en París contiene una de las frases más célebres de *Casablanca*, pero en una variante que pone de relieve la frivolidad que caracteriza al

personaje:

RICK: Me acuerdo de todos los detalles. Los alemanes iban de gris y tú ibas vestida de azul.

LOIS: Sí, he guardado ese vestido. Cuando se marchen los alemanes volveré a lucirlo.

RICK: Seguro que para entonces ese estilo vuelve a estar de moda.

Todo cambió cuando se supo que Ingrid Bergman iba a encarnar a la protagonista, los guionistas se abalanzaron sobre el personaje. La actriz sueca era la “purificadora” ideal: una estrella de reciente aparición en el firmamento hollywoodense, con una reputación impecable y un acento escandinavo encantador. Su presencia facilitaba a los guionistas la tarea de convertir a la alegre Lois Meredith en una respetable dama europea que es fiel a su marido hasta que lo cree muerto, que luego es fiel a su nuevo amante, Rick, y que vuelve a serlo con su marido cuando éste reaparece. Así fue como Lois Meredith se convirtió en Ilsa Lund.

En cuanto a la nacionalidad de Ilsa, sólo había una elección posible: noruega. Y ello, por varias razones. En primer lugar, la mayoría de los países escandinavos no estaban en gracia con Estados Unidos. Esto valía también para el país natal de Bergman, Suecia, que era un país neutral, pero mantenía relaciones comerciales con los países del Eje. El pueblo noruego, en cambio, tenía una idílica imagen de gente pacífica, democrática, trabajadora y honrada. La ex patinadora Sonja Henie, ahora estrella de cine, y varias producciones de temas noruegos habían puesto al país escandinavo de moda en Hollywood. Ilsa sólo podía ser noruega.

Tras el estreno de *Casablanca*, alguien preguntó a Jack Warner si la película iba a aportar algo al esfuerzo bélico. Para demostrar que así era, el productor mencionó el personaje de Bergman, una valiente noruega que fomentaba la concordia internacional como representante del sufrimiento del pueblo noruego.

El personaje de Rinaldo, el policía corrupto, también sufrió modificaciones. Los Epstein lo rebautizaron como Louis Renault porque pensaron que el nombre “Rinaldo” tenía demasiado sabor español y podría ofender al público sudamericano. Más tarde afirmaron que se inclinaron por esa opción porque la marca de automóviles del mismo nombre era muy conocida en Estados Unidos.

Los guionistas, que veían en el papel a uno de sus actores favoritos, Claude Rains, comenzaron a cargar sus diálogos de ocurrencias ingeniosas, el tipo de frases que, como ellos sabían, Rains recitaba como nadie.

En esta versión del guión, Renault encuentra a Strasser en el aeropuerto y le asegura que están haciendo todo lo posible por encontrar al asesino de los dos correos alemanes: «Dada la importancia del caso, hemos duplicado el número habitual de

detenciones». En una escena posterior, cuando Rick propone apostar cinco mil francos sobre la salida de Laszlo de Casablanca, el capitán Renault le pide que baje la cantidad porque «soy un oficial corrupto, pero pobre». Cuando la frase llegó a las pantallas era más pobre todavía. En versiones posteriores del guión, la suma de cinco mil francos aumentó al doble.

Rick también tiene unas cuantas salidas humorísticas, como en la famosa escena en que esquiva las preguntas de Renault sobre su pasado:

RENAULT: Pero ¿por qué demonios vino a Casablanca?

RICK: Mi salud. Vine a Casablanca a tomar las aguas.

RENAULT: ¿Qué aguas? ¿Qué aguas? ¿Las del desierto?

RICK: Bueno, me informaron mal.

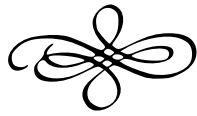
Y cuando Strasser pide su opinión sobre la posibilidad de que los alemanes invadan Nueva York, Rick contesta: «Bueno, hay ciertos barrios en los que no les aconsejaría que se metieran». Tampoco se inmuta al descubrir el expediente que Strasser ha acumulado sobre él. Sé limita a echarle un vistazo y replica: «¿Tengo los ojos pardos?».

Desde el punto de vista estructural, la versión de los hermanos Epstein es muy parecida a la película. El guión comienza con la imagen de un globo terráqueo girando y una voz en *off* que explica la ruta de los refugiados. La vida cotidiana en Casablanca se presenta con una serie de escenas cortas, entre ellas la de un policía disparando sobre un civil que no lleva identificación y las pillerías de un carterista llamado “El Europeo Oscuro”.

Los Epstein conservaron las escenas que utilizaron Burnett y Allison para presentar al personaje de Rick: los diálogos con Ugarte, la negativa del patrón a beber con los clientes de su bar y su discusión con el inglés que no es admitido en el casino. Sin embargo, los dos hermanos añadieron una escena importante: Carl, el jefe de sala, informa a Rick de que uno de los clientes de la ruleta es un jugador compulsivo que lleva meses intentando reunir el dinero suficiente para comprar un visado, pero siempre acaba perdiendo sus ahorros en las mesas de juego. Rick aconseja al jugador que apueste a un número concreto, y éste empieza a salir una y otra vez hasta que el hombre gana el dinero suficiente para marcharse de la ciudad. A la postre, esta secuencia se convirtió en el recurso que resuelve la historia de Jan y Annina.

El 2 de abril de 1942, los Epstein terminaron su tercera versión del guión. Con sus sesenta y seis páginas, los guionistas contribuyeron a dar a “Everybody Comes to Rick’s” un paso de gigante hacia *Casablanca*, aunque todavía quedaba mucha tela por cortar.

Capítulo 4



¡NO LA QUIERO BUENA, LA QUIERO EL MARTES!



La magia que convirtió “Everybody Comes to Rick’s” en *Casablanca* era parte del negocio de Hollywood. Los grandes estudios —Columbia, Paramount, MGM, RKO, 20th Century Fox, United Artist, Universal y Warner Brothers— funcionaban como factorías, produciendo sueños escapistas en dosis regulares para saciar el voraz apetito del gran público. La llave maestra de este arreglo era el contrato de siete años, por el cual los talentos de diferentes áreas quedaban ligados al destino de un solo estudio.

Debido a estos contratos, cada estudio desarrollaba un estilo personal. Entre los más distintivos estaban MGM, con sus brillantes dramas, comedias y musicales, todos ellos enfatizando el *glamour* y los valores familiares; Paramount, que proporcionó exóticos y sofisticados romances en los años treinta antes de girar hacia entretenimientos más realistas tras el cambio de directiva en los cuarenta; y Warner Bros., donde trabajar duro y rápido era la regla de oro. «No la quiero buena, la quiero el martes», decía Jack L. Warner cuando los productores y directores que tenía en nómina intentaban razonar con él en términos artísticos.

Como Zukor, Lasky, Mayer, Thalberg, Goldwyn, Selznick y casi todos los demás magnates, los Warner eran judíos de baja extracción social. Sus padres emigraron a Estados Unidos desde Polonia en 1883. Después de mucho viajar, la familia se estableció en Youngstown, Ohio, donde Jack, Harry, Sam y Albert Warner abrieron un *nickelodeon* en 1904. Este *show* itinerante de películas consistía en la proyección de cortometrajes, acompañados de números burlescos y musicales. Para asegurar una mejor rotación de las copias, Harry fundó la primera asociación de dueños de salas de los Estados Unidos, la Duquesne Amusement Supply Company. Sam se lanzó poco después a la realización de westerns de dos bobinas (a partir de los guiones de Jack), y fundó una sociedad de distribución en Los Ángeles, mientras Harry y Albert aseguraban, desde Nueva York, la financiación y la explotación de las películas.

En 1917, los hermanos Warner alquilaron un pequeño estudio en el Bronx y compraron los derechos cinematográficos de *My Four Years in Germany* (1918), las memorias del ex-embajador James W. Gerard sobre los preparativos de Alemania para la I Guerra Mundial. Combinando metraje documental y escenas rodadas en Nueva York, los hermanos produjeron su primer éxito.

El triunfo de este filme les permitió abrir un pequeño estudio en Sunset Boulevard, Hollywood, produciendo dos o tres films al año. Luchando en los márgenes de la industria hasta principios de los años veinte, Harry Warner y sus hermanos se dieron cuenta de que necesitaban crecer o afrontar la desaparición. Así que copiaron las estrategias que tan buen resultado estaban dando a Adolph Zukor y la Famous Players-Lasky (la compañía líder del negocio), produciendo películas caras, consiguiendo una distribución mundial y comprando cines, todo ello con el

respaldo de los banqueros de Goldman Sachs en Wall Street.

Como sus películas seguían dando beneficios, los cuatro hermanos decidieron establecerse como Warner Bros, en 1923. Ese año construyen un plató nuevo, más amplio y más moderno, con capacidad para acoger simultáneamente seis equipos. Además, deciden confiar a uno de los productores más brillantes de Broadway, David Belasco, la adaptación de algunos de sus espectáculos, y contratan al director Ernst Lubitsch, que filma para ellos sus primeras obras americanas. En febrero de 1925, la productora inauguró una emisora de radio, la KWBC; en abril adquirió los Estudios Vitagraph, y en noviembre contrató a Michael Curtiz, que no tardaría en revelarse como el cineasta más creativo y diligente de la casa.

La Warner hizo historia con una audacia que afectó a todo Hollywood..., una pulcra acrobacia para un estudio menor. Si el acto más influyente de la Paramount fue la erotización de la pantalla. Y el de la Metro-Goldwyn-Mayer fue la desinvestidura del director en favor del *star system* controlado por los productores (“Más estrellas que en el cielo” era su lema). El de la Warner era todavía más inalcanzable. La Warner Brothers instituyó el cine sonoro.

Durante su fase inicial de crecimiento, Sam Warner se enteró de los inventos de AT&T para grabar y reproducir sonidos electrónicamente. Harry y él idearon una estrategia para hacer crecer su compañía utilizando el sonido. Warner Bros, hacía grabaciones de populares *shows* de vodevil y las ofrecían como novedades a los exhibidores junto con sus propios filmes mudos. Jack ayudó a supervisar estas primeras incursiones en las “películas habladas”. Las cuentas de Abe reflejaban que estos “cortos sonoros” podían reemplazar a los por entonces omnipresentes *shows* escénicos ofrecidos por las salas de todo el país. De este modo, las primeras “películas habladas” fueron concebidas como grabaciones de las actuaciones de importantes talentos musicales, cómicos y de variedades en sus giras por todo el país.

Esta estrategia funcionó. En agosto de 1926, los Warner presentaron la Vitaphone con un paquete de cortos acompañando a la última película muda de Jack Warner, *Don Juan*, con música de una banda sonora sustituyendo a la habitual orquesta de la sala. A medida que Warner Bros. lanzaba más “paquetes de películas sonoras” (una película muda con música orquestal grabada en disco más un “corto de vodevil”), los hermanos se dieron cuenta rápidamente de que el público prefería las grabaciones de música popular a las estrellas de la ópera.

Lógica y sistemáticamente, Warner Bros, insertó números de “vodevil” en sus películas, el primero de los cuales fue Al Jolson como *El cantor de jazz*, estrenada en octubre de 1927. Cuando el público formó largas colas para ver esta película en 1927, la Warner y el resto de Hollywood se lanzaron de cabeza a la producción de films sonoros. En julio de 1928, los Warner lanzaron la primera película enteramente hablada, *Lights of New York*. Para entonces, ya se habían asociado con Western Electric para crear la Vitaphone Company.

Los tres hermanos supieron que habían entrado en el panteón de Hollywood tras

la abrumadora respuesta a la secuela de *El cantor de jazz*, *The Singing Fool*, también protagonizada por Al Jolson, estrenada en septiembre de 1928. La película estableció récords de taquilla que *Lo que el viento se llevó* tardaría una década en romper.

Los Warner continuaron expandiéndose, y compraron la Stanley Corporation of America, una de las mayores cadenas de cines del país, en 1928, y la First National Company, cuyos estudios en Burbank se convertirían en el nuevo cuartel general de Warner Bros., en 1929. También expandieron sus operaciones, haciéndose con los servicios de un joven escritor llamado Darryl F. Zanuck, un asistente de publicidad llamado Hal Wallis, y un perro bien entrenado llamado Rin Tin Tin.

Lamentablemente, Sam Warner murió de neumonía el día antes del estreno de *El cantor de jazz*. Eso dejó al estudio en manos del presidente Harry, que dirigía la oficina de Nueva York, y de Jack, que llevaba los estudios en Hollywood, quedando para Albert el papel de tesorero de la casa.

Con Darryl Zanuck dirigiendo el viejo estudio de los Warner en Sunset Boulevard y Hal Wallis a cargo del de la First National en Burbank, la Warner emprendió una expansión frenética. Zanuck, un hombre osado del Medio Oeste alimentado con maíz, fue el encargado de desarrollar el estilo de la compañía que prevalecería durante los años treinta. Enfrentado con la súbita caída de la asistencia a los cines durante los primeros días de la Gran Depresión, Darryl produjo una serie de películas rodadas a gran velocidad que combinaban las virtudes del bajo coste con una energía que mantenía al público ansioso por recibir más.

La Warner funcionaba en esta época como una verdadera industria (algunos dirán que como una cárcel). En él dominaban tres imperativos: rendimiento, velocidad y economía. Pero el ambiente era irrespirable, propicio a los continuos enfrentamientos. Uno de ellos provocó la dimisión de Zanuck, el 15 de abril de 1933. Todo empezó cuando los Warner se unieron al resto de la industria en un recorte salarial para ayudar a los estudios a capear la Depresión. Al cabo de ocho semanas, la Motion Picture Academy declaró que los salarios podían ser restablecidos. Pero Harry Warner decidió no hacerlo. Zanuck, enfurecido, presentó la dimisión, y creó la independiente 20th Century Pictures, que se fusionaría con la Fox en 1935.

Mientras tanto, Hal Wallis continuó con el estilo de la casa que había impuesto Zanuck. Pero además supo satisfacer los deseos de ahorro de Jack Warner con una audaz elección de supervisores, directores y guionistas. El ritmo era frenético. Cualquier persona contratada por el estudio debía trabajar sin descanso: un director como Michael Curtiz llegó a rodar a comienzos de los años treinta hasta cinco o seis películas al año. Un actor como George Brent apareció en el transcurso de 1932 en siete filmes distintos.

A mediados de la década, la Warner estaba prosperando una vez más, igual que el resto de Hollywood. El estudio comenzó a moverse hacia producciones más caras, sobre todo después del éxito de la película de aventuras de Errol Flynn *El Capitán Blood* en 1935 y del drama histórico con Paul Muni *The Story of Louis Pasteur* en 1936.

1936. La compañía también produjo una serie de exitosos romances protagonizados por Bette Davis —incluyendo *Jezabel*, *Amarga victoria* y *La solterona*— junto con vehículos para estrellas tan populares como James Cagney y Edward G. Robinson.

Aunque ya gozaba de mucho prestigio, el estudio nunca produjo beneficios de forma regular hasta que la Segunda Guerra Mundial sacó a la industria del cine de la Gran Depresión. Desde un punto de vista financiero, las películas de Warner Bros, en los primeros años treinta sólo sirvieron para que la compañía perdiese más de 30 millones de dólares. Este era el mundo al que *Casablanca* llegaría en diciembre de 1941.

Es posible que alguno de los otros siete grandes estudios hubiesen comprado y hecho una película con “Everybody Comes to Rick’s”. De hecho, un productor de Metro-Goldwyn-Mayer, Sam Marx, quería comprarla por 5.000\$, pero su jefe no creyó que el gasto valiese la pena. No habría sido el mismo filme, no solo porque la habría protagonizado Gary Cooper en Paramount, Clark Gable en MGM o Tyrone Power en Fox, sino porque el estilo de otro estudio habría sido más lánguido, menos sardónico o en opulento Technicolor.

Warner Brothers, era el más frugal de los estudios, y en 1942, cuando soplaban los vientos de guerra, no se desperdiciaba nada. La II Guerra Mundial le dio al presidente de la compañía, Harry Warner, una excusa para economizar. Pero él ya era un obseso del ahorro antes de la contienda. *Casablanca* se trasladó a la French Street construida para el filme *The Desert Song* al día siguiente de que ésta finalizase su rodaje. Unas cuantas señales y dos loros vivos convirtieron el Marruecos francés del heroico luchador por la libertad El Khobar en el Marruecos francés del heroico luchador por la libertad Victor Laszlo. Y media docena de extras con acento extranjero tuvieron trabajo durante una semana entera apareciendo en las dos películas. Más de la mitad de los filmes que Warner produjo en 1942 trataban de un modo u otro sobre la guerra, una bonanza para los actores que habían huido de Berlín o Viena. *Casablanca* estaba llena de estos refugiados judíos, muchos de ellos interpretando a nazis.

Como el resto de Estados Unidos, Hollywood se vio inevitablemente transformado por la guerra. Y Warner, más que ningún otro estudio, unió fuerzas con el gobierno y aceptó el tipo de censura contra el que la industria había estado luchando desde los tiempos de los primeros nickelodeones. Eventualmente, Warner contrató a mujeres como mensajeras, pero en 1942 los sindicatos aún se negaban a preparar a las mujeres para ser electricistas o carpinteras, a pesar de que semana tras semana durante ese primer verano de la guerra los hombres (actores, directores, guionistas y técnicos) se estaban marchando. De un modo sutil, la guerra ayudó a destruir el sistema de estudios. Cuando los actores volvieron a casa como capitanes y mayores, fueron menos tolerantes con la tiranía de los contratos de siete años que

tenían cuando se fueron.

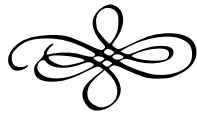
La posguerra estuvo marcada por varios acontecimientos: salida de Hal B. Wallis (1946), comienzos de la cruzada anticomunista (1947), ley antitrust, que obliga a las *majors* a separar sus servicios de producción y explotación. Paradójicamente, es precisamente en esta época cuando llegarán los buenos resultados, con películas tan populares como la biografía de Cole Porter *Noche y día* (1946), protagonizada por Cary Grant; el éxito de Broadway *Life with Father* (1947), con Irene Dunne y William Powell, y la oscarizada interpretación de Jane Wyman en *Belinda* (1948), con Gary Cooper y Patricia Neal. A finales de la década no había nadie en Hollywood con más poder que los hermanos Warner.

La productora interrumpió su “ciclo social” a comienzos de los años cincuenta para dedicarse a los placeres inocentes del género de aventuras (*El halcón y la flecha*, 1951) o al musical familiar, con Doris Day como principal estandarte. A lo largo de esta década, las mejores películas del estudio salieron de equipos independientes, creados alrededor de veteranos como John Ford (*Centauros del desierto*, 1956), Raoul Walsh (*La esclava libre*, 1957) o Howard Hawks (*Río Bravo*, 1959).

La dinastía de los hermanos Warner comenzó a venirse abajo con la llegada de la televisión. Aunque la compañía fue pionera en la producción televisiva (con madrugadores éxitos como *77 Sunset Strip* y *Maverick*) los beneficios empezaron a caer peligrosamente. Harry y Abe, que ya habían hecho sus fortunas, vendieron su participación en la compañía a mediados de los cincuenta. Y Jack siguió dirigiendo la Warner Bros, durante una década, pero trabajando para otros propietarios. Ya no podía acudir a sus hermanos mayores y nunca más tuvo el poder que había poseído en el pasado.



Capítulo 5



TODO EL MUNDO VA A RICK'S



En los años cuarenta, todos los estudios hacían uso de la estrategia publicitaria llamada «*casting* especulativo», la práctica consistía en anunciar los nombres de las estrellas de un proyecto cuando éste todavía estaba en ciernes, con el único fin de generar interés por la producción correspondiente. La primera referencia oficial al reparto de *Casablanca* se realizó mediante un anuncio aparecido en “The Hollywood Reporter” el 5 de enero de 1942. Dos días después, la noticia volvió a publicarse en forma de comunicado de prensa titulado «Sheridan, Reagan y Morgan protagonizarán *Casablanca*». El breve anuncio decía así:

Warner Brothers emparejará a Ann Sheridan y Ronald Reagan por tercera vez en *Casablanca*, la historia de unos refugiados de guerra en el Marruecos francés. Ambas estrellas coincidieron por primera vez en *Kings Row*, aún por estrenar, y volvieron a trabajar juntos en *Juke Girl*, cuyo rodaje acaba de terminar.

Dennis Morgan será el tercer miembro del trío de estrellas de *Casablanca*. La película se basará en “Everybody Comes to Rick’s”, obra de teatro inédita de Murray Burnett y Joan Allison.

Pero unos días después de anunciar el *casting*, Warner envió otro comunicado diciendo que Ronald Reagan, Ann Sheridan, Dennis Morgan y George Tobias habían sido trasferidos a otro proyecto, *Shadow of Their Wings* (Sheridan y Morgan protagonizarían finalmente esa película, rebautizada *Wings for the Eagle*). El reparto de *Casablanca* quedó así en suspenso, buen recurso para mantener en ascuas a la afición.

El anuncio de “The Hollywood Reporter” ha desconcertado a los admiradores e historiadores de la película de todas las décadas. ¿A quién se le ocurrió la peregrina idea de dar a Ronald Reagan el papel de Rick? El imberbe protagonista de películas como *Amarga victoria* o *Kings Row* no daba precisamente el tipo del antihéroe cínico y curtido por la vida. La incoherencia de tal idea ha alimentado la creencia de que *Casablanca* fue concebido en su origen como un proyecto de serie B destinado a la propaganda bélica.

Pero esta leyenda no es cierta. Hal Wallis no era precisamente un productor de serie “B”, y a Reagan, Sheridan y Morgan se les estaba preparando para el estrellato. Reagan había impresionado a sus *fans* en la piel del joven George Armstrong Custer de *Camino de Santa Fe* y en *Kings Row* disfrutó de un papel de lucimiento. Sheridan también había intervenido en esta producción de prestigio y había triunfado individualmente en *Torrid Zone*, en un papel que alimentaba su imagen de “Oomph Girl”. Y Morgan había triunfado en el papel del aristócrata pusilánime enamorado de Ginger Rogers en *Kitty Foyle*.

Si nos fijamos, el anuncio no precisa en absoluto qué actor iba a hacer cada papel.

Por la posición que ocupaba cada uno de ellos en aquel momento en la industria, cabe la posibilidad que, como han sugerido algunos historiadores, el papel de Victor estuviera destinado para Reagan y el de Rick para Morgan... si es que alguna vez alguno de ellos tuvo alguna posibilidad real de intervenir en el proyecto.

En realidad, nunca hubo ninguna posibilidad de que Ronald Reagan protagonizase *Casablanca*. Reagan era segundo teniente en la reserva de la Caballería de los U.S., a la espera de servicio activo, y el ejército podía llamarlo a filas en cualquier momento. El estudio había estado escribiendo cartas de aplazamiento para él desde septiembre de 1941, y en noviembre logró su objetivo por sus problemas de vista, pero con la guerra en marcha, el estudio sabía que no había posibilidad de un nuevo aplazamiento. Warner ya había incluido al actor en el reparto de *Desperate Journey*, que iniciaría su producción el 2 de febrero, y apenas iban a poder retenerle el tiempo suficiente para finalizar la cinta en abril. Sin embargo, el 23 de marzo "The Hollywood Reporter" publicó que Warner estaba preparando un guión titulado *Buffalo Bill* que tendría a Reagan en el papel principal.

Hoy, casi todos los actores tienen su propio agente de prensa y al estudio sólo le interesa promocionar sus películas, porque el actor estará trabajando para otro estudio al mes siguiente. En 1942, el departamento de publicidad de Warner trataba de mantener los nombres de sus actores bajo contrato constantemente a la vista del público. Ann Sheridan y Ronald Reagan fueron unidos en el dossier de prensa de *Casablanca* probablemente porque acababan de hacer dos películas juntos, *Kings Row* y *Juke Girl*, y la primera de ellas estaba a punto de estrenarse. Un equipo de éxito siempre valía unos cuantos dólares extra en el *box office*.

«Nunca fue una cosa seria», dijo Reagan años después. «De hecho, no recibí mensaje alguno de Steve Trilling», el director de reparto de la Warner, para entrevistarse con él y hablar del papel. «Nunca tuve el menor presentimiento de que alguien hubiese siquiera pensado en mí para ese personaje».

Aparte del comunicado de prensa, la única alusión a Reagan y Morgan en relación con *Casablanca* se refiere a la búsqueda de un actor que pudiera dar la réplica a una de las actrices que iban a realizar una prueba para el papel protagonista femenino, pero todos los actores de la casa tenían la obligación, cuando no estaban rodando, de colaborar en este tipo de pruebas, aunque no fueran a participar en el proyecto en cuestión.

Hay una explicación muy sencilla para el anuncio del "Reporter". Es posible que al productor le corriera prisa dejar sentados sus derechos sobre el título *Casablanca*, elegido para subrayar las similitudes del proyecto con *Argel*. Como aún no tenían apalabrado a ningún actor protagonista, es posible que Wallis o alguien del departamento de publicidad decidiera utilizar el anuncio para que los nombres de algunos de los actores más prometedores del estudio salieran en los papeles. Pero Wallis sabía muy bien a quién quería para el papel protagonista. *Casablanca* era el vehículo perfecto para lanzar a Humphrey Bogart a las más altas cimas del estrellato.

Años atrás, Jack Warner había rechazado la idea de dar a Bogie papeles protagonistas porque, en su opinión, su famoso ceceo le hacía hablar «como un hada». Según la leyenda, cuando Wallis sugirió el nombre de Bogart para *Casablanca*, Warner replicó así: «¿Quién podría querer besar a Bogart?». Según otra leyenda menos plausible, Ingrid Bergman estaba presente en esta conversación y saltó: “Yo misma”.

Otro de los mitos más difundidos a propósito de *Casablanca* es que el papel de Rick fue a manos de Bogart porque George Raft lo rechazó. Wallis cuenta esta historia en su autobiografía. En contra de esta afirmación tenemos el hecho de que, pese a que casi todas las decisiones relativas a la elección del reparto de *Casablanca* están bien documentadas, no existe ningún documento que apoye la supuesta propuesta dirigida a Raft. Lo que sí hay es una nota interna de Warner a Wallis, fechada el 2 de abril, que dice así:

¿Qué te parece si metemos a Raft en Casablanca? Sabe que vamos a hacerla y está presionando para conseguir un papel.

La respuesta que dio Wallis al día siguiente indica que Raft nunca tuvo muchas posibilidades de llevarse el papel.

He considerado seriamente tu propuesta de meter a George Raft en Casablanca, y lo he hablado con Mike [Curtis], y los dos pensamos que Raft no debe participar en este proyecto. Nuestro hombre es Bogart, y el guión se está escribiendo para él, y creo que deberíamos olvidarnos de Raft para este proyecto.

Raft, dicho sea de paso, no ha hecho una sola película en este estudio desde que yo era niño; no veo por qué deberíamos permitirle meter la mano en cualquier proyecto que se le antoje en el momento en que se le antoje.

Lo que sí fue una suerte para Bogart es que Joan Alison no fuese la encargada del reparto. Alison, una atractiva divorciada con mucho dinero y diez años mayor que Burnett, su colaborador, tenía una idea muy precisa del aspecto de Rick: «Mis dos maridos eran anchos de hombros y excelentes atletas, y Rick era mi ideal de hombre atractivo. Clark Gable. Aborrecía a Humphrey Bogart. No veía en él más que a un vulgar borracho».

Sea cual sea la realidad de los hechos, el caso es que Michael Curtiz, ya designado como director, se mostró de acuerdo con Wallis, y Warner acabó cediendo. El día 10, el estudio anunció a la prensa que Bogart haría el papel principal de *Casablanca* y no Ronald Reagan, como se había anunciado. La razón que se dio fue que el joven actor iba a incorporarse a filas, y de hecho no tardó en hacerlo. Después

de años de lucha, Bogart tenía por fin un papel hecho a la medida, y no un traje confeccionado, aunque fuese de buena calidad, que otros se habían probado ya antes de rechazarlo. En esta época, la fecha fijada para el comienzo de rodaje pasó de finales de abril a principios de mayo, por incompatibilidad con otras producciones.

EN BUSCA DE ILSA

El problema de la actriz protagonista fue más difícil de resolver. En su autobiografía, Hal Wallis afirma que siempre quiso a Ingrid Bergman para este rol. Pero las notas internas de su estudio no lo confirman así. De las tres intérpretes mencionados en el primer anuncio público de *Casablanca*, la única que realmente tuvo posibilidades de hacerse con el papel fue Ann Sheridan. En una nota del 7 de febrero de 1942, Wallis solicitaba que se sometiera a la actriz a una prueba. Una semana después, el productor pidió al director de *casting* Steve Trilling que resolviera los trámites necesarios para que Sheridan y Bogart entraran en el proyecto.

Por otro lado, en ese mismo momento se hablaba de llevar al personaje por otros derroteros. Durante los primeros días de la preparación del filme, Casey Robinson mantenía relaciones con una bailarina rusa de cabellos negros, Támara Toumanova. Robinson aseguró más tarde que su relación con la artista le dio la idea de dar a la protagonista del filme nacionalidad europea, de forma que su futura esposa pudiera interpretar el papel.

La idea encajaba perfectamente en la película. Rick sería el norteamericano hastiado y neutral, un hombre que ha resuelto rechazar cualquier tipo de compromiso en la vida hasta que alguien que sabe lo que significa ver su patria sojuzgada le impulsa a volver a entrar en el juego. En la misma nota en que Wallis pedía una prueba para Sheridan, el productor decía que a Toumanova la iban a hacer una prueba. Días después de tomar la decisión de utilizar a Sheridan, Wallis ya se había hecho a la idea de convertir a la protagonista de la película en europea, como queda demostrado en una carta de los Epstein sin fechar, aunque sabemos que fue escrita en febrero o marzo:

Mientras nosotros nos ocupamos del problema extranjero desde aquí, tú intenta conseguir a una chica extranjera para el papel. Una americana con buenas tetas también nos valdría.

Besos y abrazos, Julie & Phil

Como la protagonista femenina aún estaba por elegir, y las posibilidades de Ann Sheridan iban disminuyendo conforme subían las de cualquier actriz de nacionalidad europea, se añadieron varios nombres a la lista de aspirantes. La primera candidata del viejo continente fue Hedy Lamarr. La actriz austríaca, protagonista de *Argel*, la

película que estaba sirviendo de modelo al proyecto, formaba parte de la plantilla de la Metro-Goldwyn-Mayer. Louis B. Mayer consideraba a Lamarr su descubrimiento personal y quería que su estudio pasara a la Historia como el creador de la estrella (hasta que sus películas empezaron a pinchar en taquilla; en ese momento se olvidó de ella). Resultado: no estaba disponible.

A estas alturas, los guionistas ya habían decidido que la protagonista femenina debía ser una mujer europea de reputación intachable. Jack Warner era de la misma opinión y pensaba que Ingrid Bergman, aquella sueca recién llegada a Hollywood, podría encajar a la perfección en el papel. En aquellos momentos, Ingrid, actriz en nómina de Selznick, se dedicaba a batallar por el papel de María en *¿Por quién doblan las campanas?* Aunque tenía posibilidades de conseguirlo, Selznick no tenía intención de involucrar a su actriz en un segundo proyecto ajeno. De forma que el artífice de *Lo que el viento se llevó* evitaba a Hal Wallis.

Entre tanto, Wallis sopesaba los nombres de otras dos actrices: Edwige Feuillère y Michelle Morgan. La actuación de Feuillère en el filme francés *Sarajevo* le había causado muy buena impresión, pero la «primera dama de la pantalla francesa», como llamaban a la actriz gala, se había instalado en Europa hasta el fin de la guerra.

Por su parte, Miss Morgan había triunfado en el papel de una joven inocente que entra en la Resistencia en *Joan of París*, de la RKO, pero pedía 55.000 dólares por sus servicios, un coste algo excesivo. Así y todo, el 9 de abril hizo una prueba para el papel. El equipo de *Casablanca* se aseguró de que Selznick tuviera noticia de esta circunstancia. Después de la prueba, Curtiz hizo saber que en lo que a él concernía, Morgan tenía el papel. Es posible que todo esto no fuera más que una maniobra para obligar a Selznick a decir algo definitivo respecto a la Bergman.

Harto de las evasivas de Selznick, Wallis comenzó a seguir a su colega a todas partes, hasta que logró acorralarlo en el Hotel Carlyle de Nueva York. Para entonces, el papel protagonista de *¿Por quién doblas las campanas?* ya había sido asignado a la bailarina noruega Vera Zorina, y Bergman estaba desesperada por meterse en un proyecto, cualquier proyecto. En esta situación, Selznick permitió que los Epstein le contaran la historia de *Casablanca*.

—Contadle la historia —indicó Wallis a los guionistas.

—Todavía no tenemos una historia —le recordó Julius a su jefe.

—No importa. ¡Inventadla!

Los hermanos llegaron a la mansión de columnas blancas en Culver City —que era el cuartel general de David O. Selznick Productions— un poco nerviosos, pues sólo tenían un tercio del guión y aún no habían cambiado la nacionalidad de la protagonista. Pero la fe de Wallis en la capacidad de improvisación de sus dos guionistas se demostró certera. La escena que siguió se ha convertido en parte de la leyenda de Hollywood.

A los gemelos se les hizo pasar al despacho del todopoderoso Selznick, donde se hallaba el productor, con su cabeza de búfalo y su masa de rizos untados de brillantina inclinada sobre el almuerzo.

«Estaba sorbiendo la sopa», explicaba Julius Epstein. «No levantó la vista para mirarnos ni una sola vez. Y yo empecé a contar la historia, dando color al relato con frases y episodios que ya traía pensados. “Bueno..., se trata de Casablanca, y los refugiados de allí, que tratan de escapar, y están las cartas de tránsito, y hay un tipo que las tiene y llega la policía y lo captura...”

»Y de pronto me di cuenta de que llevaba veinte minutos hablando y de que ni siquiera había mencionado el personaje de Bergman. De manera que dije: “Bueno, ¡qué demonios! Será una parida, igual que *Argel*”. Y Selznick levantó la cabeza y asintió. Así fue como conseguimos a Bergman».

El 14 de abril, Selznick ya había accedido a alquilar los servicios de Ingrid a la Warner Brothers por 25.000 dólares. A cambio, haría uso de Olivia de Havilland por el mismo precio. Selznick acabó vendiendo sus derechos sobre Havilland a la RKO, donde la actriz rodó la olvidable comedia *Government Girl* junto a Sonny Tufts.

El acuerdo se cerró el 24 de abril. Bergman se alegró al enterarse. Por entonces vivía en Rochester (Nueva York), con su marido, que estudiaba Medicina, llevaba un tiempo sin trabajar y aquella vida de provincias comenzaba a aburrirla. Incluso empezaba a temer que su carrera de actriz hubiera terminado. A finales de abril recibió la primera versión del guión y empezó a estudiarla con toda aplicación. En este momento, la protagonista femenina ya era europea y se llamaba Ilsa.

Ingrid salió para Hollywood el 2 de mayo, dejando en Rochester a su marido e hija, Pia. Alquiló un piso en Beverly Hills ^[3] y empezó a preparar su papel. Parte de esta preparación consistió en ver varias veces la última película de Bogart, *El halcón maltés*, para familiarizarse con el estilo interpretativo del que iba a ser su galán en pantalla, y así, como la actriz explicó más tarde, «no estar tan asustada cuando le conociera». Uno de los problemas a los que se enfrentaba era el de la edad. Ella tenía 26 años y Bogie 43. Además, era un poco más alta que Bogart, aunque esto se solucionó fácilmente poniendo unas alzas en los zapatos del actor. Pero las preocupaciones de Ingrid, lejos de solucionarse, iban en aumento según leía nuevas versiones del guión. «La película se llama *Casablanca* y realmente no sé de qué va», escribió Ingrid a Ruth Roberts después de leer el cuarto borrador.

La actriz seguía sin comprender la confusa lógica de la historia: necesitaba entender a la mujer antes de darle vida. Desesperada, solicitó una reunión confidencial con Wallis, Curtiz, Warner y Selznick, ante los cuales planteó todas sus dudas. ¿Quién era exactamente esa Ilsa Lund? ¿Cuál era el trasfondo emocional de una mujer que se enamora de una forma tan apasionada de dos hombres distintos? ¿Hasta qué punto experimenta la confrontación entre amor y deber? ¿Cuál era el significado de esa frase detrás de esa mirada, y de esa otra unas páginas más adelante?... Preguntas que carecían de respuestas, toda vez que los guionistas seguían

tecleando sin descanso en sus máquinas de escribir.

EL TERCER VÉRTICE DEL TRIÁNGULO

Conseguir a Ingrid Bergman fue difícil, pero encontrar a Victor Laszlo fue una misión casi imposible. Wallis pensaba en dos actores: Philip Dorn, que había rodado *Underground* en la Warner, y Paul Henreid, intérprete de la RKO que Wallis había tomado prestado para una película de Bette Davis, *La extraña pasajera*. Los dos actores presentaban problemas. El 14 de abril, Wallis recibió la noticia de que la Metro-Goldwyn-Mayer, el estudio de Dorn, tenía intención de incluir a su actor en un melodrama de Greer Garson y Ronald Colman, *Niebla en el pasado*. Henreid estaba disponible, pero no manifestaba ningún interés.

En su autobiografía, Wallis afirma que Henreid aborrecía el personaje de Victor porque «un líder clandestino que aparece enfundado en un traje blanco tropical con sombrero a juego en un conocido local nocturno y que habla en público con gente nazi es un personaje ridículo y propio de una comedia musical». [4] Además, Henreid se hallaba firmemente encauzado en el camino del éxito gracias a su intervención en *Joan of París*, de inminente estreno. El actor pensaba, con razón, que su personaje era secundario al de Rick, y que el papel supondría un obstáculo en la progresión de su carrera. [5]

Ante esta negativa, Wallis barajó todas las opciones que se le ocurrieron. Intentó hacerse con los servicios de Nils Ashter, que había intervenido en *La amargura del general Yen* en calidad de caudillo oriental al lado de una misionera interpretada por Barbara Stanwyck. Pero Ashter ya se había comprometido a hacer una serie de películas para Pine-Thomas, una empresa que producía proyectos de serie B en concierto con la Paramount.

Jean-Pierre Aumont, actor francés recién llegado a Estados Unidos, también fue sometido a una prueba —el 17 de abril— a petición de Wallis. Aumont era un apuesto héroe de guerra que después de recibir la Croix de Guerre de la Francia Libre se había hecho actor. Pero era prácticamente un desconocido para el público norteamericano y también era demasiado joven para el papel.

El productor pensó luego en Joseph Cotten, otro actor de Selznick, que acababa de hacer *Lydia* junto a Merle Oberon, aunque no hay prueba documental de que las gestiones de Wallis pasaran de informarse del sueldo que exigía Cotten en aquellos momentos. El día 22 de abril, el productor advirtió a Michael Curtiz que, a falta de alguien mejor, iban a tener que conformarse con uno de esos secundarios tan solventes como aburridos: Herbert Marshall, Dean Jagger, Ian Hunter... Entonces intervino la Historia.

Desde la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, el Gobierno norteamericano se había lanzado a la caza del enemigo extranjero. Los ciudadanos de

origen japonés fueron confinados en campos de internamiento, mientras que los nacidos en Alemania se vieron obligados a demostrar su lealtad a la bandera para evitar ser deportados. Dado que Austria había aceptado, oficialmente al menos, su anexión al Tercer Reich, el austriaco Henreid se vio obligado a firmar un contrato con un estudio que tuviera influencia suficiente para evitar su repatriación. El actor ya había firmado con la RKO, pero su trabajo en *La extraña pasajera* y la mediación de su agente, Lew Wasserman, con siguieron que la Warner comprara parte de su acuerdo. Se firmó un contrato que permitía a la productora emplear a Henreid en tres películas al año y a la RKO en una. Wallis volvió a proponerle el guión de *Casablanca*.

Wasserman hizo notar a su cliente que, siendo como era enemigo extranjero, interpretar este papel antinazi podría ayudarle a asegurarse sus derechos de residencia en Estados Unidos. Además, en los últimos tiempos había hecho dos papeles de nazi, en *The Englishman's Home* (1939) y *Night Train* (1940), dos películas rodadas en Inglaterra. El agente advirtió a Henreid que corría peligro de encasillarse como villano nazi. El actor vio razonable este argumento y decidió postularse para el papel. Sólo había un problema. Henreid estaba rodando *La extraña pasajera* (1942) y no estaría libre hasta mediados de junio.

Wallis estaba tan interesado en Henreid que decidió esperarle, aunque el rodaje comenzaría sin él. Llegaron a un acuerdo por el que el actor obtenía un hueco junto a las dos estrellas principales en los títulos de crédito, un generoso contrato por siete años con la Warner y la garantía de que Henreid se llevaría a la chica en esta y otras películas. ^[6] Acto seguido, el 1 de mayo de 1942, anunciaron a la prensa que Henreid sería el Victor Laszlo de *Casablanca*.

El resto fue fácil, pues para completar el reparto de una película de refugiados europeos, no había mejor lugar que Hollywood, donde docenas de actores llegados de Europa figuraban en la nómina de los estudios. Y a la *stock company* de la Warner Bros le sobraban los centroeuropeos que Wallis necesitaba.

UN REPARTO INTERNACIONAL

Lo más sorprendente en el *casting* de *Casablanca* es que sólo Humphrey Bogart y Sydney Greenstreet estaban bajo contrato con Warner Bros. Wallis sacó plena ventaja del contrato que había firmado en enero de 1942, según el cual el estudio tenía que intentar darle los actores que él pidiese. Esta libertad pronto se volvió irritante, y en marzo de 1943, Jack Warner estaba intentando quitarle al productor el control de los actores. Afortunadamente, no lo logró.

Excepto Dooley Wilson, ninguno de los actores de *Casablanca* fueron requeridos durante los primeros días de la producción. Incluso antes de que las tres estrellas de la película fueran contratadas, Hal Wallis ya estaba preocupado por los papeles

secundarios, y tenía razón en estarlo, porque la asignación de los mismos le iba a provocar muchos sudores. Eso sí, el resultado fue espectacular. Pocas veces se ha visto un elenco tan perfecto. Parte de esta perfección la da la convivencia de acentos: el educado tono teatral de Sydney Greenstreet, la dicción británica de Claude Rains, el deje húngaro de S. Z. Sakall... El departamento de Publicidad de la Warner aseguró que el conjunto de actores procedía de treinta y cuatro nacionalidades distintas.

En representación de Inglaterra se encontraba Claude Rains, actor de la Warner desde 1935 y el único nombre que se consideró en relación con el papel del capitán Renault. ^[7] Rains también había sido capitán en la vida real: en el Ejército inglés, durante la Primera Guerra Mundial. En aquel año de 1942, Claude ya era todo un veterano de la interpretación: había rodado más de treinta películas. A sus cincuenta y dos años, también era veterano en otra esfera de su vida: iba por su cuarto matrimonio (de los seis que contrajo). Rains caía bien a casi todos sus compañeros, pero en sus rodajes a veces era un poco pelmazo. Tenía una granja en Pensilvania y le privaba hablar de agricultura. Y como pueden imaginarse, la gente de Hollywood no se distinguía por sus inquietudes agrícolas.

La carrera de Rains no respondía a un patrón fijo: se movía fácilmente entre los papeles protagonistas (*El fantasma de la ópera*, *César y Cleopatra*) y los de villano o político corrupto. Pero Claude podía robarle una película a cualquier estrella. Esto era en parte por su encanto y la forma en que encarnaba al personaje, siempre más sardónico, cínico o loco de lo que indicaba el guión; y en parte por su voz, insinuante, seductora.

Fue su voz la que le dio a Rains su primer papel en una película en 1933. Rains, que tenía entonces cuarenta y cuatro años, había llegado a Hollywood reclamado por la Universal para hacer una prueba. El resultado fue desastroso, y fue enviado de vuelta a Nueva York, donde era actor protagonista con el Theatre Guild. Unas semanas después, alguien del estudio estaba viendo su prueba cuando, en la sala de al lado, el director James Whale la escuchó y decidió que esa era la voz que quería para *El hombre invisible*. Rains interpretó el papel cubierto de vendas, y su cara sólo se vislumbra en el momento de su muerte. Desde entonces, se dedicó a crear una galería de personajes que iban del ambicioso fiscal del distrito de *They Won't Forget*, al petulante Príncipe John en *Robin de los bosques*, del senador corrupto de *Caballero sin espada* al amoroso padre de *Four Daughters*, *Four Wives* y *Four Mothers*.

Precisamente, *Four Daughters* le había dado a Julius Epstein su primera nominación al Oscar como guionista, y después de eso consideraba a Rains como su amuleto. Aún así, Epstein no se alegró cuando supo que Rains iba a interpretar al Capitán Renault. “Hay muchos buenos actores franceses. Por qué contratar a un inglés”, dijo. Pero Wallis, que había trabajado muchas veces con Rains, nunca consideró a otro actor.

Una de las grandes ironías de *Casablanca* es el hecho de que el villano teutón —

el mayor Strasser— fuera interpretado por uno de los más destacados representantes de la oposición al régimen nazi en Hollywood: Conrad Veidt. A ojos del interesado, sin embargo, la elección no tenía nada de ofensiva. En realidad fue él quien se empeñó en dar vida al elegante y gélido mayor de la gestapo que sabe cuáles son las mejores cosechas de champán y le gusta el caviar muy frío. En la pantalla encarnaba la amenaza hitleriana (el actor había interpretado a maliciosos alemanes desde mediados de los años treinta). ^[8] En la vida real era un hombre amable y muy querido, a quien sus amigos llamaban don Demócrata.

Nacido en Berlín (Alemania) en 1893, Conrad se había convertido en una estrella en 1919 como el sonámbulo de *El gabinete del doctor Caligari*. En 1926, John Barrymore insistió para que fuese a Hollywood a trabajar con él en *The Beloved Rogue*. Conrad estuvo bajo contrato con la Universal durante dos años antes de que la llegada del sonoro y su imperfecto inglés le mandasen de vuelta a Alemania en 1929. Como su tercera esposa era judía, tuvieron que huir a Inglaterra en 1933, y después de adquirir la nacionalidad británica para evitar los tentáculos del régimen nazi — empeñado en disfrutar de su presencia en su país natal—, Veidt llegó a Estados Unidos en 1940 para intervenir en *El ladrón de Bagdad*. Le gustó la experiencia y se quedó. A finales de mayo, Warner alquiló sus servicios a la MGM durante cinco semanas a razón de 5.000 dólares por semana.

Era un momento en que la situación bélica había incrementado la demanda de actores alemanes, necesarios para representar al enemigo a batir. De hecho, cuando Veidt firmó su contrato con la MGM, solicitó la inclusión de una cláusula en la que se estableciera que sólo haría papeles de malo. El encanto y refinamiento europeos que imprimía a sus malignos personajes, en contraste con otros compatriotas más rudimentarios en sus composiciones, le ayudaron a dejar en la cuneta a Otto Preminger, ex socio de Burnett y Allison, en la liza por el papel del mayor Strasser. Los cinco mil dólares a la semana que la Metro exigió a la Warner por los servicios de su actor le convirtieron en uno de los intérpretes mejor pagados del reparto de *Casablanca*.



El 29 de abril, un mes antes de que la cinta entrase en fase de producción, el *cast* estaba formado por Humphrey Bogart (Rick Blaine), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Claude Rains (Renault), Conrad Veidt u Otto Preminger (Strasser) y Peter Lorre (Ugarte), si *Casablanca* no interfería con un compromiso que el actor tenía con la Universal. Victor Laszlo aún no tenía rostro. Clarence Muse fue provisionalmente acreditado como Sam. Curt Bois iba, también provisionalmente, a ser Carl el camarero, papel que acabó interpretando S. Z. Sakall. Fydor, el camarero del Rick's Café (cuyo nombre se cambió después a Sacha), iba a ser encarnado por Mikhail Rasumny, Michael Delmatoff o George Tobías. Los demás papeles estaban abiertos.

Uno de los personajes secundarios más importantes era el señor Ferrari, rey del mercado negro y propietario del "Loro Azul", una especie de versión oscura de Rick. El rol requería a un actor capaz de aunar una fachada encantadora y jovial con un alma negra.

Hal Wallis sabía que Sydney Greenstreet era el actor perfecto para el personaje, pero estaba dispuesto a contratar a J. Edward Bromberg si Greenstreet no aceptaba. Para incentivarle, el productor cedió a sus exigencias económicas (3.750 dólares a la semana) y pidió a los Epstein que alargaran su papel para hacer pleno uso del talento del corpulento actor inglés. Aunque su intervención seguía siendo pequeña, Sydney aceptó por el dinero. Su imponente presencia le convertía en uno de los pocos actores que podían hacer frente a Bogart. Lo había demostrado en *El halcón maltés* y *Across the Pacific*, y volvería a probarlo en *Pasaje a Marsella* y *Retorno al abismo*. En estos momentos era, después de Claude Rains, la segunda estrella de carácter mejor considerada de la Warner Brothers.

Greenstreet debutó en el cine a los 61 años como "el Gordo" Casper Gutman en *El halcón maltés*. Desde entonces, las cartas de los fans que llegaban a Warner Bros, iban dirigidas simplemente a "el Gordo". Recuperando el tiempo perdido, Greenstreet hizo 24 películas entre 1941-1949. En la mayoría de ellas era codicioso, pero su

corrupción siempre estaba oculta por sus buenos modales.

Antes de debutar en el cine, el obeso actor había pasado cuarenta años en los escenarios, la mayoría de ellos como comediante. En 1904 estaba de gira por América con la Ben Greet's Shakesperian Repertory Company, y en 1909 se estableció permanentemente en Estados Unidos. En los años treinta recibió varias llamadas de Hollywood, pero siempre las rechazó para trabajar en el Theatre Guild. En el verano de 1941, la gira de *There Shall Be No Night* se suspendió durante una temporada para que los actores se tomaran unas vacaciones. La última parada del tour era Los Ángeles, y Greenstreet no pudo negarse a hacer una película, *El halcón maltés*, mientras esperaba a que la gira arrancase de nuevo. Cuando *Casablanca* iba a estrenarse, Jack Warner anunció que pretendía convertir a Sydney en una estrella, y de hecho, su nombre fue añadido a la lista de estrellas del estudio en 1943.

Casi todo el mundo fue llegando a Rick's de manera parecida, y el reparto disfrutó de una mezcla de nacionalidades sin precedentes en el Hollywood de 1942. Peter Lorre, nacido en Hungría, había tenido el valor, siendo judío, de satirizar a los nazis en sus primeros tiempos de actor en Berlín, antes de iniciar una carrera en el cine encarnando a nazis y a otros psicópatas. Su interpretación como el asesino de niñas de *M, el vampiro de Dusseldorf* (1931), fue uno de los mejores debuts cinematográficos de todos los tiempos. Lorre rechazó docenas de películas de terror después de aquélla e hizo varias comedias antes de que su satírico sentido del humor le causase problemas con el régimen nazi y le enviase a Inglaterra, donde interpretó al villano en la película de Hitchcock *El hombre que sabía demasiado*. Luego, aceptó un contrato con Columbia, pero Harry Cohn no sabía qué hacer con él y se lo prestó a la MGM para interpretar a un doctor que enloquece de amor en *Las manos de Orlac*. En 1937 fue el invulnerable detective japonés Mr. Moto en la película de la Fox *Think Fast, Mr. Moto*. El actor había aceptado el papel para dejar de interpretar a locos, pero tuvo tanto éxito que acabó haciendo ocho películas sobre el personaje.

Cuando Lorre ingresó en la nómina de la Warner, el estudio no tenía grandes planes para él. Le quería para que hiciera de matón típico, y ni siquiera le dio muchas ocasiones para ello, porque el actor se hallaba demasiado encasillado en el papel de Mr. Moto. Entonces llegó el director John Huston con el papel de Joel Cairo, el asesino amanerado de *El halcón maltés* (1941), aquel clásico del cine negro que además le sirvió para conocer al actor con quien mejor se iba a compenetrar en pantalla, Sydney Greenstreet, y al hombre con quien mejor iba a beber en la vida real, Humphrey Bogart.

Después de trabajar de nuevo junto a Bogie en *A través de la noche* (1942), su inclusión en el reparto de *Casablanca* era inevitable, aunque, a semejanza de Greenstreet, el actor húngaro también pidió más dinero: 1.750 dólares a la semana. Hay que reconocer que el papel de Ugarte, parecía haber sido creado para él: un hombrecillo demasiado ansioso por ser apreciado para parecer peligroso.

A mediados de mayo, cuando Greenstreet y Lorre se sumaron al reparto de

Casablanca, la película estaba a menos de una semana de entrar en producción. Había una docena de papeles menores sin llenar, pero esto no era inusual. Y Wallis tenía que estar satisfecho. Había conseguido a sus primeras opciones para la mayoría de los papeles.

Para cubrir la función cómica en medio del drama, el productor recurrió a otro refugiado de la Europa hitleriana, S. Z. Sakall, actor de comedia cuyos adorables y quisquillosos personajes cinematográficos acabaron valiéndole el apodo “Cuddles”.^[9] Las iniciales S. Z., por cierto, no precedían del nombre de pila de Sakall, Eugene Gero, sino de su nombre artístico en Europa, “Szöke”, cuando se hizo escritor de *gags* para un cómic de Budapest. De ahí pasó a los guiones y después empezó a protagonizar sus propias obras. Fue una visita al set de la famosa película de su íntimo amigo Michael Curtiz *Sodoma y Gomorra*, en 1922, lo que le hizo querer actuar en el cine.

El actor húngaro debutó en Hollywood en 1940, con *It's a Date*, junto a Deanna Durbin. Cuando le ofrecieron el papel de Carl en *Casablanca*, no le gustó nada y lo rechazó. Lo mismo hicieron otros actores de comedia, entre ellos el cómico alemán Félix Bressart. Cuando Curtiz gritó “¡Acción!”, aún no había intérprete designado para este papel. En esta situación de urgencia, Curtiz insistió en Sakall para encarnar al camarero jefe de Rick's. Al hacer el *casting* para los papeles menores, Wallis quería contratar actores baratos y utilizarlos el mínimo de días posible. La mayoría de estos papeles no habían sido asignados el 25 de mayo cuando *Casablanca* entró en producción, y Wallis y Curtiz discutieron sobre el plan del director de mantener a estos actores en nómina durante varias semanas.

El productor perdió la mayoría de estas batallas. Una vez que las cámaras empezaron a rodar, Curtiz mostró una firmeza que no había tenido durante las semanas de preproducción. Wallis aceptó pagar a Sakall 1.750\$ semanales, pero sólo por un máximo de dos semanas, mientras éste se mantenía en su habitual garantía de cuatro semanas. El director, que estaba desesperado por tener a Sakall para añadir un contrapunto cómico al melodrama, convenció a ambos para que aceptasen una garantía de tres semanas. El actor húngaro, omnipresente en el Rick's Café, tiene un papel mayor que Peter Lorre o Sydney Greenstreet.

Casi todos los actores de *Casablanca* tenían antecedentes singulares. Para el papel del camarero Sascha, el personaje que ayuda a Sakall en la función cómica, Wallis pensó en varios actores, entre ellos George Tobias, un intérprete que más tarde intervino en la serie de televisión “Embrujada” en el papel del vecino Abner Kravitz. Finalmente se inclinó por Leonid Kinskey. Este actor cómico también era refugiado, pero de la Revolución rusa. Su primera película fue *Un ladrón en la alcoba* (1932), de Ernst Lubitsch. A continuación dio aroma internacional a títulos como *Sueño de amor eterno* (1935), *Les Misérables* (1935), *El general murió al*

amanecer (1936) y *Aquella noche en Río* (1941).

El departamento de publicidad de la Warner Brothers dio mucho color a la nacionalidad sudamericana de Corinna Mura, la actriz contratada para encarnar a Andrea, la cantante del “Rick’s Cafe”. Pero el estudio se olvidó de especificar de qué país procedía exactamente Mura, y la causa es muy sencilla: Corinna no era sudamericana. La cantante y guitarrista, apellidada en realidad Wall, había nacido en San Antonio, Texas, de padre anglo-español y madre escocesa. Sus progenitores deseaban que se dedicara a la música, pero su decisión de cantar *pop* en vez de ópera los desconcertó hasta tal punto que la internaron en una casa de reposo en Connecticut. La actriz aprendió a tocar la guitarra española gracias a otro residente, habilidad que irónicamente encaminó sus pasos hacia el circuito de los locales nocturnos. Protagonizó su propio programa de radio, “The Corinna Mura International Salón”, antes de debutar en el cine cantando en *Call Out the Marines*. *Casablanca* fue su segunda película.

Para los papeles de Jan y Annina Brandel (en la primera versión se apellidaban Viereck), la joven pareja que impulsa a Rick a entrar en acción, Wallis eligió a Helmut Dantine y a Joy Page. Dantine, austríaco, era otro fugitivo de Hitler y acababa de triunfar en el papel del piloto alemán derribado en *La señora Miniver*. Page era una incorporación reciente en la nómina de la Warner y tenía cierto “enchufe” con el jefe: Jack Warner se acababa de casar con su madre. *Casablanca* fue el comienzo de su breve carrera cinematográfica, que llegó a su fin cuando se casó con Bill Orr, futuro directivo de la Warner.

En cuanto al papel de la chica rechazada por Rick, Yvonne, Wallis contrató a Madeleine LeBeau, una refugiada francesa de diecinueve años que había debutado en el cine en *Si no amaneciera* (1941). En esta película también participaban el alemán Curt Bois, que hizo el lucido carneo del carterista apodado “El Europeo Oscuro”, y el canadiense John Qualen, que se metió en la piel del resistente Berger, contacto de Victor Laszlo en *Casablanca*. Qualen llevaba mucho tiempo haciendo de inmigrante en películas como *La calle* (1931) y *El pan nuestro de cada día* (1934), además de participar en dos títulos de John Ford, *The Long Voyage Home* (1940) y *Las uvas de la ira* (1941), aunque su personaje más conocido fue el condenado a muerte salvado por Rosalind Russell y Cary Grant en *Luna nueva* (1940).

La plantilla del café de Rick se completaba con Dan Seymour, un actor de más de 130 kilos que se vendía a sí mismo como “el joven Sydney Greenstreet”, en un papel de árabe, Abdul, el portero y guardaespaldas de Rick, y con el prestigioso actor francés Marcel Dalio, el crupier, protagonista de dos películas de Jean Renoir, *La gran ilusión* y *La regla del juego*. Dalio había estado a punto de morir en la invasión alemana de Francia, pero consiguió huir y se enteró de que sus padres habían fallecido en un campo de concentración cuando vivía en Hollywood como refugiado de guerra. ^[10]

Del papel de la señora Leuchtag se ocupó Ilka Gruning, que también había

intervenido en un drama antinazi de la Warner, *Underground* (1941). El vendedor que intenta estafar a Ilsa en el bazar fue interpretado por el italiano Frank Puglia, cantante de ópera cuya carrera en el cine americano había comenzado con *Las dos huérfanas* (1921), de D. W. Griffith. Y Mr. Leuchtag, el amigo refugiado de Sakall, recayó en Ludwig Stossel, que en el año del estreno de *Casablanca* encarnó al padre de Gary Cooper en *El orgullo de los yanquis* (1942).

Hemos dejado para el final el importante papel de Sam, el pianista del “Rick’s Cafe”, que tardó semanas en adjudicarse y que luego haría famoso a un rollizo, jovial y desconocido cantante de *minstrel* llamado Arthur “Dooley” Wilson. Pero hay películas que nacen con suerte. Y una de las suertes de *Casablanca* fue que Wallis no siguiera su primer impulso, porque entonces Wilson nunca hubiera encarnado al inolvidable personaje.

Durante un viaje a Nueva York, Wallis quedó impresionado con la actuación en el Cafe Uptown Society de la cantante y pianista Hazel Scott. El 5 de febrero, el productor escribió a Steve Trilling proponiendo que Sam se convirtiera en una mujer negra. Se habló de las cantantes Lena Horne ^[11] («Gran talento; una chica de color muy bonita y con piel muy clara»), Ella Fitzgerald y Hazel Scott, pero dar a Sam personalidad femenina hubiera supuesto complicaciones argumentales.

Por un lado, hacer del mejor amigo de Rick una mujer habría desenredado la película emocionalmente. Imaginen a Bogart desmoronándose en los brazos de Hazel Scott cuando lee la carta de despedida de Ilsa en la estación de tren de París. Y por otro, en aquellos tiempos no era de recibo que un hombre blanco (Rick) viajara de París a Casablanca en compañía de una mujer de color. De otro modo, se podría interpretar que su relación iba más allá de la amistad, una ocurrencia absolutamente impensable en la América segregacionista de los años cuarenta.

No sabemos exactamente cuándo ni por qué, pero Wallis acabó renunciando a la idea. Cuando se decidió que Sam siguiera siendo varón, aparecieron sobre la mesa del productor los nombres de Clarence Muse, William Gillespie, Napoleón Simpson, Fred Skinner y Elliot Carpenter, que acabaría tocando el piano para Sam en la película. Wallis dejó claro que prefería a Muse, uno de los talentos de color más solicitados de Hollywood. Se trataba de un buen barítono con más de cuarenta películas en su filmografía. Para guardarse las espaldas, el productor añadió otro nombre: Dooley Wilson.

El 20 de abril, Curtiz dirigió las pruebas de los candidatos. A Wallis le gustaron las dos, pero opinó que el director había hecho la escena de Wilson demasiado jocosa. Y había un problema más grave: Wilson tocaba la batería, no el piano. Después de diversas deliberaciones y de someter a prueba a otros cuatro artistas, el jefe del departamento jurídico del estudio, R. J. Obringer, emitió una circular —el 3 de mayo— en la que informaba que Wilson haría el papel de Sam. No hay ningún documento que explique el porqué de esta decisión. Puede que la Warner no llegara a un acuerdo con la Metro, el estudio para el que trabajaba Muse.

Wallis afirma en su autobiografía que decidió no utilizar a Muse porque su interpretación le pareció demasiado estereotipada. También es posible que, después de decidirse por Muse, prestara oído a la opinión de algún colega del estudio. Howard Koch, por ejemplo, que ya estaba revisando el guión de *Casablanca*, tenía fama de concienciado en cuestiones raciales, como había demostrado en su tratamiento de los personajes negros interpretados por Ernest Anderson y Hattie McDaniel en *Como ella sola*. [12]

El caso es que el papel acabó en manos de Wilson. La Warner se comprometió a pagar a la Paramount quinientos dólares a la semana por los servicios de Wilson durante siete semanas. De estos quinientos semanales, el actor se embolsó únicamente ciento cincuenta. Nacido Arthur Wilson, Dooley recibió su apodo porque se había especializado en papeles de irlandés, que interpretaba con la cara pintada de blanco.

LOS CHICOS DE LA BANDA

En enero, cuando el *casting* de *Casablanca* estaba lejos de ser una realidad, Hal Wallis empezó a mover las piezas para elegir un director. Aunque este proyecto sería el tercero de sus filmes independientes en entrar en producción, y su mayor preocupación ese mes era la primera, *Descérate Journey*, le preocupaba este tema. El 5 de enero envió copias de la obra a Michael Curtiz, Vincent Sherman y William Keighley. En cuanto la leyó, Sherman le dijo al productor que quería hacer la película, pero le terminaron encargando la nueva cinta de Ida Lupino, *The Hard Way*.

A pesar de su amistad, Wallis no se decidió en un primer momento por Curtiz. Su primera elección fue William Wyler, considerado entonces el símbolo del prestigio. A principios de febrero le envió la obra, pero no recibió respuesta. Tras comprobar que Wyler no estaba disponible —o no estaba interesado—, Wallis posó la vista, lógicamente, sobre Curtiz, el director más apreciado de la Warner.

El cineasta magiar ya había emitido una opinión favorable sobre el guión de *Casablanca*, y su propia experiencia vital como emigrante húngaro en la Primera Guerra Mundial le convertía en la persona idónea para relatar las vivencias de un grupo de refugiados. Todavía tenía familia en Hungría. Durante una de sus vacaciones anuales en Europa, Jack Warner visitó a estos parientes a petición del director para comprobar que estaban bien y para animarles a emigrar a Estados Unidos. Curtiz era uno de los pocos empleados de la casa que podían permitirse solicitar semejante favor del presidente del estudio.

Wallis quería que James Wong Howe fuera el director de fotografía de *Casablanca*. Pero el operador ya estaba asignado a otro proyecto, *The Hard Way*, y no hubo forma de convencer al director de producción, Tenny Wright, de que le dejara libre. Wright sugirió los nombres de otros dos veteranos de la Warner, Tony

Gaudio y Sol Polito, pero a Wallis no le parecieron bien. Finalmente, el productor se decidió por Arthur Edeson, un veterano —con más de treinta años de oficio a sus espaldas— capaz de reflejar todo el misterio y la intriga de la vida en *Casablanca*.

Edeson, que medía poco más de metro y medio y era apodado “el pequeño Napoleón”, se inició como fotógrafo retratista en Nueva York, su ciudad de origen, y empezó a trabajar como operador de cámara en 1911. A mediados de aquella misma década ya era director de fotografía y uno de los fundadores de la American Society of Cinematographers. Obtuvo sus primeros éxitos con varias cintas de aventuras de Douglas Fairbanks —*Robin Hood*, *El ladrón de Bagdad*—, pero no se hizo notar en la industria hasta 1929, el año del rodaje de *En el viejo Arizona*, primera película sonora rodada en escenarios naturales. Edeson se instaló cómodamente en la Universal, donde filmó otro hito del primer cine sonoro, *Sin novedad en el frente*. También trabajó en algunas de las mejores películas del director James Whale, como *Frankenstein*, *El caserón de las sombras* y *El hombre invisible*. Después de rodar una superproducción oscarizada, *Rebelión a bordo*, para la Metro, Edeson se pasó a la Warner, donde colaboró en *They Won't Believe Me*, con Claude Rains, y *Each Dawn I Die*, con James Cagney. También filmó dos películas para John Huston, *El halcón maltés* y *Across the Pacific*.

En 1942, aún le gustaba cargar y manejar la cámara él mismo, aunque la American Society of Cinematographers lo desaprobaba. A diferencia de la mayoría de los directores de fotografía, que sólo estaban interesados en las imágenes, Edeson estaba continuamente al tanto de la historia que estaba fotografiando. En su opinión, «los factores principales son siempre la historia y los actores». Este énfasis añadiría una dimensión extra a *Casablanca*.

Al lado de Edeson se encontraba otro pionero del cine de Hollywood, el maquillador Perc Westmore, que entró en el oficio en 1921, el año en que Adolphe Menjou se quedó sin la mitad de su mostacho característico por un accidente de afeitado y Perc le fabricó uno nuevo. En *Casablanca*, Westmore se vio enfrentado a un problema especialmente peliagudo: ayudar a Ingrid Bergman a aparecer radiante sin inundarla de *glamour* ni sacrificar el estilo natural que la había hecho famosa.

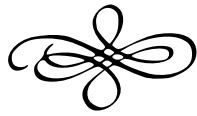
Al mismo dilema se enfrentó Orry-Kelly (nombre auténtico, salvo el guión, añadido por los publicistas de Hollywood), el diseñador australiano que revolucionó el departamento de vestuario de la Warner. Cuando llegó al estudio en 1931, Kelly ya estaba establecido en el mundo de la moda, y en ese año se convirtió en uno de los primeros modistos que se pasaron al cine. De hecho, durante gran parte de los catorce años que trabajó en la Warner, Orry-Kelly siguió sacando su línea particular, actitud que fue causa de discordias entre él y la dirección de la Warner. Cuando el estudio intentó explotar la obra de su figurinista creando Studio Styles, una línea de modelos adaptados de sus diseños cinematográficos, Orry-Kelly les prohibió que utilizaran su nombre. Así pues, cada prenda llevaba una etiqueta que decía: “Diseñado por el Diseñador Estrella de Warner Brothers”.

El montaje de *Casablanca* fue confiado a Owen Marks, baluarte del Departamento de Montaje de la Warner Brothers desde los tiempos del mudo. Marks trabajó en todo tipo de proyectos, desde *Disraeli* hasta *The Private Lives of Elizabeth and Essex*.

Carl Jules Weyl, director artístico que inventó la Malasia de *La carta* y el esplendor provinciano que da fondo a *Kings Row*, se encargó de levantar una sección del Marruecos francés en los terrenos de la Warner. Weyl era un distinguido escenógrafo alemán que se había instalado en el estudio en 1936, y que ya no se movería de allí hasta su temprana muerte en 1948. Entre sus logros figuraban el Oscar obtenido en 1938 por *Robin de los bosques*.

El último precursor hollywoodense asignado a *Casablanca* fue Max Steiner, el hombre que casi en exclusiva sentó las bases de la composición de música de cine en los primeros años del sonoro. Por su parte, Curtiz se procuró asesoría técnica contratando los servicios de un oficial del Ejército francés, el teniente Robert Aisner, que no sólo se había escapado de un campo de concentración alemán, sino que había hecho el camino de los refugiados, escala en *Casablanca* incluida. El equipo humano estaba listo. Todos llevaban el mismo rumbo. Sin embargo, el 25 de mayo de 1942, a falta aún de un guión definitivo y aprobado, aún ignoraban cuál sería exactamente su punto de destino.

Capítulo 6



EL LARGO Y TORTUOSO CAMINO DEL GUIÓN



Con la excepción de Columbia, en el sistema de estudios el control creativo no correspondía al director, sino a los ejecutivos y los productores. A causa de su relación con Wallis y su *status* como director taquillero, Michael Curtiz tenía más poder que la mayoría de los directores, pero todavía le asignaban a sus estrellas y a la mayoría de los actores secundarios. Podía seleccionar a algunos miembros de su equipo, pero raramente podía elegir a su director de fotografía y a su montador, y en *Casablanca* le asignaron un editor de sonido, Francis Scheid, que no le gustaba. Las discusiones entre los dos hombres fueron constantes desde el primer día.

Curtiz podía preguntar o quejarse, pero no podía pedir. Ni siquiera tenía control sobre los guionistas. ^[13] La mayoría de los escritores de *Casablanca* fueron elegidos por Wallis semanas antes de escoger a Curtiz como director de la misma. No obstante, después de terminar *Yanki Dandy* (1942), el cineasta húngaro colaboró con los hermanos Epstein, que ya habían hecho otras cuatro películas con él (*Little Big Shot*, *Four Daughters*, *Daughters Courageous* y *Four Wives*), pero incluso después de quince años en Warner, el idioma inglés no era el fuerte de Curtiz.

Mes de abril. El proceso de formación del equipo de *Casablanca* marchaba viento en popa, pero el de elaboración del guión estaba empantanado. La última versión presentada por los Epstein había provocado reacciones diversas. Pensando que el personaje del capitán Strasser era demasiado endeble, Curtiz propuso envejecerlo y ascenderlo a mayor, para que tuviera más fuerza como antagonista y dejara mejor establecida la oposición de personajes. Este cambio no resultó difícil.

El personaje de Rick dio bastante más trabajo. Se ha dicho que Bogart echó una ojeada al *script* y se quejó de que el personaje no tenía ni historia, ni cuerpo, ni nada que se le pareciese. Lo único que sabía hacer era lamentarse por los rincones. El 6 de abril de 1942, Howard Koch se hizo cargo del guión con la consigna de reforzar la carga política de la historia. Liberal militante, Koch era un antiguo escritor radiofónico cuya legendaria adaptación de “La guerra de los mundos”, transmitida en la víspera de Todos los Santos de 1938 por Orson Welles, había conseguido que buena parte del país creyera que los marcianos estaban atacando Estados Unidos. Entre sus guiones figuraban *The Sea Hawk*, *La carta* y *Sargento York*.

Incorporado a la Producción nº 410 de la Warner Bros., Koch trabajó con los Epstein durante dos semanas. Después, los hermanos le dejaron continuar más o menos a su aire. También comenzó a mantener reuniones informales con Bogie en el camerino de la estrella. Se servían una copa y hablaban de temas diversos, pero la conversación siempre acababa derivando hacia *Casablanca*.

No le habían dado mucho tiempo. La filmación debía comenzar el día 25 de mayo, porque Bogart debía incorporarse al rodaje de *Sahara* —para la Columbia, que

había alquilado sus servicios— en el verano. Veidt y Wilson también tenían compromisos después de *Casablanca*, en la Metro y en la Paramount, respectivamente.

En cuanto a la fecha de comienzo del rodaje, Henreid, Rains y Greenstreet estaban rodando películas que tenían que terminar para que la filmación de *Casablanca* pudiera empezar. Además, Bogart había pedido el máximo número de días de vacaciones que le pudieran dar después de *Across the River*, la película que ahora estaba terminando.

Mientras los Epstein y Koch trabajaban en el guión, las oficinas centrales del estudio buscaban detalles que pudieran resultar ofensivos para el público americano o extranjero. El mercado que más deseaban cuidar era el sudamericano, en el que veían una buena salida para la película.

Alguien dijo que el público podía creer que el apellido Ugarte era hispano, pero Wallis declaró que tenía suficiente sabor italiano para dejarlo así. Y así se dejó. El señor Martínez, que en la obra de teatro es la cabeza visible del mercado negro de Casablanca, era otra cuestión. El apellido era tan inconfundiblemente hispano que hubo que cambiarlo por Ferrari, un nombre italiano que el público de ambos continentes americanos conocía por la marca de automóviles deportivos. Al carterista, sin embargo, no se le dio nombre ni nacionalidad. Como pensaban dar el papel a un actor moreno y de tez oscura, se referían a él llamándole “el europeo oscuro”. Se esperaba que los espectadores lo consideraran italiano.

La cantante latina del local de Rick, Corinna Mura, tenía tanto aspecto y tanto acento de hispana que uno no podía tomarla sino por hispana. Se la bautizó como señorita Androya, pero finalmente no fue necesario utilizar su nombre. Strasser y el resto de los apellidos que sonaban a alemán no se modificaron, puesto que su nacionalidad era evidente.

Las oficinas centrales del estudio también se ocuparon de que la película respetara las normas tradicionales de la industria del cine en su tratamiento del Islam, lo que Hal Wallis llamaba el «Allah, Allah business» («el asunto de Alá, Alá»). Para evitar que el público musulmán se sintiera ofendido, nadie que en la película fuera identificado como mahometano debía aparecer bebiendo, jugando, bailando, flirteando ni ejerciendo ninguna otra actividad con implicaciones sexuales. Las mujeres musulmanas debían llevar la vestimenta propia de su cultura. Incluso en algunos países mahometanos se consideraba ofensivo ver a una mujer conduciendo.

En las escenas del Loro Azul, los camareros marroquíes aparecen sirviendo té y café, nunca bebidas alcohólicas. En un momento dado, Ferrari pide «el bourbon», pero la cámara no muestra a la persona que se lo sirve. En las primeras versiones del guión, Ferrari iba vestido a la usanza nativa, pero este detalle fue modificado. Lo vistieron a la moda europea para que nadie pudiera confundirlo con un musulmán. ^[14]

En cuanto a los numerosos refugiados que aparecen en la cinta, ninguno de ellos llega a ser expresamente identificado como judío. La circunstancia es debida a una

norma no escrita en la industria del Hollywood. Un alto porcentaje de los refugiados del mundo eran judíos, por supuesto, pero Hollywood había comprendido hacía años que los espectadores estadounidenses, y muchos de otros países del mundo, no sentían mucha simpatía por el drama judío.

Koch presentó la revisión de la primera parte del guión el día 11 de mayo. Había alargado el papel de Strasser, tal como le habían pedido, y dado su forma definitiva, la que quedó en pantalla, al primer enfrentamiento entre Victor y este personaje. Además, con Ingrid Bergman ya incorporada al proyecto, la heroína de la historia, la nueva Ilsa, había adquirido una personalidad mucho más agradable.

El personaje de Rick también es más sólido y, gracias a Koch, tiene más historia política que en la obra de teatro o en la primera versión del guión. ^[15] La primera prueba de ello nos la da el incidente en el que Rick expulsa a un cliente de su casino. Este parroquiano ya no es un inglés con fama de extender cheques sin fondos. Ahora es alemán y no se nos da ninguna razón que justifique la negativa de Rick a hacer negocios con él, sólo un críptico diálogo que podría indicar que la actitud de Rick obedece a razones políticas, aunque ni él mismo quiera reconocerlo:

RICK: Gaste su dinero en el bar.

ALEMÁN: ¿Sabe usted quién soy yo?

RICK: Sí. Y tiene suerte de que el bar esté abierto para usted.

La escena entre Rick y Martínez (el personaje que luego se convertiría en Ferrari) también adquiere un significado político. Esta vez, cuando el dueño del café de la competencia se ofrece a comprar el contrato de Sam, Rick replica así: «No compro ni vendo seres humanos», dejando así sentada la relación de respeto que le une al negro Sam.

La vertiente política del pasado de Rick queda expuesta de forma mucho más explícita. La mujer y los hijos abandonados (“Everybody Comes to Rick’s”) desaparecen de un plumazo. El pasado de Rick no es de padre de familia, sino de santo patrón de las causas perdidas. Renault le enfrenta con esta realidad:

RENAULT: Creo que bajo su apariencia de hombre cínico es usted un sentimental. (...) Ríase si quiere, pero me conozco su dossier. Le mencionaré dos detalles. En 1935 llevó rifles a Etiopía. En 1936 luchó en España con los republicanos.

RICK: Y fui muy bien pagado en ambas ocasiones.

RENAULT: Los vencedores le hubieran pagado mejor.

Esta parte del guión de Koch contiene el *flashback* en París, con otra referencia a las actividades políticas de Rick. Cuando él e Ilsa tienen noticia de que los alemanes se acercan, comprenden que él debe salir de la ciudad.

RICK: Ya no hay quien los detenga. De un momento a otro los tenemos en París.

ILSA (asustada): Te pondrán en la lista negra. Ya no estarás seguro.

RICK (sonríe): Ya estoy en su lista negra, en su lista de honor.

Lo que resulta curioso en esta versión es el tratamiento dado a la escena del primer reencuentro entre Rick e Ilsa. Aquí, Ilsa no tiene que animar a Sam a tocar “As Time Goes By”. Ni siquiera se lo pide. Él toca la canción porque le apetece, por los viejos tiempos. Cuando Rick se acerca a la mesa, Ilsa está sola, de forma que pueden hablar sin rodeos. De hecho, esta escena —en la que Ilsa explica por qué dejó a Rick en París y él pregunta cínicamente: «Dime, ¿por quién me dejaste plantado? ¿Fue por Laszlo o por algún otro entre medias? ¿O acaso eres de las discretas?»— es casi idéntica a la escena en que Bogart y Bergman interpretan en la versión definitiva, cuando ella vuelve al café después de la hora de cierre.

En este punto, Wallis envió una nota a Koch en la que le pedía que se diera toda la prisa que pudiera, para que el guión estuviera terminado «en dos o tres días, a poder ser». La respuesta, inmediata, de Koch, nos da una idea de los problemas con que se estaba topando. Aunque dice que los Epstein respetaban el nuevo argumento (se refiere, suponemos, a la transformación de Lois en Ilsa y a los cambios en el personaje de Strasser), los hermanos estaban dando a su trabajo un tono que no tenía nada que ver con las instrucciones transmitidas a Koch: «Creo que ellos consideran las situaciones en relación con sus posibilidades humorísticas, mientras que yo he centrado mis esfuerzos en legitimar a los personajes y en crear un melodrama serio con un tema de actualidad, utilizando el humor como una mera vía de escape de la tensión dramática». En suma, Koch consideraba que lo que él estaba haciendo era tomar las partes más aprovechables del trabajo de los Epstein y crear un nuevo guión. Y éste era un proceso que no podía apresurar sin perjuicio del resultado final.



Una semana después, Koch había terminado el segundo tercio del guión. Desde el punto de vista estructural, la historia se había dispersado considerablemente: ahora tenía escenas en los despachos de Strasser y de Renault, en el bazar y en el *nightclub* de Martínez, el Loro Azul. La verdad es que entre este guión y el *Casablanca* que conocemos no hay grandes diferencias. Una de ellas es la escena en la que Ilsa se encuentra con Rick en el bazar. En un diálogo que evoca la personalidad de la Lois original, ella habla como si fuera una desalmada, adecuándose a la imagen que él ha adquirido de ella:

ILSA: Tú tenías que irte de París. Yo no. Si me hubiera ido contigo, me figuro cómo hubiera sido (hoteles baratos, escondernos de la policía, sin destino ni objetivos), sólo huir todo el tiempo.

RICK: Y no me querías bastante para eso.

ILSA: No, Rick, no lo bastante.

RICK: Bueno, ahora no huyo. Estoy instalado. Encima de un bar, es verdad, pero... (con ironía) Sube al piso de arriba. Vale la pena.

ILSA: No, gracias. Ya tuvimos nuestros días memorables en París. Suficiente para toda una vida.

La escena del bazar introduce un cambio en el pasado de Ilsa. Es la primera versión en que ella está casada con Victor. También el personaje de Renault sufre ciertos cambios. En esta versión queda mucho más clara la difícil situación del policía, que se encuentra atrapado entre el Tercer Reich por un lado y Rick y los

Laszlo por el otro. En la primera escena después del *flashback* parisiense, Strasser y Renault hablan de la relación entre Rick y Ugarte:

STRASSER: Ugarte entregó los salvoconductos a Blaine.

RENAULT: Rick no haría la sandez de guardarlos en su establecimiento.

STRASSER: Creo que usted valora demasiado a Rick. A mí me parece uno de tantos fantoches americanos.

RENAULT: Tal vez usted subestime a esos fantoches americanos, (en tono inocente) Yo vi a esos fantoches entrar en Berlín en el 18.

Este diálogo proporciona a la situación de Renault una nueva perspectiva. Koch ha dejado escrito que, para él, la clave dramática de la película no está tanto en la historia de amor entre Rick e Ilsa, sino en los amistosos duelos verbales entre Rick y Renault. Siguiendo las instrucciones que le ordenaban reforzar la carga política de la película, el guionista concentró sus esfuerzos en explicar cómo los acontecimientos empujan a Rick y a Renault a sumarse a la causa aliada. A partir de aquí, es casi imposible determinar quién escribió cada cosa. Las versiones posteriores del guión no van firmadas, y ni siquiera sus autores saben a ciencia cierta qué párrafos escribieron ellos, aparte de algunos elementos clave que naturalmente quedaron grabados en su memoria. «Lo han escrito entre todos los asiduos de la Warner», bromeaban en Hollywood.

Preocupado con la escasa atención que la versión que tenían entre manos dedicaba a la historia de amor, Wallis envió a su amigo Casey Robinson una copia del *script* —con escenas del último tercio del filme— en la que solicitaba sus comentarios. El 20 de mayo, Casey confirmó los temores de Wallis: las dosis de melodrama y humor estaban bien, pero el componente romántico era «deficiente».

Robinson fue contratado cinco días más tarde, a instancias de Hal Wallis, para que colaborara en el guión. Calculaban que necesitarían sus servicios durante dos semanas, pero al final fueron tres y media. A 2.500 dólares por semana, Casey fue el guionista mejor pagado de cuantos intervinieron en el proyecto.

Robinson expuso varias sugerencias muy concretas para reforzar la historia de amor. Fue él quien tuvo la idea de dar más relieve a la canción “As Time Goes By” en relación con el amor de los protagonistas. Encumbrar este tema no era apostar sobre seguro, puesto que en aquella época estaba casi olvidado y en diez años casi no se había escuchado. Al destacar la canción, el papel de Sam también cobró importancia.

En segundo término, Casey propuso aplazar la primera escena en que Rick e Ilsa se encuentran a solas hasta la última hora del día, cuando el café ya ha cerrado sus puertas. También sugirió una escena en casa de Rick, a la tarde siguiente. Aquí es

donde explicaría Ilsa la razón que le llevó a abandonar a Rick en París: que estaba casada con Laszlo. En esta escena también describe su amor por Victor: «su admiración, su respeto, su veneración. Para ella, [Victor] es la personificación de todos los ideales a los que ella aspira: el honor, el sacrificio por una gran causa». Este manifiesto acaba conmoviendo a Rick.

Después, según la idea de Robinson, vendría la escena en que Laszlo pide ayuda a Rick. Pero éste ya no sabe qué pensar de Ilsa. «Sospecha que le han tomado por un primo, y si hay algo que Rick no quiere ser en la vida, es un primo». Esta creencia le lleva lógicamente a decir una frase que al parecer ya estaba escrita. Rick se niega a ayudar a Laszlo y, cuando éste le pregunta por qué, aquél replica: «Pregúnteselo a su mujer».

Finalmente, Robinson abordó la gran confrontación entre Rick e Ilsa: «El principio de la siguiente escena entre Rick e Ilsa yo lo dejaría más o menos como está, pero el final lo cambiaría considerablemente. En la obra de teatro, Laszlo, que es mucho más bribón que en la película, pide a Lois (Ilsa) que duerma con Rick para conseguir los salvoconductos. Rick se entera de este plan a través de Rinaldo, cuando ya se ha acostado con Lois. Se enfada y acusa a Laszlo de prostituir a Lois. Rick también decide ejercer de proxeneta y sugiere a Lois que duerma con Rinaldo por los visados. Tanta charla sobre saltar de cama en cama podía pasar en los escenarios de los años cuarenta, donde se suponía que el público era mayoritariamente adulto. Pero en Hollywood no podía ser.

En la película, Ilsa se presenta en casa de Rick dispuesta a obtener los visados a cualquier precio. No puede. Se derrumba por completo. Absolutamente por completo. Dice a Rick que le ama y que hará todo lo que él quiera. Irá adonde él quiera, se quedará aquí, cualquier cosa. El apasionado amor que siente por él la tiene indefensa. Abandonará a Victor. Rick puede ayudar a Laszlo a salir de Casablanca. Ella sabe que hace mal, y así lo dice. Sabe que en cierta forma está yendo en contra de todos los ideales y la nobleza que hay en su naturaleza. Sabe que es perversa, pero no puede evitarlo. Es una gran escena para una actriz».

»A1 final de la escena, Ilsa anuncia que se va a casa a contárselo a su marido. Mirándola con expresión enigmática, Rick le dice que no lo haga. Mejor que ella venga con Victor a buscar los salvoconductos sin decir nada a su marido; si no, Victor podría decidir no venir. Además, es mejor que se lo digan juntos».

»Ya tienes el terreno preparado para una fabulosa sorpresa argumental, cuando Rick la obliga a subir al avión con Victor. Porque de este modo, Rick no resuelve sólo un triángulo amoroso: obliga a la chica a hacerse digna de los ideales que alberga dentro de sí, obligándola a seguir desempeñando una misión que en estos momentos es mucho más importante que el amor de dos insignificantes seres. Cuando se apague el dolor, ambos se alegrarán de su decisión».

Todas las sugerencias de Robinson, salvo la escena de la tarde en casa de Rick entre éste e Ilsa, fueron incorporadas al guión y a la película. ^[16] A Casey también se

le encargó que trabajara en el final de la película, como ya estaban haciendo Howard Koch y los Epstein.

A propósito de la no inclusión de Robinson en los títulos de crédito, el escritor comentó. «Yo me creía muy listo en aquellos tiempos. No aceptaba que mi nombre apareciese en la pantalla al lado de otro guionista. Estaba muy orgulloso del hecho de firmar mis guiones en solitario. No me importaba que alguien apareciera después de mí, como en *This Is the Army*, o cuando se trataba de una nueva versión ordenada por Jack Warner, como *The Corn Is Green*, o cuando yo reescribía un guión ajeno. ¡Pero aparecer en la pantalla junto con otros tres guionistas acreditados por mi obra, pues yo la consideraba mía...! Me negué a que figurara mi nombre en los títulos de crédito. Fue una gran equivocación, teniendo en cuenta que poco después los chicos ganaron un Oscar de la Academia».

Mientras se producían todas estas modificaciones, Koch trabajaba a ritmo febril, pues el guión tenía que estar terminado antes del 25 de mayo, fecha de comienzo del rodaje. Por su parte, los Epstein y Casey Robinson trabajaban de forma más o menos independiente e iban presentando páginas a Wallis y a Curtiz. Todos los domingos, los cuatro guionistas se reunían con Wallis en el rancho del productor, en el Valle de San Fernando. Desplegaban los diversos tacos de páginas sobre una mesa e iban componiendo la parte del guión que se rodaría en la semana entrante. No era el mejor sistema de hacer una película.

El 21 de mayo se distribuyó el tercio final. Como en el caso de las secciones anteriores, gran parte de la acción es idéntica a la que se desarrolla en pantalla. En esta versión, Rick ayuda a Jan a ganar en la ruleta para que la joven pareja búlgara pueda salir de Casablanca sin comprometer la honra de la señora Viereck. Rick se niega a dar a Victor los salvoconductos, pero más tarde permite, mediante un asentimiento de cabeza, que la banda toque “La Marsellesa”. E Ilsa se presenta en casa de Rick con intención de obligarle a darle los salvoconductos y acaba confesando el amor que le profesa.

En esta escena hay una diferencia considerable entre esta versión del guión y la que se llevó a la pantalla. En esta versión, Victor no tiene que acudir a ninguna reunión de la Resistencia y por tanto no se presenta en el café justo a tiempo de impedir, sin saberlo, que Rick e Ilsa se vayan a la cama. Lo que sí contiene este guión, en cambio, es una clara indicación de que la pareja de enamorados ha hecho algo más que hablar:

RICK: Deja de pensar en Victor.

ILSA: No puedo. No puedo ser tan fría...

RICK: Yo sí. Yo te quiero. El que te necesita aquí soy yo. Él tiene su trabajo, su Causa. Está enamorado del Pueblo, pero yo estoy enamorado de ti.

ILSA: (Le mira con ojos cegados por las lágrimas. Susurrando). Ojalá no lo estuvieses. Ojalá no estuviese yo enamorada de ti. (Él la toma en sus brazos y la besa. Es un beso largo. Cuando se separan, Ilsa alza la vista hacia él. Con ternura). Seguimos siendo malos (Se vuelven a besar).

FUNDIDO EN NEGRO

El clímax final también difiere del que rodó Curtiz. Simulando que va a traicionar a Victor, Rick pide a Renault que acuda al café para sorprender al líder de la resistencia con los visados robados. Sin embargo, igual que sucede en la obra de teatro, Rick convierte al cazador en cazado: inmoviliza a Renault a punta de pistola. El resto de la acción se desarrolla en el café. Rick informa a Ilsa de que la va a obligar a partir con Victor, pero no con las palabras que los espectadores de la época hubieran reconocido: [\[17\]](#)

RICK: ¿Crees que voy a permitir que languidezcas aquí? Yo no puedo irme. No tengo sitio adonde ir y nada que hacer cuando llegue allí...

ILSA: No me importa, Rick. No me importa.

RICK: Yo no soy el Rick que conociste en París. No soy un hombre al que tú puedas amar. Yo me dedico a dar de beber a la gente. Tengo un casino ilegal. Todas las mañanas me encierro en una habitación y me pongo perdido de alcohol. Eso es lo que voy a hacer todos los días y todas las noches de mi vida hasta que me muera.

ILSA: Pues yo lo haré contigo.

RICK: No, ya lo tengo dominado. No necesito ayuda de nadie. No quiero que estés por aquí (señalando a Laszlo). Vete con él. Él te necesita. Yo estoy acabado. Tú sitio está al lado de un luchador, no de un tabernero.

ILSA (entre lágrimas): Si crees que vas a poder convencerme...

Renault interrumpe el discurso para informarles de que Rick se va a pasar el resto de su vida en un campo de concentración. En este punto, Victor e Ilsa se marchan. Llega Strasser y mantiene una refriega con Rick, de la que el alemán sale vencedor. Antes de que pueda llegar al teléfono para ordenar a sus hombres que detengan a los Laszlo, Rick se hace con la pistola y le mata.

El siguiente paso era muy delicado. Además de hablarlo con Curtiz y Koch, Wallis volvió a recurrir a los Epstein para que aportasen ideas. El final de la obra, en el que Rick va a la cárcel por ayudar a los Laszlo, no encajaba en la mentalidad hollywoodense. Rick no se había llevado a la chica, pero su heroísmo merecía alguna

recompensa.

Los Epstein encontraron la solución. Según explicó Julius en la revista “American Film”, una noche en que los dos hermanos volvían a casa en coche, ambos se miraron de repente y dijeron al mismo tiempo: «Arresten a los sospechosos habituales». [18] Esta frase, basada en otra que ya habían escrito para Renault, libraba a Rick de la cárcel y daba un corolario lógico a la relación con que los Epstein y Howard Koch habían unido a los dos personajes.

Sigue la acción. Cuando salen del coche, Rick ordena a Renault que saque el equipaje de Laszlo y lo ponga en el automóvil. Un agente de policía cumple sus órdenes. Laszlo le sigue.

Rick entrega a Renault los salvoconductos y le dice que ponga los nombres de los señores de Laszlo, para que parezcan más oficiales. Ilsa, que no sale de su asombro, recuerda a Rick lo que se dijeron anoche, pero él dice, en tono de no admitir réplica, que debe subir al avión con Laszlo y que si se queda con él, algún día lo lamentará.

RICK: «Tal vez no ahora, tal vez ni hoy ni mañana, pero más tarde, toda la vida».

ILSA: «¿Nuestro amor no importa?».

RICK: «Siempre tendremos París. No lo teníamos, lo habíamos perdido hasta que viniste a Casablanca, pero lo recuperamos anoche».

Rick explica que tiene un trabajo que hacer y que ella no le puede seguir, y termina el parlamento con una de las frases más famosas de la película:

RICK: «Yo no valgo mucho, pero es fácil comprender que los problemas de tres pequeños seres no cuentan nada en este loco mundo. Algún día lo comprenderás».

En ese momento regresa Laszlo y dice que todo está en orden. Rick le cuenta la visita que anoche le hizo Ilsa, que intentó por todos los medios conseguir los salvoconductos, pero no logró convencerle. Ella fingió que seguía estando enamorada de él y él la dejó fingir.

Cuando Rick le entrega los salvoconductos, Laszlo le da la bienvenida de nuevo a la lucha con estas palabras:

LASZLO: «Esta vez sé que seremos los vencedores».

“As Time Goes By” da paso a una melodía militar. Los motores del avión

empiezan a rugir. Laszlo pregunta a Ilsa si está preparada. Ella contesta que sí. Ilsa mira a Rick y le dice:

ILSA: «Adiós, Rick. Dios te bendiga».

Rick les insta a apresurarse. Sobre las notas de “As Time Goes By”, Laszlo e Ilsa se encaminan hacia el avión.

En el último plano se oye “La Marsellesa”. Como nota final, Rick responde a este arrebatado de generosidad por parte de Renault con un cinismo que también es característico de la relación entre ambos. Dice que le vendría bien hacer un pequeño viaje. Pero, añade:

RICK: «Eso no cambia nada, Louis. Aún me debe cinco mil francos».

RENAULT: «Ese dinero podrá pagar nuestros gastos».

RICK: «¿Nuestros?», contesta sorprendido.

RENAULT: «Ajá».

Luego, mientras se alejan en la niebla oímos las últimas palabras de Rick:

RICK: «Louis, creo que éste es el comienzo de una hermosa amistad».

Un inciso. Durante la escena final, Rick lleva gabardina y sombrero, y la mano derecha metida en el bolsillo, sujetando un arma: una pose que acabó formando parte del mito Bogart y que todos sus guionistas se aprestaron a adjudicarle a la mínima oportunidad en proyectos posteriores.

El 21 de mayo de 1942 el guión de *Casablanca* estaba presentado. Que estuviera terminado es otro cantar. Aunque sólo faltaban cuatro días para que comenzara el rodaje, todo el mundo comprendió que aquella no era la versión definitiva. Era sólo un esbozo que permitiría al departamento de producción ultimar el presupuesto, establecer el plan de trabajo, y saber qué accesorios, trajes, decorados, actores, etc., iban a necesitarse. Además, pese a lo mucho que Koch se había esforzado y con todo lo eficaz que había sido su labor en el reforzamiento de la carga política de la película, Hal Wallis y Michael Curtiz no estaban del todo satisfechos con su trabajo, en especial en lo que hacía referencia al tratamiento de la historia de amor. Ya lo dijo el productor en una nota al jefe del departamento de producción, Tenny Wright: los cambios no habían terminado. Wallis también calculaba que cualquier retraso

provocado por la falta de un guión definitivo costaría a la Warner Brothers treinta mil dólares diarios. Ante esta perspectiva, Wallis y Curtiz decidieron renunciar a sus descansos dominicales para reunirse con uno u otro de sus guionistas. Se reunían en el rancho del director y discutían ideas diversas, intentando determinar qué palabras se pondrían en boca de sus actores en la semana entrante.

El jueves 21 de mayo, cuatro días antes de que empezara el rodaje, el estudio recibió una desagradable sorpresa por gentileza de Joseph I. Breen, presidente de la Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA) y administrador del código de producción que regía en la industria, el temido Código Hays. La MPPDA encontró dos escenas de *Casablanca* que le pareció que contenían «alusiones sexuales demasiado claras»: la descripción de los devaneos sexuales de Renault y el tratamiento de la relación entre Rick e Ilsa.

«Querido señor Warner», decía Breen, «el presente material contiene elementos que son inaceptables desde el punto de vista del Código de Producción. En concreto, no podemos aceptar que se insinúe que el capitán Renault tiene la costumbre de seducir a las mujeres a las que concede visados. Cualquier alusión en pantalla de que un personaje lleva a cabo prácticas sexuales ilícitas no podría contar con nuestra aprobación». Breen también protestaba de que se sugiriera que Ilsa aún estaba casada durante su relación con Rick en París. La carta de Breen fue entregada a los guionistas con instrucciones de Jack Warner para corregir la situación. A estas alturas, todo el mundo trabajaba a marchas forzadas. Hasta el gran jefe.

En lo que respecta a Renault, muchas de las observaciones de la oficina Breen son francamente ridículas. Al entrar en escena y ver a Rick despachar a Yvonne, Renault comenta lo siguiente: «Es increíble el modo que tiene de despreciar mujeres. Algún día podrían racionarlas». Esta apostilla final no podía quedar así, de manera que se dejó como sigue: «Tal vez falten algún día». En un momento posterior de la historia, Renault comenta que lo bueno del trabajo de Rick es que no tiene que hacerlo «entre cuatro paredes», pero la frase acabó convirtiéndose en «le permite tomar mucho el aire», no fuera que los espectadores sacaran conclusiones sobre el empleo que Renault daba al tiempo entre cuatro paredes. Un diálogo que se consideró totalmente inaceptable fue aquel en que alguien informa a Renault de que «tenemos un nuevo problema de visados», a lo que el policía responde: «Que pase esa señora».

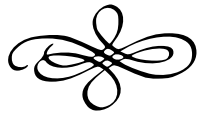
En lo relativo a la historia de amor, la verdad es que una de las observaciones, al menos, de la oficina Breen benefició a la película. Wallis ya había suprimido la escena teatral más susceptible de censura, el regreso de Lois al café para acostarse con Rick con el fin de hacerse con los salvoconductos. El recurso consistente en justificar la decisión de Ilsa de abandonar a Rick en París porque está casada con Victor suscitaba otros problemas. La MPPDA no podía admitir que se sugiriese que Ilsa había sido amante de Rick estando ya casada con Victor. La solución fue un término medio: Ilsa cuenta que en la época en que conoció a Rick pensaba que Victor había muerto. El regreso del marido cuando ella se dispone a salir de París da a la

chica una razón más convincente para dejar plantado a Rick y hace más interesante la historia de su amor imposible.

Pero la MPPDA llevó su celo inquisitivo hasta extremos ridículos. En el mes de junio, después de leer la última versión de la escena que transcurre en el apartamento de Rick en Casablanca —Ilsa se presenta en la casa dispuesta a todo por conseguir los visados, pero acaba abandonándose a su amor por Rick—, Breen ordenó que se suprimiera cualquier indicación de que los dos protagonistas acababan haciendo el amor. En el guión hay un lapso temporal en medio de la escena. La acción se interrumpe cuando ella confiesa su amor y se reanuda cuando Ilsa le cuenta a Rick por qué le abandonó en París. «Esta escena», observó Breen en una carta fechada el 18 de junio de 1942, «sugiere una relación sexual que sería inaceptable si acabara en pantalla. Creemos que esto se podría corregir sustituyendo el fundido a negro de la página 135 por un encadenado, y rodando la escena siguiente sin que aparezca ninguna cama ni sofá, o cualquier indicio de relación sexual».

La MPPDA estaba, no cabe duda, obsesionada con el sexo, pero su cometido iba mucho más allá. La organización también supervisaba los guiones y las películas que se producían con el fin de asesorar a los estudios sobre el efecto que podía causar la forma de presentar a los personajes no estadounidenses. En el caso de *Casablanca*, la MPPDA aconsejó que se dejara muy claro que la cantante del “Rick’s Cafe” era sudamericana, puesto que es un personaje positivo y que como tal caería en gracia a los aliados del Sur del continente. Con la misma lógica, la organización aconsejó al estudio que dejara claro que personajes negativos como Ugarte, Martínez o el Europeo Oscuro no provenían de ningún país aliado ni neutral. Ello explica, quizá, el intempestivo cambio de nombre de Martínez, que pasa a portar apellido italiano, Ferrari.

Capítulo 7



CONCEBIDA EN PECADO Y PARIDA CON DOLOR



La cosa no empezó bien. El plan de rodaje de *Casablanca* se subordinó a otras producciones de la casa. El decorado más grande del filme, el “Rick’s Cafe”, ocupaba todo el plató 8 y estaba equipado con innumerables muebles y accesorios, algunos pertenecientes a la Warner, otros alquilados. Rodar la película en orden secuencial hubiera significado inmovilizar el plató y todos sus accesorios durante semanas, mientras el resto de las escenas se rodaban en otros sets. Ningún estudio de Hollywood podía permitirse semejante lujo. Las escenas del “Rick’s Cafe”, por tanto, se rodaron en un plazo de seis semanas. Las demás se fueron filmando en unos días, a medida que quedaban disponibles los sets correspondientes.

Tres de los sets que se utilizaron en *Casablanca* fueron contruidos para otras películas. La estación de ferrocarril de París, en la que Rick comprueba que Ilsa le ha abandonado, era la estación de Nueva Inglaterra diseñada para *La extraña pasajera*. El decorado del café del señor Ferrari, “El Loro Azul”, y del Mercado Negro procedían de *The Desert Song*, que también se estaba rodando en esos momentos. Esta circunstancia obligaba al equipo a adaptarse a los calendarios de esas películas.

Además del problema de los platós, el plan de rodaje también tuvo que subordinarse a las agendas de los actores. En una producción era muy raro que todos los actores estuvieran disponibles durante todo el tiempo que duraba la filmación. De hecho, el rodaje de *Casablanca* se retrasó por esperar a que Claude Rains y Paul Henreid terminaran de rodar *La extraña pasajera* (1942); a que Curt Bois acabara *Princess O’Rourke* (1943), y a que Sydney Greenstreet terminara *Background to Danger* (1943).

La primera pieza del rompecabezas de *Casablanca* fue colocada en la semana del 10 de mayo, cuando Hal Wallis pidió a Michael Curtiz que se reuniera con el director de arte del estudio, Carl Jules Weyl, y buscara decorados habilitables para la película antes de construir unos nuevos. La carestía bélica le obligaba a proceder de esta manera. El 13 de mayo de 1942, *Casablanca* quedó registrada en el programa de la Warner como la Producción número 410 y la fecha de comienzo del rodaje quedó fijada en el 25 de mayo.

Pero seguía habiendo problemas importantes. Los papeles del mayor Strasser, del capitán Renault y de Ugarte aún no habían sido asignados, y los guionistas, Howard Koch y los Epstein, que ya habían demostrado sus diferencias de concepto respecto al tratamiento del guión, anunciaron que el final de la historia les estaba dando problemas. Cada uno había propuesto el suyo, pero no se ponían de acuerdo para elegir uno. A Wallis y Curtiz no les emocionaba ninguno de ellos. En este momento, el único punto sobre el que todos estaban de acuerdo era el hecho de que Ilsa debía partir de Casablanca junto a su marido, Laszlo. El problema del desenlace de la historia tenía desconcertado a todo el mundo, especialmente a Bogart y Bergman, y

siguió haciéndolo hasta después de comenzado el rodaje.

El 22 de mayo quedó resuelto otro problema. Conrad Veidt fue contratado para interpretar al mayor Strasser mediante un acuerdo de cesión con la MGM. A estas alturas, el personaje había adquirido mucho más empaque. El joven capitán agregado al consulado alemán en Casablanca de la obra teatral se había convertido en el veterano, déspota y mundano mayor Strasser, enviado expresamente desde Alemania para prender a los asesinos de los correos alemanes, recuperar los salvoconductos e impedir a Laszlo llegar a USA. Veidt recibió un buen porcentaje de los cinco mil dólares por semana que la Metro cobró por sus servicios. Los buenos nazis no salían baratos en Hollywood.

El sábado, 23 de mayo, dos días antes de que empezara el rodaje, Jack Warner envió una nota a Michael Curtiz que parecía una arenga enardecidora: «Son tiempos conflictivos, y sé que terminarás el rodaje de *Casablanca* en siete semanas como máximo. Confío en ti para darme al viejo Curtiz que conocía, y estoy seguro de que vas a hacer una gran película».

Cuando por fin comenzó el rodaje, el 25 de mayo de 1942, *Casablanca* era una producción sin guión definitivo, pero a Warner no le quedaba más remedio que comenzar. El acuerdo de préstamo con Selznick preveía una multa importante por retener a Ingrid Bergman más de las ocho semanas asignadas. Sin embargo, aparte de la pareja protagonista, la mayoría del reparto estaba todavía en el aire; y, lo que aún era peor, muy pocos de los actores deseados tenían contrato con Warner. Sydney Greenstreet y Peter Lorre se estaban tomando las negociaciones con mucha calma. Paul Henreid no mostraba ningún entusiasmo. Y el importante papel de Sam ni siquiera tenía candidatos.

El informe diario de producción del primer día de rodaje de *Casablanca* indica que Bogart y Bergman empezaron a trabajar a las nueve de la mañana.^[19] En Warner no toleraban que los actores llegaran tarde, pero en cualquier caso, Humphrey e Ingrid tampoco lo hubiesen hecho. Bogie tenía la idea de que actuar era una profesión seria. Y Bergman hubiese preferido quedarse veinticuatro horas al día en el estudio en vez de volver a su apartamento alquilado en Beverly Hills. La actriz se sentía más a gusto en el mundo artificial de cualquier película que estuviese rodando, de cualquier personaje que estuviese interpretando. Ingrid proyectaba una inocencia y pureza que extasiaba a los hombres. Ese aura hizo que el público simpatizase con los personajes que interpretaba, aunque fuesen mujeres que engañaban a sus maridos o seducían a hombres casados. La respuesta del público a Ilsa Lund hubiera sido muy diferente de interpretarla Hedy Lamarr. Pero esa misma pureza hizo que el público se sintiese traicionado cuando se enteró de su *affaire* con Roberto Rossellini.

Casablanca arrancó en el plató 12A con el *flashback* del romance de Rick e Ilsa en París. Originalmente, la producción iba a comenzar en el Rick's Café en el plató 8, pero Claude Rains no terminaría su trabajo en *La extraña pasajera* hasta el 3 de junio y Paul Henreid tampoco estaba libre hasta el 25 del mismo mes. Así que la película

empezó con la escena en el café La Belle Aurore, en el barrio parisiense de Montmartre.

La secuencia transcurre el 13 de junio de 1940, el día antes de que los alemanes entraran en París. Ilsa acaba de descubrir que su marido, Victor Laszlo, a quien creía muerto, está vivo y va a llegar a París. Rick no lo sabe y ella no se lo puede decir. Rick sirve champán, habla en tono ligero de la invasión alemana y propone que él e Ilsa se vayan a Marsella y se casen allí. Sam toca “As Time Goes By” al piano y el rostro de Ilsa refleja ansiedad. Aquel mismo día, Paul Henreid firmó su contrato con la Warner, apalabrado unas semanas antes.

Cuatro días antes, la secuencia ni siquiera existía. Casey Robinson la había escrito, y se apresuró a llevar las páginas primero a Wallis y después a Curtiz. «Quizás el estilo sea un poco florido», comentaba Robinson en nota adjunta, «pero encaja con las escenas, las situaciones y lo que estamos tratando de hacer llegar al público en 15 metros [unos 33 segundos] de película, es decir, una apasionada historia de amor entre dos personas».

Julius J. Epstein contó que su hermano y él volvieron a escribir la escena para mejorar el diálogo: «La única frase de Robinson que queda, aunque luchamos con denuedo contra ella porque no nos parecía de Bogart, es “Un franco por lo que estás pensando”. No encajaba con el personaje. Pero al director, y a todo el mundo, le encantaba, de manera que se quedó».

Aunque esta narración retrospectiva no tiene lugar hasta que pasa un tercio de película, era una buena forma de empezar. En la escena sólo participaban tres de los protagonistas —Humphrey Bogart, Ingrid Bergman y Dooley Wilson—, por lo que no se veía afectada por la falta de actores que aún no estaban disponibles o que aún no habían sido elegidos. Estas secuencias se pudieron ir rodando en *sets* pequeños mientras los carpinteros terminaban de construir el “Rick’s Cafe”. Además, para los dos protagonistas la elección les permitía el lujo de interpretar a sus personajes en el pasado antes de filmar escenas basadas en sus recuerdos de ese pasado.

Al comienzo del día, la filmación había sido complicada por el hecho de que la música no era pregrabada, sino que estaba siendo grabada en el mismo plató. Dooley Wilson fingía tocar “As Time Goes By” para Bogart y Bergman mientras la canción estaba siendo interpretada en realidad por Elliot Carpenter, quien se sentó en un piano fuera de cámara, donde Wilson pudiera ver el movimiento de sus manos. Finalmente, después de una docena de ensayos, Curtiz estaba listo para rodar la escena. Después de cuatro líneas de diálogo, Scheid paró la cinta. «Ella suena fatal», le dijo a Curtiz. «Vete al infierno», le contestó el director.

«Vete tú al infierno», replicó Scheid, y se marchó a casa convencido de que iba a ser despedido. Cuando fue a trabajar al día siguiente, el cineasta vienes le pidió disculpas. «Curtiz no tenía agallas», dice Scheid. «Si alguien le desafiaba, se echaba atrás».

En el primer día de rodaje también hubo problemas con el registro de sonido. Por

alguna razón, el operador de sonido no avisó de que los focos del techo estaban emitiendo un silbido que acabó inutilizando todo el material rodado en esa jornada. Wallis tuvo que explicar el problema a los actores en persona y convencerles de que todo iba perfectamente bien.

De las dos estrellas del filme, Ingrid Bergman tenía el trabajo más difícil. Bogie sólo tenía que interpretar a un hombre enamorado. Insinuando sin mostrar demasiado, Ingrid tenía que hacer saber al público que el amor no era suficiente. Y tenía que atraparles incluso cuando recitaba un diálogo tan romántico que era casi una parodia, como: «Son disparos de cañón o es mi corazón palpitando».

Su voz y su rostro podían hacer creíble casi cualquier cosa. [20] Como de costumbre, Ingrid estaba radiante y tranquila, sin dar ningún signo de cualquier trastorno interno que pudiese sentir. No debía sentir ninguna preocupación, ya que había interpretado a mujeres atormentadas por el amor en una docena de películas, suecas y norteamericanas, antes de *Casablanca*. Y, con su habitual diligencia, había visto *El halcón maltés* (1941) varias veces para acostumbrarse a su *partenaire*.

Para Bogart era diferente. Él era enérgico y de humor cambiante. Las escenas de amor eran aguas inexploradas para él. Casi una docena de años después de *Casablanca*, Bogart le confesó a un biógrafo que estas secuencias aún le incomodaban: «Tengo una fobia personal, quizá porque no lo hago muy bien». A pesar de lo distanciados que Bogart y Bergman pudieran estar en la vida real, y a pesar de lo incómodo que Humphrey pudiese sentirse con Ingrid en sus brazos, sus escenas de amor tienen esa pasión que en Hollywood llaman “química”. Ese primer día, Arthur Edeson estuvo alborotando durante casi hora y media hasta que quedó satisfecho con la iluminación de la escena de amor en *La Belle Aurore*. Pero como tantas otras cosas en *Casablanca*, la fotografía se tambaleó desde un principio.



Edeson no era un hombre que sacrificase la calidad, y la iluminación siempre había sido su especialidad. A comienzos de los años treinta había sido destacado por sus efectos de iluminación en una serie de películas de horror como *El Doctor Frankenstein* (1931) y *El hombre invisible* (1933), ambas dirigidas por James Whale. Pero lo que antes había sido una virtud ahora era un problema.

Según una nota de Wallis, el director de fotografía tardaba tanto en iluminar los sets que luego no quedaba tiempo para rodar todas las secuencias programadas. Las escenas del café de Montmartre tuvieron que aplazarse a otro día. «Yo también deseo», decía Wallis en su mensaje a Edeson, «que la fotografía quede bien en esta película que tantas posibilidades de fondo y colorido ofrece para un operador, pero tú estuviste presente en todas las reuniones que tuvimos sobre la situación de emergencia provocada por la guerra, donde quedamos en que debíamos ser muy prudentes con el dinero y el material, y debo pedirte que sacrifiques parte de la calidad de tu trabajo en aras de reducir el tiempo de preparación de las escenas».

Por muy triste que estuviese Edeson cuando Wallis le criticó por tomarse demasiado tiempo en su trabajo, más debió estarlo cuando a la semana siguiente Wallis se quejó del aspecto de las primeras escenas en el Rick's Café, que en su opinión necesitaban más contraste. Dos días después, seguía diciendo que el Rick's Café no estaba lo suficientemente oscuro. Llevó semanas que *Casablanca* encontrase un ritmo y un estilo que satisficiesen al productor. E incluso entonces, había que luchar con el guión.

Pero el gran problema de Wallis en aquellos momentos era su respetado director. Por alguna razón, Curtiz rodó la escena de Rick e Ilsa en el coche sin grabar los diálogos. Y otra escena del *flashback* se la saltó por completo, aunque estaba programada. Dado que la continua lucha contra el tiempo que fue el rodaje de *Casablanca* no permitió reparar estos errores, Rick e Ilsa acabaron circulando ante el Arco del Triunfo sin decir una palabra.

Y el caso es que Curtiz había defendido calurosamente las escenas de París. Howard Koch no quería escribirlas porque, según él, ralentizaban la acción en un momento crucial de la historia, aquél en que Rick descubre que Ilsa está en Casablanca. El director había convencido a Koch de la necesidad de conservar estas escenas señalando que el *flashback* permitiría situar a los espectadores respecto a la estrecha relación que los dos protagonistas habían mantenido en París. Esta divergencia de puntos de vista ilustra la diferencia entre las respectivas visiones que Koch y Curtiz guardaban del filme. Para el primero, la historia de amor era la percha que sostenía la historia del compromiso político de un hombre, y el *flashback* no era más que un relleno romántico que desviaba a la historia de su auténtico objetivo. Para el segundo, la política era sólo el marco de una historia de amor entre dos personas.



El *flashback* parisiense incluía una de las frases más importantes de *Casablanca*, «Here's looking at you, kid» («Por ti, niña»), el latiguillo de Rick. En el guión presentado cuatro días antes de que comenzara el rodaje, la frase dice: «Here's good luck to you, kid» («Buena suerte para ti, niña»). «Here's looking at you, kid», no aparece en ningún guión escrito hasta el día 1 de junio, una semana después del rodaje de las escenas de París. ^[21] Algunos observadores aseguran que la frase fue una ocurrencia de Bogart, a quien también se hace responsable de que la frase «De todos los cafés de todas las ciudades del mundo, tenía que entrar en mi café», de la versión del 21 de mayo, cambiara a «De todos los bares de todas las ciudades del mundo, aparece en el mío». ^[22]

EL DEMONIO DE LOS CELOS

Casablanca no era el típico *set* de Michael Curtiz. El director todavía se comportaba como un autócrata, andando a zancadas por el plató con sus botas de montar ^[23] y soltando maldiciones cuando algo no funcionaba a su gusto. Pero la guerra le impedía agotar a sus actores en largas jornadas de rodaje. A causa de la contienda, el rodaje concluía a las seis y media de la tarde para que todo el mundo pudiese volver a casa antes de que anocheciera.

El guionista Philip Dunne, que odiaba al director, le llamó “matón”, una descripción con la que gran parte de su equipo estaría de acuerdo. Difícil y caprichoso con sus intérpretes, Mike Curtiz era particularmente cruel con las actrices. Bette Davis le odiaba tanto que, antes que trabajar de nuevo con él, rechazó *Mildred Pierce*, que le valió un Oscar a Joan Crawford. Sin embargo, su comportamiento con las estrellas de *Casablanca* fue menos malicioso. Bogart era un chollo para cualquier

director. Y, como la mayoría de los hombres, fue muy respetuoso con Bergman. La llamaba su «chica navideña», tal vez, explicaba Lee Katz, el ayudante de dirección, «porque Ingrid tenía aspecto de ser algo que a uno le gustaría que le regalasen por Navidad». Años después, la actriz sueca describiría al director como «muy dulce y amable conmigo».

Curtiz también fue extremadamente educado con Joy Page, la hijastra de diecisiete años de Jack Warner, que tenía el pequeño papel de Annina, la chica búlgara que llama la atención del capitán Renault. Page, que aún estaba en el instituto, había estado tomando lecciones de interpretación de Sophie Rosenstein, la profesora de drama del estudio, que la sugirió para el papel. Page fue contratada por dos semanas a razón de 100 dólares semanales, pero acabó estando en el *set* durante dos meses.

Otro que se llevaba bien con Curtiz era Claude Rains, que había rodado con él varias películas. Rains, cuya primera prueba resultó un desastre, afirmaba que el director le enseñó la diferencia entre actuar en el teatro y en el cine. Según Claude, Curtiz le dijo «qué no hacer enfrente de una cámara». Más tarde, Rains pasaría este aviso a su hija. «Mi padre sólo me dio un consejo sobre actuar en el cine», comentó Jessica Rains. «Nunca hagas nada. Sólo piensa. Porque la cámara capta lo que estás pensando».

Como ya hemos comentado, la relación de Bogart con Curtiz fue buena, aunque sus sentimientos hacia el cineasta húngaro eran contrapuestos. Por un lado, pensaba que la forma en que Michael utilizaba la cámara era brillante. De hecho, cuando firmó en 1946 un contrato de quince años que le otorgaba el poder de dar su aprobación al director, incluyó a Curtiz entre los cinco realizadores preaprobados (los otros eran Cromwell, Hawks, Daves y Huston). Pero Bogart, que ya había trabajado con Michael en *Kid Galahad* (1937), *Ángeles con caras sucias* (1938) y *Oro, amor y sangre* (1940), también se quejaba de su falta de interés por los actores. Y debía ser cierto, dada la opinión que el realizador tenía de ellos: «Actuar es cincuenta por ciento una gran bolsa de trucos. El otro cincuenta por ciento debería ser talento y habilidad, aunque raramente lo es».

BERGMAN & BOGART

Ingrid Bergman no hizo alianzas en *Casablanca*, pero tenía a su lado a su profesora de lenguaje, Ruth Roberts, como en todas sus películas. Y estaba protegida por el aura que desprendía y que hacía que los hombres la trataran caballerosamente. Bergman ha sido considerada una mujer calculadora, y lo cierto es que utilizó hábilmente a la gente para construir su carrera. Pero es imposible que un encanto calculado pudiese haber funcionado tan fiablemente como el suyo, tanto con hombres como mujeres. Al menos una parte del aura de la actriz se debía a una falta

de artificio que impresionaba a los que trabajaban con ella. Nunca exigía privilegios, pero era inamovible en demandar lo que pensaba que era necesario para sus personajes.

Si Ingrid parecía deslizarse por los días de julio como un velero a través de las aguas en calma, Bogart (que estaba preocupado por el guión, las escenas de amor, su matrimonio y lo que pensaba que era autocompasión en el corazón de su personaje) se agitaba en un torbellino. Hay pocos actores sobre los que exista tanta división de opiniones como con Humphrey. No es que esa gente le viese de formas diferentes, sino que reaccionaban a los mismos estímulos (su inquietud, su desafío verbal, su irascibilidad) con admiración o con disgusto. Bogie era casi un *test* de Rorschach.

Para Billy Wilder, que le dirigió en *Sabrina*, Bogart era «un hombre malvado, un perezoso pero competente actor que se divertía creando problemas y obtenía un tremendo placer incitando a otra gente a luchar». Para Tom Pryor, reportero en el “New York Times”, «era un tipo real, no uno de esos actores falsos que tratan de impresionarte todo el tiempo». Ezra Goodman, de la revista “Time”, le define como “un sádico”. “Tomarle el pelo a la gente”, decía Peter Lorre “es su mayor entretenimiento”. Humphrey siempre estaba feliz de tocar las narices a los ejecutivos del estudio. Se veía a sí mismo como un general en la lucha contra la pomposidad y la falsedad de Hollywood.

Bogart y Bergman comieron juntos una semana antes de que empezase la producción de *Casablanca*, pero no hubo empatía entre ellos y su relación nunca fue más allá de lo que la corrección exigía. El actor colaboró con entusiasmo en la creación de los diálogos más memorables de Rick, pero a la hora de trabajar la relación amorosa de los protagonistas entre escena y escena no se mostró tan dispuesto. Viéndolo tan distante, Bergman no tuvo más remedio que recurrir otra vez a varios pases de *El halcón maltés*, que le ayudaron a entender el estilo interpretativo de su coprotagonista y a imbuirse de esa imagen cinematográfica de la que se la suponía enamorada. Tenía la sensación de ser una escandinava muy alta con una lista de películas muy corta, y el encuentro con Humphrey le ponía muy nerviosa. Más tarde, la actriz describió así su relación profesional: «Le besé, pero nunca llegué a conocerle realmente. Salía de su camerino, hacía su escena y luego se marchaba de nuevo. Era todo muy extraño y distante».

No creemos que con su actitud Bogie pretendiera ser grosero. Cuando quería ser maleducado con un compañero, lo era y punto. Generalmente recurría a comentarios insidiosos sobre la técnica interpretativa, la profesionalidad o la ausencia de ambas en el colega atacado. De hecho, dos intérpretes que habían compartido pantalla con Bogie en el pasado, George Raft e Ida Lupino, se negaron a volver a trabajar con él por esta causa.

Pero su displicencia era en parte deliberada. Al principio temía que la frescura y el talento de Ingrid Bergman hicieran su presencia invisible. Uno de sus asesores, Mel Baker, le sugirió lo siguiente: «Es la primera vez que te ponen de pareja a una

estrella importante. Lo que tienes que hacer es quedarte quieto, que sea siempre ella la que venga a ti. Mike seguramente no se dará cuenta, y si ella se queja, puedes decirle que el guión lo indica de forma tácita. Tú tienes algo que ella quiere, así que es ella la que tiene que venir a ti».

Bogie recordó el consejo y procuró situarse siempre de manera que fuera Bergman la que tuviera que acercarse a él, con el efecto de que los espectadores acabaron creyendo que él ejercía una atracción magnética sobre ella.

No era ésta la única razón que impulsaba a Humphrey a evitar a Ingrid: también temía los celos de su mujer, la excéntrica actriz Mayo Methot. Desde el momento en que las cámaras comenzaron a rodar, “Sluggo” Bogart decidió que su marido se había enamorado de su primera dama. Le llamaba varias veces al día para comprobar que no pasaba junto a Ingrid más tiempo del estrictamente necesario y por las noches le impedía dormir con sus advertencias. A veces aparecía para almorzar en el estudio o se presentaba en el plató, «siempre como si fuese la cólera de Dios en persona», explicaba Lee Katz.

Mayo se daba cuenta de las miradas y comentarios que provocaba, pero estaba demasiado poseída por sus demonios para evitarlo, y vagaba por el plató 8 como un fantasma en una fiesta. Todo el mundo se compadecía de Bogart, que convivía con aquella mujer. Mayo tenía la cara hinchada y el cuerpo abotargado, a resultas de la ingesta desmedida de alcohol, que casi había reemplazado por completo a los alimentos sólidos. Y a medida que bebía más, su inestabilidad iba en aumento, al igual que sus ataques de celos y sus arrebatos de violencia. ^[24] Decidido a privar a su mujer de cualquier excusa para seguir haciéndole la vida imposible, Bogie optó simplemente por reducir al mínimo el tiempo que pasaba junto a Ingrid.

Puede que también hubiera un tercer motivo. En una entrevista con el biógrafo de Bergman, Lawrence Leamer, uno de los publicistas de *Casablanca*, Bob William, observó que Bogie se ponía de mal humor cada vez que William traía a un periodista a entrevistar a la bella actriz sueca. Cuando se trataba de una mujer se mostraba indiferente, pero el ver a un periodista hombre junto a su coprotagonista parecía sumirle en el abatimiento. William creía que, cuando menos, a Bogie le gustaba Ingrid, pero que el actor pensaba que sus respectivos compromisos matrimoniales les impedían establecer cualquier relación que fuera más allá de lo profesional.

LA VIDA EN EL PLATÓ

En el *set* de *Casablanca* se forjaron varias alianzas, pero las mejores fueron las de Bogart y Claude Rains, que nunca habían trabajado juntos antes ni volverían a hacerlo después, Bogart y Peter Lorre, y Dooley Wilson y el pianista Elliot Carpenter. Wilson y Carpenter eran los únicos negros en el *set* y se hicieron grandes amigos.

Las alianzas que hizo Paul Henreid no pueden adivinarse. En su autobiografía describe los trucos que Lorre les hacía a Curtiz y al director de fotografía Arthur Edson. Pero dado que Victor Laszlo nunca se encontró con Ugarte en el Rick's Café, Henreid nunca vio a Lorre en el *set* de *Casablanca*. Henreid empezó su trabajo a finales de junio; Lorre había completado el suyo tres semanas antes.

Todo lo que Joy Page recuerda de sus dos meses en *Casablanca* es lo “dulce” y protector que Bogart fue con ella. El 29 de mayo era el primer día de trabajo de Page en su primera película, y su emocional escena requería que le preguntase a Rick si un hombre podía perdonar a su mujer por acostarse con otro. La actriz esperaba, asustada en su camerino, la llamada de Curtiz. «No te preocupes», dijo Humphrey desde la puerta. Entró y, paciente y amablemente, repasó la escena con ella. En la memoria de Page, Bogie la protegió desde entonces.

Bogart y Lorre eran amigos antes de *Casablanca* y siguieron siéndolo después. [25] Cuando estaban rodando la película, vivían a unas manzanas de distancia el uno del otro al pie de Hollywood Hills y, después de las noches de borracheras de los fines de semana, iban tambaleándose hombro con hombro a los baños de vapor.

Animados por John Huston, que compartía el mismo retorcido sentido del humor, avergonzaban a todas las visitas que el departamento de publicidad llevaba al *set* de *El halcón maltés* con bromas pesadas. Curtiz era demasiado intenso para compartir el gusto de Huston por las bromas, pero es posible que algunas de las historias que hablan de Bogart y Lorre aliándose contra él (negándose a trabajar hasta que el realizador se riese de sus bromas) sean ciertas. Lorre divirtió a Bogart en *Casablanca* durante una semana escasa. Empezó a trabajar en el Rick's Café el 28 de mayo y rodó su última escena el 2 de junio.

Peter y Humphrey no fueron los únicos miembros del equipo artístico que se rieron a costa de Curtiz. En el último tramo de la película, Claude Rains, en el papel del capitán Renault, llega al “Rick's Cafe” con intención de detener a Victor Laszlo. El director quería que interpretaran la escena a ritmo acelerado, para reflejar, por un lado, la emoción que siente Renault al poner por fin las manos sobre Laszlo y por otro lado para mantener la tensión hacia el clímax. Curtiz indicó a Rains que aporreara la puerta y que entrara como una exhalación cuando Rick le abriera.

Pero la escena era la primera del día, muy mala hora para pedir a Rains una exhibición de energía. Tantas tomas fueron necesarias que Curtiz empezó a perder la paciencia con el actor inglés. Para relajar la tensión, Rains decidió, con ayuda de Bogart, dar a Curtiz doble ración de lo que pedía. Cuando las cámaras empezaron a rodar de nuevo, Bogart abrió la puerta y Rains irrumpió en escena, esta vez sí, a toda velocidad: iba montado en bicicleta. Después de provocar una carcajada general, los actores consiguieron interpretar la escena a satisfacción de Michael Curtiz.

Bogart y Rains se admiraban mutuamente, y esa admiración se trasluce en las escenas que interpretaban juntos. Los dos habían nacido en el siglo XIX y compartían un sentido de la moral que les hacía sentirse incómodos cuando no se casaban con la

mujer con la que dormían. Bogie conoció a su cuarta esposa, Lauren Bacall, cuando ella tenía diecinueve años y tuvo su primer hijo cuando él tenía cuarenta y nueve. Rains conoció a su cuarta esposa, Frances Popper, cuando ella tenía diecinueve y tuvo su primer hijo cuando él tenía cuarenta y ocho. Bogart y Rains también compartían su afición al alcohol. Rains era un gran bebedor, aunque discreto. Nunca mostró los efectos de ahogar en alcohol las inseguridades de un actor hasta que su hígado explotó.

Como era costumbre en la industria de Hollywood al comienzo de todo rodaje, la Warner iba filtrando a la prensa fragmentos de la historia de *Casablanca* para mantener el interés por el proyecto. También advirtieron al público que no debía esperar ver otra película de la calidad y la magnificencia de *Casablanca* hasta que terminara la guerra. Aunque en parte se trataba de una estratagema publicitaria, esta afirmación tenía su parte de verdad, puesto que el conflicto había encarecido los materiales de trabajo y había privado a los estudios de parte de su personal, que habían partido al frente o habían sido reclutados para el esfuerzo de guerra. El mensaje implícito era el siguiente: «¡Más vale que vean ésta, porque puede ser la última de su especie!».

La Warner también propagó una jugosa anécdota: en el primer día de rodaje, durante la escena en que Rick, Ilsa y Sam esperan en La Belle Aurore a que los alemanes entren en París, uno de los extras del plató, un refugiado que había vivido en París, rompió a llorar.

El martes 26 de mayo continuó el rodaje del *flashback* de París en el plató 21A. Ese mismo día fueron contratados Peter Lorre (actor de la Universal) y Claude Rains (actor independiente). El 28 de mayo, después de filmar las escenas de París durante tres días, el equipo se trasladó al set más extenso y costoso construido para *Casablanca*, el Plato 8, donde se había levantado el “Rick’s Cafe”.

Ante la imposibilidad de encontrar algún decorado reciclable, habían tenido que construirlo desde los cimientos, con un coste de 9.200 dólares, más de la mitad de la partida del presupuesto destinada a decorados, que ascendía a 18.000 dólares. Algunos accesorios de *atrezzo* los habían alquilado a sus proveedores locales, como las sillas de bambú y rota. El café comprendía varias zonas: una entrada majestuosa, una terraza con mesas, el casino, la barra, las mesas, junto a las que tocan Sam y la orquesta, y el despacho de Rick. En vez de montar cada zona de forma independiente, Curtiz y Wallis decidieron incorporarlas todas en un enorme plató, para que las cámaras pudieran seguir a los personajes de una zona a otra.

Algunos actores secundarios se incorporaron en este momento al rodaje: Peter Lorre, Dan Seymour, Madeleine LeBeau y Leonid Kinskey. En una de las primeras versiones del guión, Sascha había sido el tragasables favorito del zar ruso, pero la idea no prosperó. Kinskey cobró 750 dólares a la semana y trabajó durante dos

semanas.

Joy Page, hijastra de Jack Warner, que encarnaba a Annina, la mujer búlgara, se incorporó al rodaje a la mañana siguiente por cien dólares a la semana. Debido a los retrasos acumulados, Page trabajó en *Casablanca* durante dos meses. Helmut Dantine (Jan, el hombre búlgaro) disfrutaba entonces de una breve racha de popularidad gracias al papel del piloto alemán que cae en el jardín de *La señora Miniver* en paracaídas. Carl, el jefe de sala y contable de Rick, aún no había aparecido, puesto que su actor, S. Z. Sakall, aún no había sido contratado.



UN RODAJE A LA DERIVA

«Nadie tenía ni la más ligera idea de hacia dónde iba la película», recordaría Ingrid. «Nos entregaban nuevas páginas de diálogo cada día, y teníamos que ensayar y memorizar pequeños fragmentos de él... ¡y reelaborar el personaje en consecuencia! Cada vez que preguntaba a Curtiz quién era yo en la película, qué sentía, qué estaba haciendo, él respondía: “Bueno, en realidad no estamos seguros, pero hagamos esta escena y mañana veremos”. ¡Realmente, era algo imposible!»



Y así, aquel cálido verano de 1942, *Casablanca* avanzó sin rumbo claro hacia su final, con unos guionistas que no tenían un minuto que perder. El 1 de junio entregaron una nueva versión, pero seguía habiendo problemas que resolver, especialmente en lo que hacía referencia al desenlace de la historia. Aun así, las páginas archivadas en la University of Southern California son más parecidas a la película definitiva que cualquier tratamiento anterior.

En esta versión, Martínez pasa a llamarse Ferrari para dejar claro que el personaje procede de Italia, una de las potencias del Eje, y no de España, país neutral. Ilsa vuelve a pedir a Sam que toque “El tiempo pasará”, y hay tres frases que aparecen por primera vez en su forma definitiva (algunas ya se habían rodado): «Si es diciembre del 41 aquí en Casablanca, ¿qué hora es ahora en Nueva York?»; «De todos los cafés y locales del mundo, aparece en el mío»; y «Here’s Looking At You, kid». Además, este es el primer tratamiento del *script* que no contiene ninguna insinuación de que Rick e Ilsa durmieran juntos después de su conversación nocturna en casa de él. Les interrumpe la llegada de Carl y Victor, que ha sido herido por la policía en una reunión de la resistencia.

Esta versión no resuelve el triángulo amoroso. Aunque ahora la acción final transcurre en el aeropuerto de Casablanca, las páginas de la versión del 1 de junio han desaparecido, y en su lugar aparecen unas páginas fechadas el 15 y el 16 de junio en las que la escena está tal como la conocemos hoy. Después se reanuda el tratamiento del 1 de junio, con páginas muy parecidas a la acción de la película, hasta un momento dado. Después de encubrir a Rick por el asesinato de Strasser, Renault le ofrece un salvoconducto para salir de Casablanca. «¿Un salvoconducto? Me iría bien hacer un viaje... Pero respecto a nuestra apuesta no se haga ilusiones, Louis. Aún me debe diez mil francos». [26] El *script* del 1 de junio termina así, a falta de las dos frases que cierran la película.

Lo cierto es que, aunque había un guión, éste sólo servía como punto de referencia. Porque todos los días llegaban nuevas hojas, con nuevas escenas y nuevos diálogos. Y el margen con que los guionistas entregaban sus páginas periódicas iba reduciéndose conforme avanzaba la filmación. Los cambios y los añadidos eran tan frecuentes que los guionistas tuvieron que empezar a utilizar papel de distintos colores para relacionar cada fragmento del guión con su jornada correspondiente.

Tan precarias condiciones de trabajo comenzaron a provocar tensiones entre los miembros del equipo y a enrarecer el ambiente en el plató. A Wallis le preocupaban los retrasos y había estallidos de mal genio en el plató. Después de todo, cada día de rodaje estaba saliendo por 30.000 dólares, cifra suficiente para justificar varias úlceras.

Para los miembros del reparto, descartar y aprender nuevos diálogos llegó a convertirse en un ritual diario; y la paciencia de todos tuvo que estirarse hasta el límite. Bogart y Rains procuraban relajar la tensión jugando al ajedrez. Empezaron una partida y la iban jugando entre tomas. Cuando llegó Henreid, también empezó a jugar al ajedrez con Bogie. «Estaba ansioso por jugar», declararía el actor de origen austríaco más adelante, «y yo le zurraba la badana una y otra vez. Un excelente jugador, muy bueno. Yo sólo era un poquito mejor». Bogie, además, jugaba partidas individuales por correo en su camerino con un tipo de Brooklyn llamado Irving Kovner, hermano de un empleado de la productora.

La idea de incorporar el ajedrez a la película fue de Howard Koch. La partida, le explicó a Wallis, era una metáfora de la relación Rick-Renault y de la «complejidad ajedrecística que caracteriza a la intriga de *Casablanca*». Pero este recurso argumental fue eliminado, y Rick acabó jugando una partida individual.

El hecho de que se diera tantas vueltas al guión acabó dando pie a uno de los mitos más difundidos sobre *Casablanca*: que la película se rodó en orden secuencial porque las últimas páginas del guión aún no estaban escritas. Los informes de producción no corroboran esta aserción. Todos los días, el director de producción, Al Alleborn, rellenaba un informe en el que especificaba en qué horas había trabajado el equipo, qué actores aparecían en la escena, qué escenas se habían rodado y qué decorados se habían utilizado. Según estos informes, *Casablanca* se rodó a trozos, conforme a la disponibilidad de actores y decorados, como cualquier otra película.

LOS RETRASOS DE HENREID

El 3 de junio, la estación de tren de *La extraña pasajera* ya estaba, por fin, convertida en la Gare de París, de manera que Bogie y Wilson pudieron rodar la escena en la que Rick se entera de que Ilsa no va a partir con él. Además, Bogart y Bergman repitieron algunas tomas de la escena del piso de Ilsa en París. ^[27]

El día 4, Claude Rains se puso a las órdenes de Curtiz y el equipo se trasladó de

nuevo al bar de Rick. Conrad Veidt se incorporó dos días más tarde. En aquella época, el Gobierno federal decretó un toque de queda nocturno para todos los enemigos extranjeros. Entre las ocho de la tarde y las seis de la mañana no podían abandonar sus casas o lugares de residencia. La orden afectaba directamente a varios miembros del equipo de *Casablanca*: Paul Henreid, Peter Lorre, Michael Curtiz, Helmut Dantine, Curt Bois y otros trabajadores de nacionalidad “hostil”. Afortunadamente, la orden no se mantuvo mucho tiempo en vigor y no complicó especialmente el rodaje de *Casablanca*.

Los actores que más se hicieron esperar fueron Sydney Greenstreet y Paul Henreid. Con Greenstreet no había problema. Ferrari sólo tenía una escena en el Rick’s, que hasta que se desmontase el decorado se podía filmar en cualquier momento. El papel de Henreid, en cambio, era fundamental, y el actor tenía varias escenas importantes en el café. Para terminar de complicar las cosas, el rodaje de *La extraña pasajera* se prolongó y Henreid, esperado a principios de junio, no pudo incorporarse a *Casablanca* hasta el día 25 de ese mes. En los informes de Al Alleborn, el director de producción observa que la ausencia de Henreid llegó a retrasar el rodaje hasta tres días. El 9 de junio se empezó a hablar de sustituirlo.

Para compensar la ausencia de Henreid, Curtiz fue filmando todo aquello que no requiriese su presencia; no sólo las escenas en que no aparecía, también las reacciones de otros personajes a la actuación de Victor. En un momento dado, Wallis envió al director una nota en la que se quejaba de que el premontaje carecía de ritmo coherente. No podía ser de otra forma, puesto que el realizador no podía rodar más que planos deslavazados.

Uno de los muchos planos sueltos que rodó Curtiz mientras esperaba la incorporación de Henreid al rodaje fue una toma de Humphrey Bogart sobre las escaleras que conectaban el despacho de Rick con el bar. Cuando el actor se presentó en el set aquel día, el director le indicó que lo único que tenía que hacer era pararse sobre un escalón y asentir con la cabeza en una dirección concreta. Bogie quería saber por qué asentía su personaje, pero Curtiz replicó así: «No preguntes tanto. Ponte ahí, asiente y vete a casa». El actor no supo lo que estaba haciendo hasta que vio la película. Con su gesto, Rick daba permiso a la orquesta para tocar “La Marsellesa” en una de las escenas más recordadas de *Casablanca*.

La ausencia de Henreid no era el único problema. Wallis seguía disgustado con el trabajo de Arthur Edeson. Los archivos de la correspondencia de *Casablanca* contienen numerosas notas internas en las que el productor se queja de que el local de Rick estaba demasiado iluminado. En repetidas ocasiones instó a Edeson a incluir más sombras, para cargar la atmósfera de la película. En notas posteriores comunica sus inquietudes al mismo Michael Curtiz. A estas alturas —12 de junio—, había ya tanto material excesivamente iluminado que Wallis autorizó a Curtiz a repetir tomas o a positivar escenas con una tonalidad más oscura, de manera que armonizaran con las nuevas. Pero el productor acabó cansándose de insistir en el problema. En una nota

fecha el 15 de junio, Wallis advertía al director que dejaba en sus manos la responsabilidad de que los decorados estuvieran bien iluminados.

Otro problema era que Dooley Wilson no sabía tocar el piano. Para grabar las partituras habían contratado a Elliot Carpenter, de manera que Wilson sólo tendría que fingir que tocaba. Dooley necesitaba oír la música del piano durante su actuación, pero el director había decidido que los actores hablaran sobre la música, incluso en planos en que Wilson aparece claramente tocando el piano. El encargado de hacer sonar las grabaciones de Carpenter seguía el procedimiento habitual. Cuando no había diálogos, ponía la música a todo volumen, pero cuando alguien iba a hablar la quitaba. Pero es que, sin música, Dooley estaba totalmente perdido. Curtiz dio con la solución del problema. Colocó a Carpenter ante un piano fuera del cuadro de la cámara para que tocara durante el rodaje. Wilson podría oír la música y echar alguna mirada de reojo a las manos de Carpenter para copiar sus movimientos.

Después de escuchar las canciones grabadas, Wallis comenzó a preguntarse si no sería mejor escoger a un cantante cuya voz fuera más típica de baladista, no tan áspera y de jazz como la de Wilson. Después de todo, “As Time Goes By” tenía un papel muy importante en la acción de la película, y el estudio tenía muchas esperanzas depositadas en “Knock on Wood”, una canción compuesta expresamente para el filme. ¿Debían cubrirse las espaldas eligiendo a un intérprete más tradicional?

Wallis tendría sus dudas sobre el estilo vocal de Wilson, pero en lo que respecta al estilo interpretativo de Leonid Kinskey no le cabía ninguna: le parecía detestable. El día 4 de junio, después de ver por primera vez al actor haciendo de Sascha en un copión, envió un mensaje al director en el que decía que en su opinión Kinskey estaba exageradísimo. Como no tenían tiempo para repetir tomas ni para buscar a otro actor, el productor propuso que Curtiz diera más protagonismo a Carl, el jefe de camareros, aunque el papel aún no estaba asignado. Los guionistas habían escrito unos planos humorísticos en los que Sascha, deseoso de aprender a preparar cócteles americanos, sigue una receta para hacer un Mickey Finn y con gesto inocente se lo sirve a un oficial alemán. Wallis propuso darle la escena a Carl o simplemente eliminarla, como al final se hizo.

Wallis se involucró hasta tal punto en la producción de *Casablanca* que llegó a tomar decisiones que, aunque hoy nos parezcan insignificantes, contribuyeron a mejorar el acabado final. Por ejemplo, en la escena en que Paul Henreid e Ingrid Bergman entran por primera vez en el “Rick’s Cafe”, Orry-Kelly tenía intención de vestirlos con ropa de etiqueta, tal como aparece descrito en la obra “Everybody Comes to Rick’s”. Sin embargo, el 3 de junio, Wallis decidió que esta imagen no era la más adecuada para una pareja de refugiados que han huido apresuradamente de París y que llevan un tiempo viajando. Así pues, Henreid llevaría «un traje deportivo sencillo, o un traje de playa» y Bergman «un traje de calle sencillo». Dos días después, tras ver diversas pruebas de Ingrid con varios peinados, el productor informó a Perc Westmore de que la actriz llevaría el pelo suelto, en coherencia con

esa imagen natural que le habían creado para *Intermezzo*.

Howard Koch terminó su labor en *Casablanca* el día 5 de junio, y los hermanos Epstein el 12. Habían hecho un buen trabajo. Unos días después, la oficina Hays dio su aprobación definitiva al guión. Toda la malicia sexual contenida en los diálogos había sido depurada y los severos administradores del Código de Producción ya no tenían nada que reprochar al guión de *Casablanca*.

Pero una cosa era evidente. A estas alturas, la falta de guión definitivo estaba empezado a causar problemas. Casi todos los informes de producción emitidos por Alleborn sobre los retrasos acumulados a partir del día 5 empiezan advirtiendo de la necesidad de contar con un guión definitivo con que programar el resto del rodaje.

Mientras tanto, seguían sucediéndose las incorporaciones al reparto. El actor S. Z. Sakall fue contratado el día 15 de junio para encarnar a Carl. Rodó su primera escena el día 17. En un guión anterior, Carl había sido profesor de matemáticas en Leipzig, pero en versiones posteriores dejó de serlo. Para alivio de todos, el 24 de junio se distribuyó un «guión final», pero Jack Warner no lo consideró satisfactorio y ordenó retirarlo en cuanto apareció.

Había dos grandes problemas: a nadie le gustaba el procedimiento que seguía Rick para que Ilsa se fuera con Victor. Por muchas vueltas que le daban, no encontraban la solución: el método de Rick era demasiado cruel o demasiado forzado. Y tampoco sabían cómo terminar la escena. Si Ilsa cedía y se iba, parecería que no tenía personalidad. Si Rick la obligaba de alguna manera, sería una actitud demasiado dura.

Viendo los primeros copiones, Hal Wallis se dio cuenta de que con la interpretación de Bogart estaba ocurriendo algo extraordinario. El productor esperaba que la película demostrara la valía de su actor como galán romántico, y así había sido, pero éste le había dado una interpretación tan sólida que Wallis no pudo por menos que preguntarse lo siguiente: ¿Aceptarían los espectadores que este hombre perdiese a la mujer que ama por otro hombre? Empezaron a proponer otros desenlaces. Rick se lleva a Ilsa a Lisboa; Ilsa se queda con Rick en Casablanca; Rick muere ayudando a los Laszlo a escapar; Victor muere y Rick e Ilsa acaban juntos.

Es posible que los actores tuvieran noticia de estos debates, porque estaban empezando a demostrar su inquietud por la inopia en que se encontraban. Bergman, especialmente, aducía que necesitaba saber lo que estaba pasando para poder calibrar cómo interpretar las escenas de Ilsa con Rick y Victor. ¿Hacia cuál de los dos hombres debía inclinarse con vistas al desenlace? Cuando pedía consejo a Curtiz, éste no la sacaba de dudas. Cuando el día estaba yendo bien, el director contestaba: «Manten un término medio». Todavía le servía menos la siguiente réplica: «Tú ve haciéndolo día a día, y ya veremos qué pasa». Pero cuando se veía demasiado presionado, el irascible cineasta húngaro acababa bramando: «¡Actores! ¡Actores!

¡Quieren saberlo todo!».

Por suerte, Curtiz era una roca. Sólo un director de su experiencia y tenacidad podía superar una situación semejante sin soltar las riendas del filme. Los actores sabían que había luchado con Wallis por sus papeles y le respetaban. Y apreciaban su competencia profesional. Paul Henreid, por ejemplo, comentó después: «Curtiz tenía un sentido visual instintivo. Era muy diferente de cómo visualizan los intérpretes. De vez en cuando paraba el rodaje y decía: “Aquí hay algo que no funciona. Y no sé lo que es”. Y un segundo después ya había descubierto el porqué, y enfocábamos la escena de otra manera mejor».

DE TODOS LOS RODAJES DEL MUNDO, TENÍA QUE ENTRAR EN EL MÍO

El 25 de junio, Paul Henreid pudo cruzar la puerta del “Rick’s Cafe”, de manera que el equipo volvió al decorado del plató 8. En los días que siguieron se rodaron la mayoría de las escenas de Henreid, incluida la emocionante interpretación coral de “La Marsellesa”.

La conmovedora secuencia no tiene una sola frase de diálogo, y señala el regreso del héroe a la lucha. «Hágalo con la orquesta al completo», le dijo Wallis al director musical Leo Forbstein, «y todos los músicos que hagan falta». La escena fue un momento emocionante para los actores, muchos de los cuales tenían familiares en los campos de concentración o que habían muerto en las cámaras de gas. Más tarde, Dan Seymour dijo que cuando terminó la secuencia, la mitad de los extras que participaban en ella estaban llorando.

Recordemos la escena: impecablemente vestido de blanco, como corresponde a los héroes sin tacha, Victor Laszlo obliga a la orquesta del café —con la aquiescencia de su propietario— a tocar “La Marsellesa”, que enseguida entonan a coro todos los clientes del local, hasta que el grupo de militares alemanes que habían empezado a cantar el “Watch am Rhein”, no tienen más remedio que callarse e irse, furiosos, del local.

El departamento de publicidad del estudio se fijó especialmente en el plano en que Berger enseña a Laszlo el anillo con la Cruz de Lorena, símbolo de la Francia Libre. En los comunicados promocionales del estudio, el anillo era descrito como «una mezcla de sello de identificación, cápsula de veneno y microfilm enciclopédico». Dicha descripción era producto exclusivo de la imaginación de los publicistas, puesto que el objeto había sido fabricado en el taller del estudio especialmente para el rodaje.

Pero no todo era trabajo. El equipo también tuvo sus momentos de relajación. El 1 de julio, Hal Wallis interrumpió el rodaje para ofrecer una fiesta sorpresa por los quince años de la llegada de Michael Curtiz a la Warner. El set se llenó de actores y técnicos que habían trabajado con el director, muchos de los cuales se sentían en deuda con él

por toda su carrera. Fue un gesto muy bonito y emotivo, pero no resolvió los problemas del guión.

Tampoco lo hicieron las gamberradas de Peter Lorre. Aunque Lorre sólo participó en el rodaje durante cuatro días, en este breve plazo se las arregló para revolucionar el plató. Arthur Edeson, el director de fotografía, fue víctima de una de sus bromas más pesadas. Edeson era uno de los pocos operadores de Hollywood que preferían trazar las marcas de tiza de forma manual para indicar a los actores dónde debían situarse. Pero en cuanto se colocaban las cámaras y Edeson se daba media vuelta, Lorre borraba las marcas y hacía otras nuevas. El director de fotografía no entendía por qué sus previsiones no funcionaban nunca.

Edeson sólo sirvió a Lorre como entrenamiento previo a su campaña contra el director. Sabiendo que Curtiz tenía fama de hacer que sus actores interpretaran a un ritmo muy acelerado, Lorre y Bogart decidieron tomarle el pelo. Cuando el director les pidió que interpretaran una escena a ritmo rápido, Bogie se manifestó en contra. Lorre saltó en defensa de Curtiz, señalando que si hacían la escena lo bastante rápido, el viernes no tendrían que rodar, y había que tener en cuenta que sus contratos no les permitían trabajar en viernes. Mientras Curtiz los miraba fijamente, los dos intérpretes le explicaron que ellos no eran “actores de fin de semana”, sino que sus contratos estipulaban expresamente que los viernes, sábados y domingos no trabajaban. Viendo evaporarse su plan de rodaje, el director se alejó bufando: «¡Actores de fin de semana! ¡Vagos despreciables!». Sin embargo, al viernes siguiente, cuando los dos intérpretes se presentaron en el *set*, Curtiz estaba demasiado avergonzado o demasiado enfadado para reconocer que por fin había entendido la broma. A lo mejor nunca la entendió.

No contentos con la jugada, Bogart y Lorre decidieron encizañar a Curtiz y un viejo amigo suyo, el actor húngaro Paul Lukas. Hablaron al director de lo mucho que admiraban a su amigo y le animaron a contar anécdotas sobre Lukas. A continuación pasaron a un estudio contiguo, en el que Lukas se hallaba rodando *Watch on the Rhine*, y le preguntaron si había algún problema entre él y Curtiz. Le refirieron lo que el director contaba de él, pero dándole un sesgo del que Lukas no salía muy bien parado. Éste reaccionó despotricando contra su supuesto amigo, impropiedades que los dos actores se apresuraron a trasladar a Curtiz. Lorre y Bogart siguieron haciendo de correveidiles durante unos días más, consiguiendo poner la amistad de Lukas y Curtiz al borde del abismo. Al final, Lorre y Bogart confesaron su artimaña y ayudaron a los dos amigos a recomponer su amistad.

Pero éste no era, ni mucho menos, el colmo de la osadía para Peter Lorre. Curtiz tenía fama de faldero. Su posición de influencia en la Warner le facilitaba la tarea de encontrar mujeres ambiciosas dispuestas a acostarse con él a cambio de una oportunidad en el cine. Como estaba casado, el director celebraba estos encuentros durante las pausas de sus rodajes. Incluso tenía una *roulotte* en el *set* donde entregarse a sus escarceos.

Un día, Lorre escondió un micrófono en el refugio de Curtiz. Durante la comida, algunos miembros del equipo se reunieron en torno al camerino para prestar oído a los manejos amorosos de su director, una curiosa colección de gemidos y quejidos salpicados de gritos apasionados, pronunciados con fuerte acento extranjero: «¡Ay, Dios, no!» y «¡Ay, Dios, sí!».

En total, el equipo permaneció en el plató 8, el del “Rick’s Cafe”, durante seis semanas, frente a los dos días y medio que duró el rodaje en los restantes decorados. Cuando acabó la filmación en este *set*, algunos miembros del equipo artístico terminaron su cometido en la película. Peter Lorre rodó su última escena el 2 de junio y Marcel Dalio una semana después. La chica a la que Rick despacha, Yvonne, quedó liberada el 27 de junio, y un día más tarde le siguió Sascha, el camarero enamorado. El 1 de julio, Corinna Mura rasgó su guitarra en Casablanca por última vez, mientras que el guardaespaldas árabe de Rick, interpretado por Dan Seymour, fue dado de baja el 2 de julio, el mismo día que Dooley Wilson.

El último empleado del Rick’s en abandonar el rodaje fue S. Z. Sakall. Wallis había añadido una escena entre Sakall y Henreid en la puerta trasera del bar, después de la reunión de la Resistencia. La secuencia, que contó con un parco decorado, montado con unas cuantas piezas del decorado del bar, obligó a Sakall a mantenerse disponible hasta el 9 de julio.

EN EL AEROPUERTO: FINAL DE RODAJE

La incertidumbre de la victoria dio forma a *Casablanca* de una forma sutil. Eran los días más difíciles de la Segunda Guerra Mundial, y a medida que la película se aproximaba a su clímax en el aeropuerto, el tema del deber se hizo más fuerte, especialmente en las últimas reescrituras de Howard Koch.

Fue durante la ola de calor de julio cuando Wallis, Curtiz y Koch luchaban para terminar el guión. Las altas temperaturas y las malas noticias de la guerra alimentaban las discusiones. Normalmente, Wallis, que confiaba en Curtiz, habría dejado solo al director. En cualquier caso, el productor tenía otras tres películas en producción ese mes. Pero estuvo en el set de *Casablanca* más tiempo del que nunca antes había pasado con ninguna otra, a causa de ese guión sin finalizar.



El segundo mito más popular sobre *Casablanca* es que nadie sabía cómo terminaría la película. En “Everybody Comes to Rick’s”, Rick manda a Lois a Lisboa con Victor Laszlo, igual que hace con Ilsa en cada una de las versiones del guión. [28] Incluso la gente a la que no le gustaba la obra estaba de acuerdo en enviar a la chica lejos.

Koch y Epstein recuerdan varias conversaciones relativas a decidirse por lo que el primero llama «el final del sacrificio» o el más convencional final romántico. Ingrid Bergman decía que cuando le preguntó a Curtiz y a los guionistas con cual de los dos hombres iba a quedarse, le respondieron que se lo dirían en cuanto ellos lo supiesen. Pero aunque a menudo se discutió la posibilidad de que Ilsa se quedase con Rick, todo el mundo seguía estando de acuerdo con el final del sacrificio. Y el Código de Censura nunca hubiese permitido que Ilsa abandonase a su marido y se quedase en Casablanca con su amante.

La dificultad era lograr que el final del sacrificio funcionase. Había dos grandes problemas: cómo hacer creíble que Ilsa abandone al hombre que ama, y qué hacer con Rick cuando Ilsa se ha marchado. En la obra, Rick es arrestado, pero el público no toleraría una victoria de la Gestapo. Si el final de *Casablanca* no hubiese funcionado, la película ya habría sido olvidada. Pero el final no se resolvió repentinamente.

En “Everybody Comes to Rick’s”, como en *Casablanca*, Rick engaña a Renault y le apunta con una pistola para permitir que Ilsa y Laszlo escapen con una Carta de Tránsito (en la obra, cada Carta es válida para dos personas, así que Rick le da la otra a la joven pareja búlgara que ha estado escondiendo en su Café). En el momento en que el avión de Lisboa está despegando, Strasser entra en el Café. Rick apunta a Strasser con la pistola el tiempo necesario, y luego la arroja sobre la mesa. Cuando es arrestado, Renault (entonces llamado Louis Rinaldo) le pregunta: «Por qué lo hiciste,

Rick». Y éste le recuerda que ha ganado su apuesta sobre que Laszlo escaparía.

Como ya se ha comentado, Julius J. Epstein siempre ha dicho que el final se resolvió cuando su hermano y él iban conduciendo un día hacía el estudio y dijeron al unísono «Detengan a los sospechosos habituales». Rick mataría a Strasser y Renault le protegería.

En realidad, la sinopsis de tres páginas que los Epstein habían escrito para la parte final de la película demuestra que esa idea ya se les había ocurrido a principios de mayo. Pero aunque solucionaba una parte del problema (evitar que Rick fuese arrestado), no tocaba la cuestión principal: cómo hacer creíble que Ilsa se fuese con Laszlo.

En la obra, Lois insistía en quedarse con Rick. «Eso, querida, depende de ti», respondía un humillado Laszlo. «Sácala de aquí, Victor, por el amor de Dios», decía Rick. En su sinopsis, los Epstein evitaban la confrontación entre los tres personajes. Simplemente eliminaban a Lois del clímax de la película mandándola sola al aeropuerto. Las diecinueve páginas de sugerencias de Koch toman un camino diferente. Donde los hermanos eliminaban a Lois, Koch eliminaba a Strasser.

En la versión de Koch, Rick consigue que Lois se vaya al fingir que realmente ha traicionado a Laszlo. Koch creó una larga escena en la que Lois estalla furiosa contra Rick. «Se imagina Rick que ella va a irse con él después de que ha traicionado a su marido... Nunca dejará a Laszlo». Después Laszlo persuade a su mujer para que suba al avión porque «en América podrá servir a Francia». Es sólo después de que Lois se ha ido, que Rick encañona a Renault y envía a Laszlo a reunirse con ella. Rick y Renault se sientan para acabar su partida de ajedrez. Cuando el avión ruge sobre el techo del café, Renault dice: «Ricky, yo tenía razón. Eres un sentimental». Y la película termina.

Estos finales tienen lugar en el café. Las últimas escenas de la película no se trasladaron al aeropuerto hasta el guión del 1 de junio. En un guión anterior del 21 de mayo, el final había sido obviamente escrito por los Epstein. Seguía sus sugerencias, y los hermanos habían conseguido eliminar la partida de ajedrez tan odiada por Koch. En el guión del 21, cuando Rick apunta al corazón de Renault y le dice que llame al aeropuerto, éste responde: «Ese es mi punto menos vulnerable» y llama a Strasser. En ese final, Strasser irrumpe en el café a tiempo para detener el avión, pero Rick le dispara. Después, Rick y Renault se quedan en la terraza, viendo al avión volar sobre sus cabezas. La última frase de Rick es: «No hay ninguna diferencia, Louis. Todavía me debes 5.000 francos».

En ese final, Ilsa le dice a Laszlo que se queda con Rick, pero Rick le dice que se vaya porque él ya no es el hombre que ella conoció en París. Una vez más, Ilsa es simplemente empujada a Laszlo por los guionistas. En ninguna versión Ilsa juega un papel activo sobre su destino. De un modo similar, Ingrid Bergman sólo podía ver las contorsiones a que Curtiz, Wallis, los Epstein y Koch sometían a Ilsa. Les suplicaba a Curtiz o a los guionistas que le dijese a qué hombre amaba. Cuando le decían que

«jugase a dos bandas», ella decía que «no se atrevía a mirar a Bogart con amor porque entonces tendría que mirar a Paul Henreid con algo que no era amor».

Para una actriz tan cuidadosa como Bergman, no conocer el corazón de su personaje era doloroso, pero lograba mantener su ecuanimidad. Bogart respondía a esta inseguridad enfadándose y, como siempre, encerrándose en su camerino.

Koch había sido apartado de la película a principios de junio, después de que comenzase a circular el nuevo guión del 1 de junio. Durante ese mes, el guión fue revisado por Casey Robinson y los Epstein. Wallis estuvo fuera durante la última semana de junio, cuando otra revisión del final salió a la luz el 25 de junio. Ese fue el primer día de Paul Henreid en *Casablanca*, rodando la escena en la que Laszlo conoce a Renault y al luchador de la resistencia noruega Berger en el Rick's Café. Por alguna razón desconocida, Jack Warner ordenó retirar las nuevas páginas al día siguiente. Como aún faltaban por rodar muchas escenas con Henreid, los problemas de guión podían esperar hasta la vuelta de Wallis el 30 de junio. Tan pronto como estuvo de regreso, Wallis llamó de nuevo a Koch para que escribiese otro final más. Jack Warner, por su parte, pidió a los Epstein que se reincorporaran al proyecto.



El día 3 de julio, la pareja protagonista filmó más primeros planos en el Café Montmartre, y también algunas escenas en el “Rick's Cafe”. Ese mismo día, Wallis envió una nota a Leo Forbstein, director del departamento musical del estudio, solicitando que le encontrara a un cantante para doblar a Wilson. Afortunadamente, renunció a la idea.

El 6 de julio, los Epstein dieron a Wallis lo que éste quería. En una nota dirigida a Curtiz, el productor decía lo siguiente: «Creo que hemos encontrado una salida para la gran escena entre Ilsa y Rick en el aeropuerto: hacer que Laszlo aparezca al final». Al día siguiente, el equipo volvió al bar de Rick para rodar la escena en que Víctor e

Ilsa llegan al local y Renault intenta detener a Laszlo.

QUIZÁ MAÑANA VOLEMOS EN ESE AVIÓN

Uno de los lugares más solicitados para rodajes cinematográficos en la zona de Hollywood era el Los Angeles Metropolitan Airport de Van Nuys. Aquí se instaló el equipo el 10 de julio, después de construir una fachada falsa como entrada del aeropuerto de Casablanca y de que el director de producción, Al Alleborn, hiciera mil malabarismos para encontrar un día donde fuera posible rodar en el ajetreado aeropuerto y un avión de apariencia apropiada para el aterrizaje. Encontraron lo que buscaban en un hangar de Arizona, un aparato que fue acondicionado en su parte exterior para que pareciera alemán.

Afortunadamente, Curtiz logró rodar toda la escena del aeropuerto en el único día que le habían concedido, aunque tuvo que trabajar en medio de otros despegues y aterrizajes. Fue la única jornada que el director pasó en el aeropuerto. Los planos nocturnos del avión de Ilsa y Victor despegando los filmó un equipo de segunda unidad aproximadamente dos semanas después.

Ese día, Wallis deja escrito lo siguiente: «Nos enfrentábamos a un director recalcitrante, a un elenco que no estaba de acuerdo con parte de sus diálogos, a actores que cobraban un doblón, pero que no tenían otra cosa que hacer que esperar de brazos cruzados, sin saber si íbamos a necesitarlos, y a una actriz que sólo pensaba en terminar con el proyecto para hacer *¿Por quién doblan las campanas?* Mike y Bogie se peleaban con tanta frecuencia que a veces yo tenía que personarme en el plató para mediar en algunas querellas».

El 11 de julio, Curtiz rodó las escenas que quedaban pendientes del bar de Rick y a continuación se trasladó a los decorados de los despachos de Renault y Strasser. Por orden de Wallis, el *set* del bar de Rick no fue desmontado hasta pasados unos días, hasta que él y Curtiz estuvieron seguros de que ya no lo iban a necesitar para repetir tomas. Así, mientras los actores filmaban la partida de Victor e Ilsa de Casablanca, el encuentro de la pareja con Ferrari en “El Loro Azul” y la visita nocturna de Ilsa a casa de Rick, los muebles y accesorios del “Rick’s Cafe” volvieron al Departamento de Atrezzo de la Warner Brothers y al resto de sus lugares de procedencia.

El 15 de julio comenzó el rodaje de las escenas del despacho de Strasser, de su automóvil y de la sala de espera de la cárcel. Las secuencias se rodaron sin contratiempos, lo que permitió al equipo relajarse un poco, para variar. En esta época, después de siete semanas de filmación y sólo dos más previstas en el plan de rodaje, los problemas básicos del guión seguían sin resolverse.

Todos los guionistas estaban a favor de mantener el final de la obra de teatro, con lo que Rick perdería a Ilsa, pero el estudio deseaba un final de acuerdo a las convenciones de Hollywood. «Se celebraron numerosas reuniones», explicaba

Howard Koch, «para discutir la cuestión, con el estudio muy a favor de: “Tenemos a Bergman, tenemos a Bogart, ¿por qué no dejarlos juntos?”». La única persona importante a la que aquello le daba lo mismo, dijo Julius J. Epstein, era Bogart, «sólo preocupado por no poder salir con su barco los fines de semana».

Bergman, una vez más, suplicó a Koch: «¿Cómo voy a interpretar una escena de amor cuando no sé con quién me voy a marchar?». Curtiz, añadió Koch, parecía avergonzado y no ocultaba su preocupación. Acabó desahogando su frustración con los actores. Después de un nuevo estallido que hizo rebosar la copa, el bueno de Kinskey —uno de los afectados— se dispuso a abandonar el plató, jurando no volver a pisarlo. Curtiz, por una vez, se disculpó de inmediato. «No tenemos un final para esta película», dijo a modo de explicación. «Todo el mundo está nervioso». No exageraba. El equipo tenía ya los nervios destrozados, aunque el desenlace de la historia comenzaba ya a dibujarse, gracias a los diligentes esfuerzos de los hermanos Epstein.

Para que los otros intérpretes tuvieran oportunidad de aprenderse los nuevos diálogos, Curtiz cambió el programa del 16 de julio y rodó una escena en el hotel que sólo incluía a Bergman y Henreid. Fue otra página de nuevo diálogo lo que hizo estallar a Bogart el día siguiente. Y ese diálogo que tenía que recitar era el corazón de un final que había estado causando problemas durante meses. En él se incluía la frase: «Siempre nos quedará París».

El 17 de julio, con cuatro días y medio de retraso sobre la agenda prevista y aún a falta de final para la película, el equipo se trasladó al plató 1 para rodar la secuencia del aeropuerto de Casablanca, escenario del gran desenlace de la historia. Fue un mal día. Era el número 45 del rodaje y el personal estaba cansado e irritable. En los platós de Burbank las temperaturas se disparaban. Por suerte, el plató contaba con aire acondicionado.

La jornada empezó a las nueve de la mañana y acabó a las seis y cuarto de la tarde. Los primeros problemas surgieron por causa del guión. La noche anterior, los Epstein habían cambiado varias frases y los actores no habían tenido tiempo de aprendérselas ni de prepararlas entre ellos. Pero había otro problema, esta vez relacionado con el avión en el que Ilsa y Laszlo se embarcan hacia Lisboa. El aparato utilizado no era más que una maqueta a tamaño reducido, y cuando una persona de tamaño normal se situaba junto a él, el avión no parecía real y se notaba la desproporción. A estos problemas se les dio dos soluciones, una convencional y otra no tanto. Para disimular el hecho de que se trataba de una maqueta se alejó el aparato de la cámara y se inundó el aire de niebla. El problema del tamaño se zanjó situando a varios enanos moviéndose en torno al aparato, como si fueran técnicos de mantenimiento. [29]

Fue justo antes de que se rodasen las escenas del aeropuerto cuando el director asistente Lee Katz tuvo su gran inspiración: «No se nos permitía salir del plató», explicó. «Así que el aeropuerto fue construido en el set con el recortable de un avión.

Y obviamente, lo llenamos todo de niebla no tanto para crear atmósfera como para disimular que todo era tan falso. Finalmente colocamos el avión, que era, en mi opinión, un recortable muy malo, lo más lejos que pudimos. Y no había forma de darle ninguna perspectiva, así que se me ocurrió contratar a un grupo de enanos para que interpretasen a los mecánicos. Para darle una perspectiva forzada. Y funcionó». Sin embargo, poca gente pudo ver lo bien que funcionó, porque durante la edición de la película, la mayoría de las escenas de los mecánicos alrededor del avión fueron eliminadas.

En el decorado del plató 1 se había invertido tanto esfuerzo como en el rodaje del resto de las escenas de la película. Las nuevas máquinas de hacer niebla de la Warner —utilizadas por primera vez en el filme que Curtiz había dirigido previamente a *Casablanca*, *The Sea Wolf* (1941)— funcionaban a pleno rendimiento, alimentadas por más de 150.000 metros cúbicos de aceite vaporizado —según datos del departamento de publicidad de Warner—, en sublime abstracción del hecho de que la desértica ciudad norteafricana apenas había conocido un solo día de niebla en toda su existencia.

Uno de los grandes talentos de Curtiz era su capacidad para resumir una escena mediante un único objeto, como cuando la cámara se aparta del último beso entre Rick e Ilsa en el *flashback* de París para descubrir que Ilsa ha volcado su copa de vino, símbolo del fin de su felicidad compartida. La utilización más hábil de este recurso en *Casablanca* tiene lugar al final de la cinta, después del momento en que Renault encubre a Rick por la muerte de Strasser.

RENAULT (toma una botella de agua de vichy y la abre): Rick, usted ya no es sólo un sentimental, sino que además es un patriota.

RICK: Quizá sea éste un buen momento para empezar.

RENAULT: Es muy posible que sí (Al verter el agua en un vaso, Renault ve la etiqueta de Vichy y rápidamente tira la botella a una papelera, que acto seguido vuelca de una patada).

En su utilización de un simple objeto, una botella de agua mineral, de un forma determinada, Curtiz hace expresar a Renault su rechazo definitivo de la Francia de Vichy, tan contemporizadora con los invasores alemanes, y su adherencia a la causa aliada. Pero la idea de la botella dio infinidad de quebraderos de cabeza al jefe de atrezzo, Limey Plews.

El agua de Vichy se producía, como su propio nombre indica, en la ciudad de Vichy, capital de la Francia no ocupada. Al comienzo de la Segunda Guerra Mundial,

la distribución del principal producto de exportación de aquel rincón de Francia había quedado suspendida. Plews removió cielo y tierra en busca de una botella de agua de Vichy, pero nadie se la pudo conseguir.

Finalmente, el técnico se puso en contacto con los antiguos distribuidores del producto en Nueva York, que le encontraron no sólo una botella, sino toda una caja, posiblemente la última que quedaba en Estados Unidos. El objeto fatídico se hallaba en el sótano del Biltmore Hotel de Los Ángeles, a unos treinta kilómetros de los recintos de la Warner.

El departamento de atrezzo ya tenía una botella de agua de Vichy, estratégicamente situada para que el capitán Renault la tomara en sus manos en el momento apropiado. La gabardina y el sombrero de Rick ya estaban listos para entrar en la leyenda del mito Bogart. Los carpinteros habían construido el interior del hangar, incluido el teléfono desde el que Strasser lanza su última orden. También construyeron un avión de dos motores que, aunque parecía de Air France, como se pretendía, era más pequeño que el modelo real. El objetivo era crear la ilusión de que la pista de aterrizaje del plató era más grande de lo que era en verdad. El departamento de casting había situado a unos cuantos enanos en los asientos del avión para reforzar esta ilusión.

Pero lo que ocupaba el pensamiento de todo el mundo era la resolución del triángulo amoroso. Se propusieron varios finales, pero todos presentaban problemas. Si Ilsa decidía quedarse con Rick, tendrían que oír a la MPPDA. Aunque en la vida real estas cosas pasaban, en el Hollywood de los años cuarenta una buena esposa no abandonaba a su marido por otro hombre, por muy carismático que fuera el intruso. Matar a Rick mientras los Laszlo escapaban resultaría un final demasiado deprimente para los espectadores. Y después de lo que Wallis, Curtiz y los guionistas se habían esforzado para dar a Bogie un aura más romántica, matarle al final de la película sería como devolverle a la primera etapa de su carrera y a su imagen de villano. Por otro lado, si decidían matar a Victor, su misión antinazi quedaría inacabada, en detrimento del mensaje político de la cinta.

Pero a alguien se le ocurrió una solución. Rick haría que Ilsa se fuese con Victor, pero no porque fuera un hombre débil y no tuviera nada que ofrecer a su amada, sino porque el trabajo que ella hacía junto a Victor era demasiado importante como para sacrificarlo a estas alturas. Era el único argumento que ella no podía rebatir y el único que no debilitaría la imagen de Rick, ni tampoco la de Bogie. Para que Ilsa no pudiera protestar, los guionistas hicieron que Victor interrumpiera la despedida en el momento en que Rick terminaba de exponer sus razones.

No sabemos a ciencia cierta quién fue el artífice de esta idea. Los Epstein eran los únicos guionistas que aún estaban involucrados en el proyecto cuando se rodó esta escena, lo que les convierte en los más probables candidatos a este honor.^[30] Sin embargo, el informe presentado en su día por Casey Robinson, en el que sugería ciertos cambios en las escenas de amor, indica que, como mínimo, este guionista dio

la idea para el final. En opinión de Robinson, la resolución del triángulo amoroso obligaría a Isa a «seguir haciendo un trabajo que en estos tiempos es mucho más importante que el amor de dos pequeños seres». [31]

El asunto del final también dio origen a una de las muchas leyendas que circulan en torno a *Casablanca*: se escribió otro final en el que Ilsa se queda con Rick. Los informes de cámara del día 18 demuestran la existencia de esa escena alternativa. Era una versión en la que Rick le cuenta a Laszlo porqué Ilsa había ido a verle y lo que había sucedido entre ellos en París. Esa escena fue escrita y rodada en una versión larga y otra corta por Curtiz, para que Wallis pudiera elegir entre los dos.

Pero en contra de esta afirmación tenemos dos argumentos. En primer lugar, en los archivos de la University of Southern California estas páginas no constan por ningún lado. En segundo lugar, este final no hubiera obligado sólo a cambiar la escena entre Bogart y Bergman; hubiera alterado todo lo que venía después. En un estudio tan austero como la Warner, no hubiera sido posible añadir cuatro o cinco días de filmación a un plan de rodaje que ya iba con retraso. [32]

Hablando de leyendas, la famosa frase «Play it again, Sam», palabras que en ningún momento pronuncia Bogart en la película, también tiene su historia. «Play it, You dumb bastard» era la frase que pronunciaba Rick en el texto de la obra original. La censura de la propia productora lo redujo a un inocente «Play it, You dumb...» en la primera fase del guión. «If she can stand it, I can, Play it» es como Bogart lo pronunció en el montaje definitivo. Y la memoria popular lo ha convertido en «Play it again, Sam», con la inestimable colaboración de Woody Allen, quién tituló así una de sus obras teatrales más famosas.

SIGUE SIENDO UNA HISTORIA SIN FINAL

Las páginas del nuevo final (o finales) de *Casablanca* se entregaron la noche antes de la filmación de la escena. Se trataba de un monólogo de cuatro páginas con breves interrupciones, reescrito por tercera vez en otras tantas semanas, y el director de producción, Al Alleborn, informó de que el rodaje progresaba con lentitud porque, sencillamente, los actores no habían tenido tiempo de aprenderse sus diálogos.

También entorpeció la filmación una discusión entre Bogart y Curtiz. Los desacuerdos salieron a relucir durante el almuerzo: el actor tenía una idea sobre cómo interpretar la escena y el director otra. Ambos terminaron la discusión a gritos, si bien Curtiz era el tipo de persona al que, de todos modos, siempre se acaba gritando. Al cabo de dos horas, Alleborn, desesperado, sacó a Hal Wallis de su bungalow para que pusiera paz. Sólo entonces, dijo Alleborn, las partes «decidieron por fin cómo rodar la escena».

Una nota interna, con fecha del día siguiente, 18 de julio, nos explica lo sucedido.

Wallis, Curtiz y Bogart «estuvieron reunidos mucho tiempo, hasta que se pusieron de acuerdo sobre cómo hacer la escena». Como se puede apreciar, el informe de Al Alleborn no especifica qué fue lo que les hizo discutir, pero según los testimonios de los miembros del equipo, actor y director debatieron sobre si Rick debía besar a Ilsa o no. Inclínándose por la tradición, Curtiz deseaba que sus dos estrellas se dieran un beso antes de separarse definitivamente. Bogart aducía que este gesto iría en contra de todo lo que Rick acababa de decir para convencer a Ilsa de que era necesario partir. Wallis dio la razón a Bogart. El departamento de publicidad de la Warner decidió dar al asunto un sesgo jocoso emitiendo un comunicado de tono humorístico:

Hoy, [Humphrey Bogart] ha tenido su oportunidad y la ha rechazado. Se ha negado a besar a Ingrid Bergman.

«No os vayáis a creer que me estoy ablandando. Pero si nos atenemos a la historia, el tío que yo hago tendría que pensar un poco en el marido. Se pondría a pensar que el hombre iba a salir del avión en cualquier momento, y que dispararía primero y luego preguntaría. Yo soy así, cuando juego a besar no quiero que nada me distraiga».

Los problemas se acumulaban. Esta vez le tocaba el turno al director. En cada rodaje, Curtiz tenía la costumbre de elegir a un actor, generalmente alguno de segunda fila, sobre el que descargar sus frustraciones. En *Casablanca* le tocó a un actor inglés cuyas dotes interpretativas nadie apreciaba demasiado. Pero a los pocos días de filmación, Claude Rains ya estaba tan harto de los atropellos del realizador que llamó a Bogart y a Henreid para comentar la situación. Los tres hablaron con Curtiz y le dijeron que les molestaba mucho ver a una persona, por muy inepta que fuera, recibir un tratamiento tan grosero. El cineasta vienes, por supuesto, se deshizo en excusas. No se había dado cuenta de lo mucho que les molestaba su comportamiento y les prometió contener su genio. Por si acaso, los tres intérpretes le aseguraron con toda firmeza que si aquello se repetía abandonarían la película.

Sin embargo, durante el rodaje de la escena del aeropuerto, Curtiz olvidó su promesa. La primera toma les estaba dando problemas. El coche que transportaba a Rick, Victor, Ilsa y Renault tenía que detenerse en una marca y los actores tenían que descender de él en un orden concreto, sin dejar de hablar a toda velocidad. Pero cada vez que lo intentaban ocurría algo. El coche no se detenía en su marca. Los intérpretes no salían en el orden correcto. Pronunciaban los diálogos demasiado despacio... Cuando por fin consiguieron hacerlo todo bien, el actor a quien Curtiz tenía manía se trabucó en una frase. El director descargó sobre él un rapapolvo de proporciones épicas. En el acto, sus tres estrellas masculinas abandonaron el plató. Henreid confesó más tarde que habían disfrutado escondiéndose, obligando a su director a buscarles por todas partes y, al final, arrancándole una disculpa. Después de

varias horas de “huelga”, los actores se dejaron convencer para volver al set y rodar la escena.

Una vez embarcados Ilsa e Victor rumbo a Lisboa, el equipo abordó el siguiente problema que presentaba el guión: qué hacer a continuación con Rick, Renault y Strasser. Rick tenía que disparar sobre Strasser cuando éste intentase alcanzar el teléfono para detener el avión. Pero la MPPDA había advertido que la muerte del alemán debía ser un caso claro de defensa propia, lo que obligó a los guionistas a insertar un plano en el que Strasser apuntaba a Rick con una pistola mientras cogía el teléfono. Rodada la escena, Veidt y Rains dieron por terminada su labor en la película. Pero cuando Wallis vio el copión, pensó que lo de la defensa propia no quedaba tan claro y mandó volver a filmar la secuencia. El 22 de julio, el último día de rodaje en el set del aeropuerto, los dos actores quedaron liberados definitivamente.

La forma de resolver la muerte de Strasser planteaba otro problema: cómo dar salida a la relación entre Rick y Renault. Ahora, como encubridor en la muerte de Strasser, la posición del representante policial de Vichy en Casablanca era mucho más insegura que la del propio Rick. Como Howard Koch ya había introducido la idea de situar a Renault en una posición intermedia entre su amistad con Rick y su obligado compromiso con los invasores de su país, la solución perfecta era que Renault se uniera a los rebeldes junto a Rick.

Desde el punto de vista político este final fue muy bien recibido, puesto que era el espíritu de la Francia Libre alzándose en contra del Tercer Reich. Por otro lado, tal decisión provocó un error de guión. Renault sugiere que él y Rick se unan al destacamento de la Francia Libre en Brazzaville, y a continuación los dos echan a andar por el aeródromo, en sentido contrario al lugar desde el que ha llegado su coche. Su actitud da a entender que Brazzaville se encuentra en la dirección que ellos toman cuando aparece la palabra “Fin”. La única pega es que Brazzaville está en el Congo, a más de mil quinientos kilómetros de Casablanca.

Otra curiosidad. Aunque en la Warner nadie discutió la idea de que la bisagra sobre la cual giraba la historia de *Casablanca* fueran unos visados de autoridad irrevocable, durante el rodaje de las escenas de Peter Lorre, alguien se dio cuenta de que la firma del mariscal Weygand ya no podía significar mucho para el gobierno de Vichy. Weygand se retiró en diciembre de 1941, el mes en que se desarrollaba la acción del filme. Así pues, se introdujo un cambio que no quedó reflejado en ninguna de las versiones escritas del guión. En la película, los valiosos visados de Ugarte llevan la firma del general Charles de Gaulle. Lo cual nos lleva a preguntarnos: ¿qué motivo podía tener la Francia ocupada para plegarse a la firma del líder de la Francia no ocupada?

RODANDO A CONTRA RELOJ

o importa cuántas veces hubiera sido reescrito el guión, siempre había accidentes y cambios en el set. En la última escena del guión definitivo, Renault envía a Rick al territorio francés libre de Brazzaville, y Rick le recuerda que ha perdido la apuesta (que, inexplicablemente, ha subido a 10.000 francos). La decisión de Renault de acompañarle no estaba en el guión. Quién decidió que Rains acompañase a Bogart en su viaje se pierde en la niebla de hace cincuenta años.

El 22 de julio fue el último día de *Casablanca* en el plató 1. Wallis había visto las escenas del aeropuerto varias veces y no se sentía insatisfecho con el final, pero le dijo a Curtiz que volviese a rodar el diálogo de Bogart con Rains después de la partida de Ilsa y Laszlo. «Esto debe recitarse con más agallas», dijo Wallis. «Ahora que la chica se ha ido, me gustaría ver a Rick volviendo a su forma de hablar».

Había otro problema. Cuando Bogart disparaba a Strasser, el actor improvisó una frase: «De acuerdo, Mayor, usted lo ha querido», que tuvo que ser eliminada. De otro modo, parecería que Conrad Veidt había cogido su arma para defenderse. Wallis le dijo a Curtiz que la repitiese, utilizando la frase del guión: «Estaba dispuesto a disparar a Renault, y estoy dispuesto a dispararle a usted». Veidt había terminado su trabajo en *Casablanca* dos días antes, pero regresó para volver a morir.

Cuando terminó la filmación en el aeropuerto, el equipo llevaba ocho días de retraso sobre el plan de rodaje. De esta escena sólo quedaban dos detalles por ultimar. El equipo de segunda unidad tenía que haber rodado el despegue del avión de Victor e Ilsa el 20 de julio, en el Metropolitan Airport, pero el rodaje se aplazó porque alguien se dio cuenta de que el avión que habían alquilado para el plano no tenía el mismo número de ventanillas que el utilizado en el set del estudio. Buscaron otro aparato (un Lockheed Electra 12A de dos motores) y terminaron de filmar la escena el 23 de julio. Ese mismo día, Wallis, siempre previsor, envió una nota al montador de la película, Owen Marks, en la que le pedía que comprobara que Rick y Renault se quedaban mirando al avión de los Laszlo, cuando éste despegue, en la dirección correcta. El otro detalle era la cuestión de la frase final, al que nos referiremos más adelante. Pero este problema no afectó al rodaje. Dado que la sentencia se escucharía sobre un plano aéreo de los dos personajes, Bogart podría grabarla una vez terminada la filmación.

Contrariamente a lo que dice la leyenda, la filmación de la escena del aeropuerto no fue lo último que se rodó en *Casablanca* ni lo último que rodaron sus protagonistas. Quedaban once días de trabajo, casi dos semanas. Y, por mucho que Bergman contara más tarde que no supo con cuál de los dos hombres se quedaba su personaje hasta que se filmaron las demás escenas, lo cierto es que la actriz rodó algunas de sus secuencias más importantes con Bogart y Henreid sabiendo quién de los dos se llevaba el gato al agua.

El 23 de julio, la *troupe* de *Casablanca* pudo disponer por fin del decorado de “El Loro Azul”, el otro bar de la película, dirigido por Ferrari. El rodaje de *Desert Song*, que se prolongó más de lo debido, había aplazado en varias ocasiones la liberación

del plató. Aplazamientos que dieron más de un quebradero de cabeza a la producción de *Casablanca*.

El contrato de Sydney Greenstreet estipulaba un mínimo de dos semanas de trabajo. Pero como no tenía *set* donde rodar sus escenas, la obra prevista en su contrato se había prolongado una semana y media más de lo calculado, a razón de 3.750 suculentos dólares por semana por estar de brazos cruzados.

Las explicaciones de Al Alleborn sobre las razones que les obligaron a emplear a Greenstreet durante más tiempo del estipulado sirven para ilustrar los problemas que planteaba la elaboración de todo plan de rodaje en aquella época. Sydney había filmado su escena en el “Rick’s Cafe” en un solo día, pero después no podían trasladarse inmediatamente a otro *set*, porque mantener el gigantesco plató del local de Rick resultaba mucho más caro que seguir pagando a Greenstreet. Y cuando acabaron en el *set* de Rick’s tampoco pudieron instalarse enseguida en el decorado de “El Loro Azul”, porque, en primer lugar, no estaba disponible, y en segundo lugar, Alleborn quería que Rains y Veidt rodaran sus últimas escenas lo antes posible, ya que estos dos actores cobraban más que Greenstreet.

El informe emitido por Alleborn el 20 de julio decía así: «No hemos hecho caso a Greenstreet porque hemos centrado nuestros esfuerzos en terminar las escenas de Claude Rains, que cobra cuatro mil dólares a la semana, y las de Conrad Veidt, que cobra más o menos lo mismo. El trabajo de los dos termina con la Escena del Aeropuerto que estamos rodando ahora». Por fin, cuando “El Loro Azul” quedó libre, Sydney rodó su papel en tres días.

El 27 de julio, Bergman y Bogart empezaron a filmar una de sus escenas más importantes, aquélla en la que Ilsa acude a casa de Rick para pedirle los visados. Aunque parezca mentira, esta secuencia tan difícil se rodó en tan sólo día y medio. Después, Ingrid filmó la escena que comparte con Victor en el hotel de Casablanca en media jornada. Aún llevaban diez días de retraso.

El 30 de julio, el equipo se trasladó al decorado del Mercado Negro, donde Curtiz dirigió a Joy Page, Helmut Dantine y a gran número de extras en secuencias destinadas al *collage* inicial. Las estrellas, mientras tanto, disfrutaron de dos días de vacaciones. Wallis y Curtiz habían presupuestado la utilización de 152 extras, pero los gastos ocasionados por los numerosos retrasos que había sufrido el rodaje les obligó a reducir la cifra a noventa.

Las dificultades idiomáticas de Michael Curtiz también provocaron un breve retraso. El primer día del rodaje de la escena del Mercado Negro, el director informó al jefe de atrezzo, que ya había reunido a toda una tropa de animales para la filmación, de que necesitaba «un caniche, un caniche negro». El atrezzista se extrañó, pero no quiso discutir con el irascible cineasta y se dispuso a buscar el perrito mientras todo el mundo esperaba.

El hombre tuvo suerte y encontró el espécimen solicitado en tan sólo media hora. «Es muy bonito», dijo Curtiz, «pero yo lo que quiero es un caniche». Cuando el

pobre técnico intentó explicarle que aquel animal era, efectivamente, un caniche, Curtiz montó en cólera: «¡Yo quería un caniche en la calle! ¡Un caniche de agua! ¡No un perro, demonios!» [“charco” y “caniche” suenan parecido en inglés, aunque no igual].

¡MARÍA, MARÍA, MARÍA!

Fue un verano caluroso, aunque la ola de calor que había azotado el Valle de San Fernando en julio remitió en agosto. Sin acceso al mar, Warner Bros, era siempre un horno. Los estudios rivales, Paramount, Fox y MGM estaban en el lado fresco de las montañas. Pero Warner siempre estaba caldeado, metafórica y físicamente. El estudio y sus películas tenían el ritmo de una ametralladora. Docenas de películas de Warner estaban sacadas de los titulares de la mañana, convirtiendo las noticias en ficción casi antes de que la tinta se secara.

Ingrid Bergman se reincorporó a la filmación el día 1 de agosto, para filmar su escena con Bogart en el Mercado Negro. Fue uno de los días más importantes de su vida. La actriz rodó la escena y a continuación se sometió a una sesión de fotos promocionales junto a Paul Henreid. Estaba muy apagada. Creyendo que tenía problemas amorosos, Henreid le preguntó qué le pasaba. Ingrid le explicó que no era una cuestión sentimental. Estaba deprimida porque la película estaba casi terminada y no tenía ningún papel en perspectiva. Lo que más le disgustaba era saber que el rodaje de *¿Por quién doblas las campanas?* (1943) ya había comenzado y que Vera Zorina estaba haciendo el papel que ella tanto había ansiado: María.

Pero lo que no sabía es que la interpretación de Zorina en las primeras tomas había sido un desastre. El pelo corto le sentaba fatal y además se dedicaba a andar de puntillas por el rocoso escenario, como si fuera una bailarina (y eso era, efectivamente, una bailarina que temía que sus herramientas de trabajo sufrieran algún perjuicio). La situación era tan grave que, el 31 de julio, Ingrid había hecho una prueba secreta (un secreto a voces, más bien). Pero la actriz sueca estaba segura de que la Paramount no querría volver a rodar las escenas de Zorina. Lo cual quería decir, desde su punto de vista, que había vuelto a perder uno de los papeles más importantes de su carrera.

Mientras posaba junto a Paul Henreid, Bergman recibió una llamada de David O. Selznick. Éste no se anduvo con rodeos: «¡Ingrid, eres María!». Cuando Ingrid volvió a la sesión, estaba transformada, dispuesta a celebrar su victoria más grande.

Wallis se enteró de que Bergman iba a hacer *¿Por quién doblan las campanas?* antes de que se firmaran los contratos. A la actriz le habían pedido que el lunes 3 de agosto por la noche estuviera lista para viajar a Sonora (México), después de su último día de rodaje en *Casablanca*. La Warner, sin embargo, indicó que deseaba tener disponible a su actriz hasta el miércoles 5, por si surgía la necesidad de

introducir algún cambio de última hora. La Paramount consintió en ello.

El lunes 3 de agosto se rodaron las escenas de Ilsa y Laszlo en “El Loro Azul” y en el Mercado Negro. Ese mismo día, Curtiz rodó la escena del grupo de refugiados que la policía saca del furgón policial y mete en la comisaría, y la de la multitud de refugiados que mira al cielo, hacia el avión de Lisboa. El último plano que se positivo oficialmente fue uno de los primeros que aparecen en la cinta, la secuencia en que una muchedumbre de refugiados observa el avión que vuela sobre sus cabezas rumbo a Lisboa. Era el plano número 744.

En esencia, *Casablanca* estaba terminada. El rodaje había durado 59 días, con un retraso de once. Los costes de producción ascendieron a 907.185 dólares, una suma modesta para 1942. La cinta duraba ciento dos minutos.

Wallis y Curtiz vieron la película el 4 de agosto, y aunque el productor quiso añadir una pequeña escena, Bergman no participaba en ella. El 5 de agosto, la intérprete pudo ponerse a disposición del equipo de *¿Por quién doblan las campanas?* Lo primero que hizo, antes de partir hacia Sonora, México, fue cortarse el pelo, un acto que tuvo repercusiones inesperadas en el futuro de *Casablanca*.

Aunque su actriz protagonista ya había terminado con la película, a Hal Wallis aún le restaba mucho trabajo por hacer en *Casablanca*. Le quedaba, ni más ni menos, que solucionar la cuestión de la frase final. Hacia el final de la escena, Rick advierte a Renault que «aún me debe diez mil francos», la suma apostada sobre el intento de Laszlo de salir de Casablanca. «Ese dinero podrá pagar nuestros gastos», contesta Renault, insinuando que tiene intención de acompañar a Rick a Brazzaville. A continuación venía la frase final, para la que Wallis barajaba cuatro opciones: 1) «Louis, empiezo a entender su repentino ataque de patriotismo. Defendiendo a su país también protege su inversión». 2) «Si muere usted como un héroe, ¡que el Cielo proteja a los ángeles!». 3) «Louis, debí suponer que combinaría usted su patriotismo con un poco de latrocinio», o 4) «Louis, presiento que éste es el comienzo de una hermosa amistad».

El productor tenía mucho tiempo para decidirse. La frase no se iba a grabar hasta finales de agosto, después de que Bogart terminara el rodaje y se tomara unas breves vacaciones. Se grabaría en el estudio y se añadiría más adelante a la banda sonora, mientras los dos se alejan entre la niebla. El 7 de agosto, Hal Wallis ya había reducido la liza a las dos últimas opciones. El 21 de agosto se decidió por la última, y Bogart la grabó a finales de mes. Irónicamente, a pesar de todos los escritores de talento que trabajaban en el guión, el autor de esta frase era el mismo Wallis.^[33]

También fue el productor quien decidió el comienzo de la cinta en estilo documental: el globo terráqueo girando y la línea negra siguiendo la ruta de los refugiados hasta fundirse en un montaje de masas en movimiento. La narración se realizó utilizando el modelo de *The March of Time*, una nueva serie muy popular, y con la voz de un locutor radiofónico de la emisora KFWB de Warner Bros.

¡TÓCALA, SAM!

“As Time Goes By” forma ya parte tan indisoluble de *Casablanca*, tanto de la película como de la leyenda, que a muchos fans les sorprende descubrir que no fue compuesta especialmente para el cine. Y, aunque les duela, lo cierto es que esta canción fue uno de los muchos legados de la obra de teatro de Murray Burnett y Joan Allison, “Everybody Comes to Rick’s”.

La canción la compuso Herman Hupfield para una obra de variedades titulada “Everybody’s Welcome”, montada en 1931. La cantaba Frances White. Obtuvo cierta popularidad y fue editada varias veces, una de ellas con voz de Rudy Vallee. Una de estas grabaciones cayó en manos de Murray Burnett, por entonces estudiante en la Cornell University. El futuro dramaturgo quedó hechizado con la melodía, y con tanta frecuencia la escuchaba que sus compañeros de fraternidad llegaron a amenazarle físicamente.

En 1940, cuando Burnett y Allison comenzaron a escribir “Everybody Comes to Rick’s”, Burnett decidió convertir el tema en la canción de Rick y Lois, la melodía que la pareja escuchaba en La Belle Aurore (otra aportación de Burnett, que frecuentó este local durante su estancia en París). Cuando la obra llegó a Hollywood, a nadie se le ocurrió cambiar la canción de Rick e Ilsa. Tenían un motivo de peso: “As Time Goes By” ya había sido editada por la filial musical de la Warner y Wallis podía comprar los derechos por cuatro perras.

Hay que reconocer que Wallis tenía un instinto especial para crear momentos mágicos. Como ha señalado Ron Haver en el artículo de la revista “American Film” sobre la creación de *Casablanca*, la escena en que Ilsa pide a Sam que toque “As Time Goes By” tiene cinco frases menos en la película que en el libreto. ^[34] La escena del guión era bastante más breve que la escena correspondiente de la obra de teatro, pero aún así era una introducción bastante prolija de uno de los momentos cumbre de la película:

ILSA: Tócala, Sam. Toca “El tiempo pasara”.

SAM: Se me ha olvidado esta canción. No recuerdo la melodía.

ILSA: Te la recordaré.

SAM: No me sale.

ILSA: Me lo esperaba, no sé por qué. Ya la toco yo.

SAM: No, señorita Ilsa, creo que ya me acuerdo. (Sam empieza a tocar).

ILSA: Cántala, Sam.

SAM: No me sé la letra.

ILSA: Yo la canto. “You must remember this...”.

SAM (releva a Ilsa): «You must remember this / A kiss is still a kiss / A sigh is just a sigh / The fundamental things apply / As time goes by».

Al ver la escena en la sala de proyección, el productor comprendió que le sobraba un poco de prosa y pidió a Marks que eliminara unas frases y añadiera un primer plano mudo de Bergman:

ILSA: Tócala, Sam. Toca “El tiempo pasará”.

SAM: Se me ha olvidado esta canción. No recuerdo la melodía.

ILSA: Te la recordaré. (Sam empieza a tocar) Cántala, Sam.

SAM: (Pausa) “You must remember this / A kiss is still a kiss / A sigh is just a sigh...”.

Según Haver, el montaje de Wallis creó un momento cinematográfico que «se sigue viendo en silencio absoluto y maravillado, una escena que, a su modo, le transfigura a uno tanto como una melodía de Wagner o Puccini».

Aunque parezca mentira, este momento mágico estuvo a punto de caerse de la película. Si de Max Steiner hubiera dependido, a buen seguro hubiera sido así. El compositor se había incorporado al proyecto el 12 de julio, tres semanas antes del fin del rodaje. El procedimiento no era excepcional. En la mayoría de los casos, el compositor no se ponía a trabajar hasta que la película estaba terminada y había un premontaje.

Aparte de “As Time Goes By”, el repertorio de canciones de *Casablanca* incluye “If I Could Be With You”, “It Had to Be You”, “Shine” y “Sweet Georgia Brown”, interpretadas todas por Dooley Wilson. Wilson también cantaba una canción compuesta expresamente para la película, la mencionada “Knock on Wood”, que Wallis esperaba se convirtiera en el mayor éxito de la película.

Corinna Mura interpretó dos números latinoamericanos, “Tabú” y “Tango des Roses”. Pero el tema que dio más problemas a Wallis fue la canción alemana que queda ahogada en el estruendo de “La Marsellesa”. En “Everybody Comes to Rick’s”, los oficiales alemanes cantan el “Horst Wessel”, y en un principio Wallis y los guionistas decidieron dejarlo así. Pero los abogados de la Warner informaron a Wallis de que en Alemania la canción aún estaba protegida por copyright.

“Horst Wessel” fue sustituida por “Wacht am Rhein”, un tema que ya pertenecía al dominio público. Sin embargo, en los primeros días de rodaje, Wallis se enteró de

que la canción no gozaba del favor del partido nazi. El jefe del departamento de producción, Tenny Wright, solucionó el problema aclarando que muchos oficiales alemanes de alto rango no miraban con buenos ojos a Hitler, y que se consideraban alemanes antes que nazis. Para ellos, cantar una canción que no contaba con la aprobación del Führer podría ser una buena muestra de desafío, sobre todo a cientos de miles de kilómetros de Berlín.

El 22 de agosto terminó el rodaje para Michael Curtiz, con la escena de la comisaría que había añadido Wallis: un primer plano medio de un policía leyendo un teletipo sobre el asesinato de dos correos alemanes y el robo de los salvoconductos que llevaban. En pantalla, ésta fue una de las primeras secuencias. El director había cumplido con su misión... ¡vaya qué si había cumplido!

Había llegado el momento de que Owen Marks y Max Steiner se pusieran manos a la obra con el montaje y la música, respectivamente, aunque no había prisa. Wallis no pensaba estrenarla hasta la primavera de 1943.

Como en otras películas de la Warner en las que había trabajado, Marks fue el encargado de llevar la narración de *Casablanca* al máximo grado de concisión que fuera posible alcanzar sin perjuicio del efecto final. El experto Wallis le prestó su ayuda en el empeño. Muchas de las notas que el productor escribió en relación con el montaje se refieren al mantenimiento del ritmo. Wallis le pidió a Marks que eliminara unos cuantos planos de los rostros de los refugiados, que suprimiese unos compases de la canción “Knock on Wood”, para que la escena entre Rick y Ferrari empezara antes, y que hiciera que Carl salvara la distancia entre la entrada de la sala de juegos y la mesa de Rick en menos tiempo del que hubiera necesitado en la vida real.

Cuando Max Steiner comenzó a trabajar en la música de *Casablanca*, compuso temas con títulos cortos como “África”, “Bitterness” (“Amargura”) y “Nazi Spy” (“Espía nazi”). Combinó estas piezas con música procedente de diversas fuentes, algunas de ellas, con resonancias evidentes para los espectadores: los himnos nacionales alemán y francés y las canciones que se interpretan en el “Rick’s Cafe”. Y ahí estaba el problema: a Steiner no le gustaba la canción más importante de la película, “As Time Goes By”.

En primer lugar, pensaba que el tema de seis notas era demasiado básico y que se repetía tanto que perdía su utilidad como motivo del amor de Rick e Ilsa. Por otro lado, Max acababa de triunfar con “It Can’t Be Wrong”, la canción original que había escrito como tema de Bette Davis y Paul Henreid en *La extraña pasajera*. Naturalmente, el compositor quería asegurarse un nuevo éxito.

Steiner expuso sus objeciones a Wallis y estuvo tan convincente que el productor acabó dándole la razón. Entonces se dieron cuenta de que “As Time Goes By” salía a relucir con tanta frecuencia a lo largo de la película que cambiar la canción hubiera supuesto repetir más de una toma, sobre todo en la escena entre Ilsa y Sam. Ahí

estaba el problema.

Además, Ingrid Bergman ya se había cortado el pelo para *¿Por quién doblan las campanas?* Wallis vio aquel corte radical y comprendió que no iba a poder utilizarla de nuevo. Podrían haber empleado una peluca, claro, pero, con el esfuerzo de tiempo y dinero que tendrían que realizar, no valía la pena arriesgarse sin tener la certeza de que el color del postizo armonizaría con el cabello de la actriz en el resto de las tomas.

Steiner, que era un profesional, aceptó la derrota con elegancia y demostró, desmintiendo sus objeciones anteriores, que la melodía de “As Time Goes By” podía introducirse sin dificultad, deslizada en la partitura, en todos los escenarios de la cinta. Como es sabido, “As Time Goes By” se convirtió en uno de los temas musicales más memorables del cine de los años cuarenta. Cuando la película se estrenó y empezó a recaudar dinero, el compositor no pudo sino reconocer, en una entrevista para la revista “PM”, que aunque la canción no le parecía gran cosa, algo debía de tener para que al público le resultase tan fascinante.

Así fue como, gracias al ingenio de todos y a una maravillosa conjunción de casualidades, *Casablanca* quedó terminada y dispuesta a convertirse en lo que nunca pretendió ser: un clásico del cine.

AS TIME GOES BY

for S.A.T.B. voices and piano
with optional SoundPax and SoundTrax CD*

Arranged by
JAY ALTHOUSE

Words and Music by
HERMAN HUPFELD

Light swing (♩ = ca. 80-84)

PIANO

mf

C⁶/G F⁹/G F/G

4 S.A. *opt. solo mf* **5**

You must re-mem-ber this, a kiss is still a kiss, a

G⁷sus G⁷ Dm⁷ G⁹ 3 Dm⁷ F/G G⁷

7 *end solo*

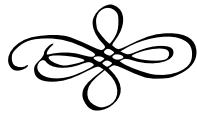
sigh is just a sigh. The fun-da-men-tal things ap-ply-

T. *mf*

B. C⁶/G Dm⁷ 3 E⁷dim⁷ 3 C⁶/E D⁹ E⁷dim⁷ Dm⁷



Capítulo 8



ESTE ES EL COMIENZO DE UNA HERMOSA AMISTAD



En el Hollywood de los años treinta y cuarenta era costumbre organizar pases de prueba en las salas del circuito de Los Ángeles. Los espectadores rellenaban unos cuestionarios en un veredicto popular que, conjugado con su propia impresión, daba a los directivos presentes en la proyección los elementos necesarios para decidir si era conveniente introducir algún cambio antes del estreno de la película.

La noche del martes, 22 de septiembre de 1942, tuvo lugar el primer pase de prueba de *Casablanca*, en la zona de Los Ángeles. La película se exhibió en salas de Huntington Park y Pasadena. Aunque en los archivos de la University of Southern California no constan los cuestionarios antes mencionados, la impresión generalizada es que la reacción del público fue satisfactoria, pero no espectacular. Julie Epstein pensó que la película había sido un fracaso y así se lo hizo saber a Wallis mediante una nota interna. El productor guardó aquella nota y en el futuro la utilizó para sus propios fines.

Es posible que en aquellos momentos los espectadores no dispusieran de suficiente información sobre la ciudad de Casablanca para entender la historia que se les contaba. Un directivo sugirió a Wallis que recuperara el título de la obra de teatro, no fuera que la gente se pensara que “Casablanca” era una cerveza mexicana.

Pero no todas las reacciones fueron descorazonadoras. Charles Einfield, director de publicidad y promoción de la Warner, dijo que *Casablanca* iba a ser «una de las películas más taquilleras de las dos o tres últimas temporadas». Y Joseph I. Breen, que había encarrilado a Rick, Ilsa y Renault por la senda de la virtud, estaba tan entusiasmado con el filme que Wallis pidió a Einfield que hablara con él para que le diera ideas sobre la comercialización del producto.

Las opiniones favorables también llegaron desde el terreno gubernamental. El 26 de octubre de 1942, cuatro miembros de la BMP/OWI ^[35] vieron *Casablanca* en un pase privado. Favorablemente impresionados, emitieron un comunicado público en el que decían que el filme contribuía positivamente al esfuerzo bélico. El informe afirmaba que al explicar que Rick había operado en Etiopía y España, la película ayudaba a «hacer comprender que nuestra guerra no empezó en Pearl Harbor, sino que los orígenes de la agresión se remontan a mucho más atrás». La cinta, según el informe, también resaltaba la idea de que «los deseos personales se deben subordinar al objetivo de derrotar al fascismo [y]... demostraba cuánto caos e infelicidad han traído consigo el fascismo y la guerra». El informe afirmaba asimismo que la película mostraba a Estados Unidos como «el refugio de los oprimidos y los desposeídos».

En los pases de prueba, la Warner ofrecía junto con la película un noticiario titulado “Exit the Bogey-Man”, en el que se relataba cómo había pasado Bogart de villano a galán cinematográfico. Esta producción también obtuvo resultados satisfactorios, pero no espectaculares.

No fue la única información promocional emitida en torno a *Casablanca*. La mayoría de las anécdotas que se contaban eran tan curiosas como inciertas. La

Warner anunció, por ejemplo, que durante el rodaje de *Casablanca*, Bogart había recibido una carta de una familia sueca y que Ingrid Bergman se la había traducido. Los remitentes preguntaban por su hijo y Bogart pudo asegurarles que el chico estaba bien. También se dijo que el patriótico Bogart contrató a unos exploradores marinos para que salieran a buscar chatarra reutilizable como material de guerra.

A las revistas femeninas se les informó de que Ingrid Bergman se había negado a posar ligera de ropa, en plan *pin up*, y que no le gustaba maquillarse. Añadieron que la actriz llevaba vestidos color “azul mediterráneo” para que el bonito azul del mar Mediterráneo contrastara con el blanco de los muros de Casablanca. Sin embargo, no siendo la película en color, difícilmente podían apreciar los espectadores el tono azul de los vestidos de Ingrid. Por no hablar del hecho de que Casablanca no da al mar Mediterráneo, sino al océano Atlántico. De Paul Henreid contaron que había adoptado a los dos hijos de su difunto jardinero. Los niños estaban en Suiza y él estaba intentando traerlos a Estados Unidos. Además, se dijo que el actor intentaba paliar la escasez de alimentos criando pollos.

Hal Wallis contó con un aliado inesperado para defender su visión de la película: la Historia. En noviembre de 1942, los Aliados desembarcaron en el Norte de África y con la Batalla de Casablanca y otros combates obtuvieron sus primeras victorias en el teatro europeo. La noticia tuvo enorme repercusión en la nación estadounidense. Casablanca se puso de moda, no pasaba día sin que los informativos mencionaran la ciudad norteafricana. Los modistos empezaron a incluir motivos marroquíes y tunecinos en sus diseños.

El 6 de noviembre de 1942, Hal Wallis envió a Jack Warner un artículo del “San Francisco Chronicle” sobre la proliferación del nombre de Casablanca en las noticias de guerra. Era una ocasión que no podían dejar escapar. Dos días más tarde, en la mañana del domingo 8, día de la invasión aliada en el Norte de África, Hal y Jack se encontraron convertidos en receptores de una avalancha de publicidad gratuita que no hubieran podido pagar ni con un millón de dólares.

Al día siguiente, en la Warner no se hablaba de otra cosa: ¿había que cambiar la película para reflejar la invasión? Los directivos de las oficinas de Nueva York, que también se habían hecho la misma pregunta, tuvieron una idea brillante: añadir un epílogo a la cinta. Rick y Renault aparecerían enfundados en uniforme militar a bordo de un barco aliado, escuchando el discurso de Roosevelt a los aliados antes del desembarco en Marruecos.

La idea fue objeto de debate. Aquello suponía cambiar el final la película, y hacerlo con una escena menos impactante que la original. Además, aquel desvío argumental no era fácil de justificar: Rick y Renault habían decidido unirse a la Francia Libre, un movimiento que no había sido invitado a participar en la invasión. Por otro lado, con un poco de imaginación se podía convertir a Rick y Renault en

enlaces de la Francia Libre que participaran en la invasión en calidad de observadores.

Jack Warner estaba en contra de la idea e intentó disuadir a los directivos de Nueva York, aduciendo que era necesario estrenar cuanto antes, para aprovechar la popularidad del título de la cinta, pero éstos no atendieron a razones. Aquel mismo día remitió el siguiente telegrama a las oficinas de Nueva York:

Acabo de ver *Casablanca* y es imposible cambiarla de forma que guarde lógica con la historia original. La historia de la invasión (aliada) y todo eso que queremos contar es para otra película, en esta no encaja, tal como está es una película fantástica, añadir ahora un pegote final sería un error. [...] somos la envidia de toda la industria por tener una película titulada “casablanca” preparada para estrenar, creo que debemos aprovechar nuestra suerte, cuanto más tardemos, menos impacto tendrá el título [...]

Aunque Jack Warner ya había tomado la decisión de no cambiar el final, Hal Wallis no estaba tan seguro. El martes 10, el productor empezó a hacer los preparativos pertinentes para rodar una escena en la que Rick y Renault aparecieran vestidos con el uniforme de la Francia Libre y a bordo de un carguero aliado. En el Estudio 7 había un carguero disponible como decorado, pero Claude Rains no lo estaba. El actor se encontraba en su granja de Pensilvania y la escena no se podría rodar hasta que él volviera, circunstancia que retrasaría aún más el estreno del filme.

Sólo un golpe de suerte, llamado David O. Selznick, evitó que el final de *Casablanca* quedara alterado para siempre. Selznick había pedido que le permitieran ver la película junto a algunos de sus ayudantes. La proyección quedó fijada para después del 13 de noviembre. Sin embargo, el productor prefirió acudir a un pase de prueba celebrado el 11 de noviembre.

Selznick se mostró extasiado con lo que había presenciado, igual que el resto de los espectadores. En un telegrama dirigido a Wallis, el creador de *Lo que el viento se llevó* agradecía «lo fantásticamente que había utilizado a Ingrid». Además, «he advertido muy enérgicamente a Jack [Warner] que pensaba que cometeríais un error garrafal si cambiarais ahora el final, y también que creía que debíais estrenar lo antes posible».

Warner y Wallis ya tenían su argumento. El primero avisó a los directivos de Nueva York que el pase de prueba les había decidido a dejar la cinta como estaba. Y el segundo aceleró los preparativos del estreno todo lo posible. Como deseaba un estreno a bombo y platillo, el estudio pidió a los representantes de la Francia Libre (ahora llamada Francia Combatiente) en Estados Unidos que organizaran una parada militar a las puertas del cine en la noche del estreno. La organización aceptó encantada.

Entre los muchos eslóganes ideados por el departamento de publicidad, uno de los

favoritos fue: «Los aliados tomaron Casablanca... pero Hollywood llegó primero». De hecho, el estudio envió varias copias a Europa para que los soldados aliados destacados en Casablanca fueran los primeros en ver la película. En Estados Unidos, la única sala que, con la premura, pudo asignarles un hueco en su programa fue el Hollywood Theatre de Nueva York (un local con mil quinientas butacas). El estreno de *Casablanca* quedó fijado para el Día de Acción de Gracias, el 26 de noviembre de 1942, y el estreno nacional para enero de 1943. La elección de estas fechas contribuyó decisivamente a elevar a *Casablanca* a la categoría de clásico.

LOS PRIMEROS PASOS DEL MITO

Casablanca vio la luz el martes 26 de noviembre de 1942, justo dieciocho días después del desembarco, en el Hollywood Theater de Nueva York. Era un día adecuado para estrenar una película que iba a contar no sólo con la ayuda de los críticos, sino de la historia misma, y el departamento de publicidad de Warner añadió algunos toques más. France Forever y el Fighting French Relief Committee organizaron un desfile para la Legión Extranjera y los veteranos de la campaña norteafricana, izaron la bandera de la Francia Combatiente en el centro de Nueva York e instalaron puestos de reclutamiento y de venta de *souvenirs* en el vestíbulo del Hollywood Theatre. Además, la Oficina de Información de Guerra envió el parte de los festejos a todos los rincones del mundo. Desde su centro de operaciones en Londres, el general Charles De Gaulle, jefe de las fuerzas de la Francia libre, envió a la Warner un telegrama solicitando una copia de la película para ofrecérsela a los miembros de su personal y para enviarla a las colonias francesas liberadas. La Warner se apresuró a complacerle y participó al mundo entero del interés del general.

Tras la *premiere* neoyorquina, *Casablanca* se estrenó en una selección de salas de todo el país. Ésta era la estrategia habitual que se seguía en la época con las producciones importantes, antes de su estreno nacional. Donde no se exhibió inmediatamente fue en Casablanca ni en ninguna otra ciudad liberada del Norte de África. Como estas zonas habían sido liberadas por Estados Unidos e Inglaterra, la influencia de De Gaulle no podía nada allí. Pero la Oficina de Información de Guerra sí tenía voz, y optó por no estrenarla. Este organismo temía que la escena en que Renault arroja a la papelera la botella de agua de Vichy fuera demasiado ofensiva para aquéllos que aún se mantenían fieles a Vichy. Por esta razón, *Casablanca* no se estrenó en el África francesa hasta un tiempo después.

En Estados Unidos, el país entero se contagió con la fiebre de *Casablanca*. En Broadway, quienes querían comprar entradas esperaban durante horas, pasando frío, en largas colas que daban la vuelta a la esquina de la Octava Avenida. El estudio preparó a toda velocidad unos carteles con aspecto de boletín de noticias en tiempo de guerra y el titular «El Ejército tiene Casablanca... ¡y lo mismo le pasa a Warner

Bros!». Los anuncios preguntaban: «¿Cómo? ¿No ha visto *Casablanca* más que una vez?» Y aquello sólo fue el principio.

El estreno nacional de *Casablanca* se celebró el sábado 23 de enero de 1943 en doscientos cines a la vez. Si Warner Bros, decidió estrenar en enero fue, en parte, porque esta estratagema les permitía entrar en la liza de los Oscar de 1943 y no en los de 1942. La razón: *La señora Miniver*. En diciembre de 1942, la película de William Wyler era la candidata mejor situada para los premios de la Academia de ese año, y los directivos de la Warner prefirieron no enfrentarse a ella. [36]

El domingo 24 estalló la gran noticia: el presidente norteamericano Roosevelt y el primer ministro británico Winston Churchill estaban reunidos en Casablanca desde el día 14. Los directivos de la Warner volvieron a plantearse la posibilidad de introducir algún añadido apropiado en su película. Sin embargo, los resultados de taquilla que ya empezaban a aterrizar sobre las mesas de Burbank les disuadieron de su intención: los ingresos sobrepasaban a las previsiones en un cincuenta por ciento. En los meses posteriores a su estreno, *Casablanca* cosechó un éxito de público sin precedentes. En Nueva York batió récords de taquilla. En Los Ángeles recaudó 225.827 dólares en sus diez semanas de exhibición, suma considerable por aquel entonces. Y en otras ciudades del país, muchas salas exhibieron la cinta durante dos o incluso tres semanas, o retiraron otros títulos para programar la obra maestra de Michael Curtiz. [37]

Algunas personas reconocieron haber visto la película más de una vez, y en algunas salas los espectadores se levantaban de sus butacas en la escena de la interpretación de “La Marsellesa” y cantaban o tarareaban la melodía. [38] Con la réplica en que Rick advierte a Strasser de que hay algunos barrios de Nueva York que no sería conveniente invadir, el respetable se moría de risa. Y cuando Strasser muere al final, el público prorrumpía en vítores. La Warner llegó a recibir hasta cinco mil cartas a la semana relativas a la película o a alguno de los miembros del reparto.

El estreno a nivel nacional no llegó hasta el siguiente enero. Los costes de las copias, marketing y promoción sumó otros 150.0000 dólares al presupuesto. Para cuando la película completó su primera proyección, se había llevado más de 900.000 dólares.

En España, el estreno de *Casablanca* se demoró hasta el 19 de diciembre de 1946, en el cine Callao de Madrid. Dos días más tarde, llegaría a Barcelona, concretamente al cine Tívoli. Los cuatro años transcurridos desde su realización dieron margen suficiente a los censores para eliminar toda referencia al pasado de Rick en la Guerra Civil de España. Un ejemplo: el guión original dice que Rick ha luchado junto a los republicanos. La censura franquista lo transformó en «luchó contra la anexión de Austria». En Italia también hicieron de las suyas: se suprimieron las escenas en que aparecían italianos al servicio de soldados alemanes.

El estreno de *Casablanca* marcó el comienzo de una hermosa amistad entre la película y su público, entre la película y sus críticos, entre la película y Hollywood. Desde el primer día de exhibición en Nueva York, la Warner explotó a fondo su oportuno título y los elementos de actualidad contenidos en su historia.

Las críticas crearon una atmósfera tan festiva como la de la gala de estreno, pero, desmintiendo la leyenda, no todo fueron parabienes. Las más positivas fueron las de la prensa del sector, que respondieron favorablemente a las posibilidades comerciales del producto que analizaban. Los comentarios hicieron hincapié en la oportunidad de su estreno, que había convertido a *Casablanca* en la historia más actual del año. La reseña de “The Hollywood Reporter” comienza así: «Este es un drama que le levanta a uno de su asiento. La suerte de la Warner, que ha contado con la ayuda de la Historia para poner el nombre de *Casablanca* en boca de todo el mundo, llevará sin duda al éxito a esta producción de Hal Wallis».

La crítica del “Daily Variety” arranca en términos parecidos: «Por un curioso guiño del destino, la Historia se ha aliado con esta película situada en el Marruecos francés. La oportunidad de su estreno le asegura una gran acogida pública». Un comentario publicado en una edición posterior de “Variety” comienza diciendo así: «*Casablanca* conquistará las taquillas de América tan rápida y certeramente como los aliados conquistaron el Norte de África».

Entre las publicaciones diarias, la reseña de Bosley Crowther en el “New York Times”, fue, quizá, la más alentadora: «Los Warner tienen entre manos una película que conmueve hasta la médula y sobresalta el corazón del espectador. Porque el estudio de Bogart ha vuelto a envolver una tierna historia de amor entre los pliegues de un tema de candente actualidad, como ha hecho con los últimos filmes de su actor».

Howard Barnes, del “New York Herald Tribune”, también notó la oportunidad de la historia que se narraba, pero dejó claro que ésta no era la única virtud de *Casablanca*: «Buen guión, un reparto brillante y un hábil trabajo de dirección hacen de *Casablanca* un entretenimiento excepcional y un documento de gran valor. *Casablanca* es una película oportuna. Pero también es una película excelente».

Una crítica aparecida en un número posterior de esta misma publicación, aunque favorable en general, refleja la actitud desdeñosa que tomaron algunos de los críticos más sesudos respecto al filme. El comentario, que no lleva firma, describe el argumento como «melodrama descarado» y describe la historia de amor como «emotiva, pero sensiblera en ocasiones». Examinada más de cerca, se observa en la crítica de Bosley Crowther una actitud recurrente en la prensa generalista: *Casablanca* era un entretenimiento trepidante, pero había sido concebida como tal. Hasta los defensores más acérrimos de la cinta en el círculo crítico de Nueva York la veían como un mero producto, una mercancía producida por una de las fábricas cinematográficas más importantes del mundo. Y, como tal, la consideraban inferior a las artísticas creaciones de directores tan independientes como Orson Welles y John

Ford.

La prensa semanal y mensual fue menos complaciente. A Phillip Hartung, del “Commonweal”, le pareció una película entretenida, pero consideró que no alcanzaba el nivel de «pecaminosidad y color local» de Argel, no siendo, por lo tanto, digna de figurar en primera categoría.

David Lardner, de “The New Yorker”, no se complicó la vida: «No alcanza el nivel de *Across the Pacific*, la última de espías de Bogart, [pero] es bastante tolerable». Además, fue el único crítico que consideró una desventaja la oportunidad del estreno en relación con la actualidad internacional: «Sin pararse a considerar la atención que pueda robar a las fuerzas armadas, la Warner ha estrenado una película llamada *Casablanca*».

El comentario más virulento fue el de James Agee, en “The Nation”. Agee no mencionó la película hasta un artículo de febrero de 1943, en el que se maravillaba de la fama de «gran melodrama» que estaba adquiriendo *Casablanca*. Con todo lo que había disfrutado la película y la interpretación de Ingrid Bergman, Agee pensaba que el guión era un poco previsible, sobre todo los diálogos de Claude Rains. Además, consideró que el trabajo de dirección era demasiado «recargado». «Curtiz sigue pensando, acertadamente, como un director de los años veinte: considera que las cosas no deben parar de moverse, incluida la cámara; pero la cámara no debe moverse sólo por los motivos con que lo haría una bailarina oriental».

Pero lo cierto es que ni los críticos más hostiles podían negar a la película su calidad como producto de entretenimiento. Además, todos los comentaristas alabaron los trabajos de Bogart, Bergman y Dooley Wilson (aunque Agee tuvo que reconocer que no recordaba el nombre de Wilson). Casi todos ellos mencionaron la única escena que nunca dejaba de conmover a los espectadores: aquella en que las estrofas de “La Marsellesa” ahogan el “Watch am Rhein” interpretado por los alemanes.

TRES VECES DORADA

Con la crítica tan presta a despachar a *Casablanca* como un producto tan entretenido como intrascendente, no es de extrañar que la película apenas fuera mencionada en las votaciones de los premios de la Crítica de Nueva York. Humphrey Bogart quedó muy por detrás de James Cagney, que ganó el premio por *Yanqui Dandy*, mientras que Agnes Moorehead dominó la categoría de Mejor Actriz con *El cuarto mandamiento* (Bergman sólo se llevó un voto); igualmente, Michael Curtiz recibió un único voto en la lid de mejor director, en la que venció John Farrow con *Wake Island*. Por si fuera poco, *Casablanca* no obtuvo un solo voto en la categoría de Mejor Película, que fue a parar a una cinta de Noël Coward sobre la Marina inglesa, *Sangre, sudor y lágrimas*.

Pero los resultados de taquilla suponían una buena compensación. La actualidad

del título y un boca a boca imparable atrajeron multitudes a las taquillas de Nueva York. La revista “Variety” calculó que los ingresos de la primera semana alcanzarían los 37.000 dólares (con la entrada a un precio máximo de 1,25 dólares), un récord para la historia del Hollywood Theatre. Al cabo de diez semanas, *Casablanca* había recaudado 255.000 dólares sólo en esta sala.

El 23 de enero de 1943, cuando la cinta se estrenó en Los Ángeles y otras ciudades de Estados Unidos, la prensa comenzó a informar sobre una cumbre en la que Franklin Roosevelt y Winston Churchill estaban planeando la invasión de Europa. ¿Y dónde se celebraba la reunión? En Casablanca, por supuesto. Esta circunstancia contribuyó a que en la primera temporada de explotación, la recaudación alcanzara los 3,7 millones de dólares, una cifra que, frente a un coste de 950.000 dólares aproximadamente, aseguraba un buen margen de beneficio.

El calendario de estreno elegido hizo que la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas incluyera a *Casablanca* en la selección de 1943, cuyos premios no se proclamaron hasta principios de 1944. Para entonces, la primera explotación de la película ya estaba casi agotada, pero *Casablanca* había cosechado un éxito tal que se hizo con ocho candidaturas al Oscar: Mejor Película, Actor (Bogart), Actor Secundario (Rains), Director, Guión, Fotografía, Música y Montaje. Bergman fue candidata al premio a la Mejor Actriz... por *¿Por quién doblan las campanas?* A los demás actores se los pasó por alto, lo mismo que al director artístico, Carl Jules Weyl. Perc Westmore y Orry-Kelly no podían concurrir porque en aquellos años aún no había categoría de Maquillaje ni Vestuario.

Casablanca no tenía muchas papeletas para ganar. Bogart estaba convencido de que el Oscar al Mejor Actor iría a parar a manos de Paul Lukas, nominado por un papel que ya había interpretado en los escenarios, en *Watch on the Rhein*. De hecho, Bogie pensaba votar a su colega.

La competencia por el premio a la Mejor Película era en verdad amedrentadora, aunque hoy día ninguno de estos títulos podría disputarle su lugar entre los clásicos. Se trataba de *¿Por quién doblan las campanas?*, *El diablo dijo no*, *Sangre, sudor y lágrimas*, *The Human Comedy*, *Madame Curie*, *El amor llamó dos veces*, *The Ox-Bow Incident* —que había arrebatado a *Casablanca* el premio a la Mejor Película de la Crítica Nacional—, *La canción de Bernadette* y *Watch on the Rhine* —ganadora del Premio de la Crítica de Nueva York a la Mejor Película de 1943—.

Entre estos títulos, las apuestas se inclinaban por *La canción de Bernadette*. Este drama religioso producido por la 20th Century-Fox, sobre una niña que ve a la Virgen en la Francia del siglo XIX, se había convertido en la producción de prestigio de la temporada y se había alzado con doce nominaciones, el mejor resultado del año. Además era uno de los títulos de más reciente estreno de los contendientes. En 1943, esta circunstancia ya se veía como una ventaja.

El 2 de marzo de 1944, la flor y nata de Hollywood se dio cita en el Grauman's Chinese Theatre para celebrar los resultados de la votación. A nadie sorprendió que

Dinah Shore entregara el Oscar a la Mejor Música a Alfred Newman por *La canción de Bernadette*, y no a Max Steiner por *Casablanca*. La estatuilla del mejor montaje fue a otro título de la Warner, *Air Force*; y Rosalind Russell anunció que el premio a la Mejor Fotografía había sido otorgado a *La canción de Bernadette*. Además, esta cinta de la Fox se llevó el galardón a la mejor Decoración de Interiores.

Entonces vino la primera sorpresa de la velada, cuando el novelista James Hilton anunció el ganador del premio al Mejor Guión. *Casablanca* arrebató la estatuilla a *La canción de Bernadette*. Aunque a estas alturas nadie sabía quién había escrito qué — y pese a los cuatro guionistas no acreditados—, Julius y Philip Epstein y Howard Koch aceptaron encantados (y estupefactos) el honor.

La segunda sorpresa llegó cuando se pronunció el nombre de Michael Curtiz en la categoría de mejor director. El cineasta húngaro ni siquiera había preparado un discurso de aceptación. Al subir al escenario, Curtiz, traicionado por su sorpresa, se embarcó en una impagable exhibición de creatividad idiomática: «Tantas veces tuve preparado un discurso y nada de nada. Siempre dama de honor, nunca una madre. Ahora gano y no tengo discurso». Su mal inglés era apropiado para una película donde sólo Bogart y Dooley eran de origen americano.

Como era previsible, Claude Rains perdió el Oscar al Mejor Actor Secundario por culpa de Charles Coburn (*El amor llamó dos veces*), y Humphrey Bogart vio como Paul Lukas recogía la estatuilla de Mejor Actor. Hasta Ingrid Bergman perdió la reñida liza por el galardón de la Mejor Actriz, concedido a Jennifer Jones por *La canción de Bernadette*.

Pero el premio más esperado de la velada provocó la tercera sorpresa de la noche: *Casablanca* se alzó con el galardón a la mejor película. Cuando se anunció el título ganador, al aplauso correspondiente precedió un grito ahogado. Jack Warner se precipitó hacia el podio. El verdadero productor de la película, Hal Wallis, pudo consolarse con el premio especial Irving G. Thalberg, que recogió por segunda vez en su carrera en reconocimiento de su carrera como productor.

Para el “Daily Variety”, la explicación de la inesperada victoria de *Casablanca* era sencilla. Como la película se había estrenado más de un año antes de la votación, casi todos los votantes la habían visto, incluidos los extras, que en aquella época también tenían voto en la designación de la Mejor Película. *La canción de Bernadette*, en cambio, aún se exhibía en provincias a precios altos, dificultando su acceso a muchos miembros de la Academia, sobre todos a los extras. Y los miembros están obligados, bajo juramento, a otorgar su voto únicamente a los títulos que hayan visto.

Tras ganar el Oscar a la Mejor Película, *Casablanca* volvió a las carteleras durante una breve temporada, pero no tardó en pasar a la reserva. La cinta se estrenó en París en la segunda mitad de 1945, pero no tuvo éxito. Gran parte del pueblo francés aún sentía respeto por el mariscal Petain y su ya difunto gobierno de Vichy, y no apreció el modo en que el régimen colaboracionista aparecía representado en la

película.

Francia no fue el único país que de entrada rechazó *Casablanca*. Los suecos y los alemanes empuñaron con ahínco las tijeras censoras; en el país teutón se estrenó al año siguiente, pero, en acatamiento de las nuevas leyes antinazi, la película perdió toda referencia al comandante Strasser y a los nazis. En 1946, el público estaba cansado de la guerra, y los estudios respondieron a la nueva corriente olvidando el conflicto en sus nuevas producciones. Otros títulos ya explotados también se vieron afectados: en nuevos reestrenos no suscitaron mucho interés. *Casablanca* corrió la misma suerte.

Entre la taquilla y los Oscars, lo normal es que todos cuantos participaron en *Casablanca* hubiera quedado contentos con los resultados. Esa hubiera sido la reacción más lógica en cualquier parte del mundo. Pero Hollywood no es cualquier parte del mundo.

El lanzamiento de Hal Wallis como productor independiente le había permitido realizarse profesionalmente y producir cintas estupendas, pero los resquemores entre él y Jack Warner aún no se habían disipado. La relación entre ambos cineastas había comenzado a deteriorarse tras la publicación de una entrevista con Wallis, el 23 de noviembre de 1943, en la que el nombre de Jack Warner no era mencionado ni una sola vez.

Enfurecido, Warner advirtió por escrito a Wallis que no iba a permitir que se adjudicara todo el mérito de las películas que hacía en su estudio. Más tarde advirtió a su director de publicidad de que era capaz de denunciar a todos sus productores, amenaza que Wallis recibió en persona. No hubo más enfrentamientos hasta la noche gloriosa del 2 de marzo de 1944 en el Grauman's Chinese Theatre.

Ese día, durante la ceremonia de entrega de los Oscar, ocurrió un desgraciado incidente que acabó definitivamente con la precaria relación que mantenían Jack Warner y Hal Wallis. Cuando se anunció que *Casablanca* había ganado el premio a la Mejor Película, Warner y Wallis se alzaron simultáneamente de su asiento para subir a recoger la estatuilla. Jack llegó el primero al escenario. Hal aseguró más tarde que, cuando se alzó de su butaca, los parientes de Warner le obstaculizaron el paso hacia el pasillo. El productor se subía por las paredes. Más tarde, Wallis pidió a Warner que le diera el Oscar, pero éste no accedió, y ni siquiera le permitió que posara con la estatuilla. La prensa dio cumplida cuenta de la ruptura entre ambos cineastas.

El 4 de abril, Warner Brothers rescindió el contrato de Wallis escudándose en un tecnicismo. Pero el pulso no terminó ahí. El estudio envió a Wallis una factura de siete mil dólares por el material fotográfico instalado en su casa a lo largo de los años. Y años después, cuando Jack Warner escribió su autobiografía, sólo mencionó a Wallis en una ocasión, llamándole además “estúpido”. *Casablanca* recibía el mismo tratamiento en el volumen: sólo era citada una vez.

Wallis acabó entrando en la Paramount, donde permaneció y prosperó por espacio de dos décadas. Aunque Jack Warner apenas le dirigió la palabra desde entonces, Hal siguió dando lustre a su historial de productor independiente. Fue el impulsor de carreras como las de Kirk Douglas, Burt Lancaster, Elizabeth Scott, Dean Martin y Jerry Lewis, Shirley MacLaine, Charlton Heston, Elvis Presle y Genevieve Page, y Genevieve Bujold, y productor de títulos como *The Strange Love of Martha Ivers* (1946), *Voces de muerte* (1948), *La rosa tatuada* (1955), *Duelo de titanes* (1956), *Verano y humo* (1961), *Becket* (1964), *Valor de ley* (1969) y *Ana de los mil días* (1969).

Casablanca resultó providencial para las carreras de casi todos los miembros de su equipo. Con este título en su curriculum, Michael Curtiz se convirtió en el director más taquillero de Hollywood y en el quinto empleado por sueldo de la Warner. Los Epstein también fueron muy elogiados por su trabajo y la Warner les ascendió a la categoría de productores.

Más provecho aún sacó la pareja protagonista. El éxito de la película convirtió a Humphrey Bogart en uno de los galanes más famosos de la pantalla, para sorpresa del propio interesado. Fiel a esa imagen cínica y práctica que se había creado ante la prensa, el actor afirmó lo siguiente: «Yo no he hecho nada que no hubiera hecho antes. Pero cuando la cámara enfoca la cara de Ingrid Bergman, y ella dice que te quiere, cualquiera podría parecer romántico». El estreno de *Casablanca* elevó a Bogart al escalón más alto de la Warner Brothers.

La enorme repercusión de la cinta también cogió por sorpresa a Ingrid Bergman. Durante el rodaje, a la actriz le irritaba tanto el hecho de no disponer de un guión definitivo y su interés por *¿Por quién doblan las campanas?* distraía hasta tal punto su atención, que fue incapaz de apreciar los méritos de la que a larga sería la obra más popular de su filmografía. En su primera temporada de exhibición, Bergman sólo vio *Casablanca* en una ocasión.

En los años setenta, la actriz sueca fue invitada a disertar sobre la película en el British Film Institute. Pero Ingrid no sabía qué decir y por lo tanto no preparó comentario alguno. Prefirió ver la cinta con los espectadores y contestar a sus preguntas a continuación. Tres décadas después, *Casablanca* fue una revelación para ella. Nunca se había dado cuenta de lo bien que estaba hecha aquella película. Cuando subió a la tarima de oradores y dijo «¡Qué buena era!», la sala se vino abajo.

Aunque Bergman no apreciara los méritos de la película, sí que recogió los frutos de su éxito. La actriz esperaba que *¿Por quién doblan las campanas?* aumentara su cotización de taquilla, pero fue *Casablanca* la que obró el efecto, convirtiéndola, según una encuesta de 1943, en la tercera actriz del momento en popularidad. Su carrera cobró un nuevo ímpetu y los productores, para regocijo de David O. Selznick, la inundaron de ofertas.

Paul Henreid, en cambio, vio confirmados sus peores temores: *Casablanca* no tuvo un efecto positivo sobre su carrera. Aunque no es fácil determinar qué es lo que le impidió alcanzar las primeras filas del estrellato, sí podemos afirmar que el papel secundario desempeñado en el filme de Michael Curtiz contrarrestó el ímpetu que había cobrado su carrera con *Joan of París* y *La extraña pasajera*.

Casi todos los demás miembros del reparto de *Casablanca* sacaron provecho de su participación en aquel éxito sorpresa. Aunque para actores como Claude Rains, Sydney Greenstreet y Peter Lorre, ya demasiado asentados en el *studio system*, la película no tuvo un efecto determinante sobre sus carreras. Peor suerte tuvo Conrad Veidt, que no vivió para disfrutar del éxito del filme. Tras completar sólo un rodaje más, el de *Above Suspicion*, otra historia de guerra en la que era enemigo de la agente secreta Joan Crawford, Veidt falleció a la edad de cincuenta años, coincidiendo con el estreno nacional de *Casablanca*.

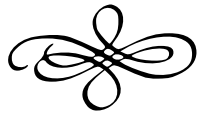
El actor secundario que en mayor grado se ganó las simpatías del público fue Dooley Wilson. Cuando la cinta se estrenó, el actor recibió aviso de la Warner para que acudiera a recoger las cartas de sus admiradores. Recibía cinco mil a la semana, más que Clark Gable, el rey de la taquilla en la MGM. Pero Hollywood no supo qué hacer con un actor-cantante negro que rozaba los sesenta años. Aunque la canción “As Time Goes By” había vuelto a ponerse de moda, un problema con el Sindicato de Músicos impidió a Wilson editar su versión del tema (en aquellos tiempos no se editaban las bandas sonoras de las películas). Después de *Casablanca*, Wilson interpretó un sustancioso papel secundario en un musical negro, *Stormy Weather*, pero los fans quedaron defraudados con su intervención, más breve, en *Higher and Higher*, el primer vehículo protagonizado por Frank Sinatra.

Tras encarnar a otros personajes igualmente estereotipados, Wilson regresó a Nueva York y al circuito de los *night-clubs*. Cuando se presentó en el local que le había empleado en el pasado, el gerente le preguntó que dónde quería que pusieran su piano. Wilson tuvo que explicarle que en *Casablanca* no tocaba él y que lo único que sabía hacer era cantar. En 1944, intervino en el estreno del musical de Harold Arlen “Bloomer Girl” en Broadway. Era un papel secundario, pero las críticas fueron buenas y los espectadores aplaudieron con entusiasmo las canciones “The Eagle and Me” y “I Got a Song”. Wilson siguió interviniendo en nuevos montajes de la misma obra hasta su muerte, en 1953.

En el otro extremo de la balanza se situó Leonid Kinskey, que acabó desengañado de Hollywood y a finales de los años cuarenta dejó el cine para dedicarse a otras actividades, aunque regresó a la industria a mediados de los cincuenta. Tampoco tuvo mucha suerte, Madeleine Le Beau, quien viendo que su carrera en Hollywood no iba a ninguna parte, se trasladó a Inglaterra en 1949 y trabajó en *Cage of Gold* (1950).



Capítulo 9



LOS HIJOS DE CASABLANCA



El 5 de marzo de 1942, después de la ceremonia de los Oscar, Humphrey Bogart empezó a rodar su nuevo proyecto en la Warner Brothers, *Tener y no tener* (1945), basada en una novela de Ernest Hemingway. Su oponente femenina era una debutante, una joven de diecinueve años llamada Lauren Bacall, con la que más tarde contrajo matrimonio. En la película participaban otros dos actores de *Casablanca*, Marcel Dalio y Dan Seymour. Era otra historia de guerra situada en otra exótica colonia francesa controlada por Vichy, en esta ocasión la isla caribeña de Martinica. Bogart volvía a interpretar a un americano expatriado que lucha contra los nazis y contra las sabandijas fieles a Vichy. El parecido con *Casablanca* no era mera coincidencia. Pero la historia no había hecho más que comenzar.

En Burbank, Jack Warner nadaba en el oro de las taquillas de *Casablanca* y se regocijaba con los parabienes de la crítica. Las revistas de cine y los periodistas de sociedad se entretenían hablando de la película y propagaron rumores de toda especie. La Warner no se molestaba en acallarlos. Uno de ellos afirmaba que el filme era una parodia de la relación entre el presidente Franklin Roosevelt y el primer ministro Winston Churchill. Rick era Roosevelt y vivía en una *casa blanca*, y Laszlo era Churchill, un europeo listo y mundano que intenta ganarse a Roosevelt para la causa... y lo consigue, puesto que al final de la película Rick se une a la Francia Libre.

En los medios de comunicación —y en el estudio— también se hablaba sobre la posibilidad de una secuela. La Warner alentaba estos rumores. En el estudio y en la prensa circulaba un título en concreto: *Brazzaville*. El primer anuncio llegó poco después del estreno nacional. El proyecto se proponía narrar las aventuras de Rick y Renault después de unirse a la Francia Libre en Brazzaville. El estudio dio fuelle a las habladurías insinuando que en esta segunda parte volverían a aparecer Bogart y Greenstreet, y también Geraldine Fitzgerald como enfermera de la Cruz Roja. Y si Bergman reaparecía en la piel de Ilsa, miel sobre hojuelas.

En los archivos no consta ningún guión ni resumen de *Brazzaville*, pero sí una sinopsis de diez páginas de una secuela sin título, escrita por el guionista Frederick Stephani, responsable de la serie de *Flash Gordon* para la Universal.

En esta versión, Renault y Rick vuelven al café después de llevar a los Laszlo al aeropuerto. Allí, un grupo de oficiales alemanes exigen la detención de Rick. Sabiendo que la invasión aliada es inminente, Renault intenta ganar tiempo (toda una hazaña, si tenemos en cuenta que la invasión tuvo lugar un año después de los acontecimientos narrados en *Casablanca*; en esta segunda parte, sin embargo, el lapso es sólo de seis horas).

Cuando los aliados asumen el mando en Casablanca, Rick se convierte en una especie de héroe local. A petición de los aliados, Rick viaja a Tánger para descubrir a una banda de saboteadores responsable del hundimiento de unos barcos norteamericanos que llevaban material de guerra a Rusia y Turquía. Rick parte justo

en el momento en que Ilsa, ahora convenientemente enviudada, vuelve a Casablanca en su busca.

En Tánger, Rick se infiltra en el consulado alemán haciéndose pasar por traficante de visados ilegales. También conquista el afecto de una espía alemana llamada María. Pero cuando ya va a poner las manos sobre los sabotadores aparece Ilsa, precipitando una crisis que se resuelve cuando María sacrifica su vida para salvar a Rick. La banda de sabotadores queda desmantelada y Rick e Ilsa parten rumbo a Estados Unidos.

Huelga decir que la reacción de la Warner no fue de entusiasmo desbordante. Hal Wallis remitió la sinopsis a varios guionistas para que opinaran. La única respuesta que se conserva en la University of Southern California es la de Frederick Faust, conocido por los aficionados a la literatura del Oeste por su nombre artístico, Max Brand.

Faust observó, con razón, que al situar la acción en un momento posterior a la liberación de Casablanca y al convertir a Rick en agente aliado, éste queda privado de su condición de marginal. Faust también pensaba que el cambio de escenario, con la desaparición de Casablanca, decepcionaría a los fans de la primera parte, que seguramente acudirían a las salas de cine en busca de otra dosis de la atmósfera original.

Con buena perspectiva temporal, Faust propuso situar la acción en los prolegómenos del desembarco aliado, lo que permitiría hacer que Rick se hallara operando en la clandestinidad para facilitar la invasión. El triángulo entre Rick, Ilsa y la espía alemana podía conservarse, dejando muy claro que Rick desea estar con Ilsa, aunque el deber le obligue a mantener su relación con la otra dama. Cuando los aliados desembarcaran por fin, Rick comprendería que sigue siendo un marginal (por el inexplicado delito que le obligó a salir de Estados Unidos) y que es momento de pasar a otra cosa. «Si hace falta un final feliz», terminaba Faust, «Rick se puede llevar a Ilsa con él».

Las propuestas de Faust tenían muchas más posibilidades de éxito que el resumen inicial, pero el plan no estaba destinado a llevarse a cabo. El destino de la segunda *Casablanca* no fue decidido por ningún elemento de la Warner Brothers, sino por David O. Selznick.

En aquellos tiempos se consideraba que las secuelas eran productos de segunda categoría. Por ello, Selznick decidió que el estreno de otro *Casablanca* no tenía por qué redundar en beneficio de la carrera de Ingrid Bergman. El 17 de abril de 1943, una comentarista de sociedad de la prensa neoyorquina anunció que aquel productor independiente había informado a la Warner de que no cedería a Bergman para una segunda parte de *Casablanca*.

La Warner consideró por un momento la posibilidad de emparejar a Bogart con Geraldine Fitzgerald en una secuela sin Ilsa, aunque abandonó inmediatamente el proyecto. Afortunadamente, porque *Casablanca* sin Ingrid Bergman no hubiera sido

lo mismo. Al público, sin embargo, no se le informó así. El estudio quería que se siguiera hablando de la secuela.

En el mes de mayo, la Warner anunció que un guión que tenían en preparación, *The Conspirators*, estaba siendo adaptado como segunda parte de *Casablanca*. En cierto modo lo fue, aunque sin Bogart ni Bergman. Paul Henreid y Hedy Lamarr interpretaban los papeles protagonistas, y Sydney Greenstreet y Peter Lorre encarnaron a los personajes secundarios. Max Steiner compuso la partitura. *The Conspirators* era la historia de un líder de la resistencia holandés (Henreid) que, establecido en Lisboa, desbarata los planes de una banda nazi que participa en una conspiración internacional contra los aliados. Se estrenó en 1944, pero las críticas no fueron muy entusiastas.

Aunque *The Conspirators* empezó a rodarse en 1943, el estudio siguió alentando los rumores relativos a otras posibles secuelas por motivos publicitarios. Se decía que Hal Wallis andaba buscando una historia. Cuando la película se retiró de las carteleras, la prensa perdió interés por el tema. Pero con el tiempo resurgieron los rumores...

Si *Casablanca* ha funcionado tan bien en las taquillas, y no hay posibilidad de rodar una secuela, ¿por qué no intentar repetir el éxito con otra película que se le asemeje? Esa parecía ser la nueva consigna de Hal Wallis, que había puesto los ojos sobre la novela “Men Without Country”, de Charles Nordhoff y James Norman Hall, otra historia basada en la oposición entre la Francia libre y la de Vichy.

La Warner y Wallis hicieron todo lo posible para que la nueva película, *Pasaje para Marsella*, reprodujera lo más posible la magia de *Casablanca*: se encargó la realización al mismo director, Michael Curtiz; en el guión intervino Casey Robinson; la música corrió a cargo de Max Steiner; en el montaje repitió Owen Marks y Humphrey Bogart encarnó al personaje protagonista, un periodista antinazi que, condenado a la Isla del Diablo, dirige un plan de huida que ha de permitirle sumarse al esfuerzo aliado. La trama no se centra en los motivos que impulsan al protagonista a pasar a la acción; al contrario, Bogart es el hombre que da ejemplo al resto de los fugitivos, que en los últimos minutos terminan uniéndose a él en contra de los alemanes.

El reparto se completó con otros actores de *Casablanca*: Claude Rains, Sydney Greenstreet, Peter Lorre, Helmut Dantine e incluso Corinna Mura. Además, la película contaba con tres intérpretes que habían sido candidatos a ingresar en el reparto de *Casablanca*: Michelle Morgan, que por fin tenía sus escenas de amor junto a Bogie, Phillip Dorn y George Tobías.

Rodada en los últimos meses del año 1943, la Warner aguantó el estreno hasta 1944 con la esperanza de que el desembarco del Ejército aliado en el Sur de Francia fuera tan beneficioso para la taquilla de *Pasaje para Marsella* como el de la invasión

norteafricana lo había sido para *Casablanca*. Pero los aliados se decidieron por Normandía. Pese a este contratiempo, la película fue un éxito, aunque no de la magnitud del cosechado por su predecesora.

En 1946, los Hermanos Marx parodiaron el cine de intrigas internacionales con *Una noche en Casablanca*, protagonizada por una banda de espías nazis que operan desde un hotel-night club. La película contaba incluso con la actuación de Dan Seymour, el árabe guardaespaldas de Rick.

Jack Warner ordenó a sus abogados que hicieran desaparecer la palabra “Casablanca” del título del filme. Pero lo único que consiguió el magnate fue recibir una serie de injuriosas cartas firmadas por Groucho. El cómico empezaba por inquirir si acaso la ciudad pertenecía en exclusiva a la Warner Brothers, y seguía preguntándose si Jack pensaba que el espectador medio era incapaz de distinguir a Ingrid Bergman de Harpo Marx. A continuación acusaba al estudio de su propio delito de usurpación de derechos: «Supongo que tiene derecho a utilizar el nombre de Warner, pero ¿en cuanto a Brothers [Hermanos]? Profesionalmente hablando, nosotros éramos hermanos mucho antes de que lo fueran ustedes».

Cada vez que los abogados escribían a Groucho con la intención de averiguar si el argumento de la película estaba copiado de *Casablanca*, el cómico contestaba con sinopsis cada vez más desconcertantes, verbigracia, una en la que «Harpo se casa con una detective del hotel. Chico dirige un criadero de ostras. La chica de Humphrey, Bordello [*Burdell*], pasa sus últimos años en una casa Bacall».

Warner acabó por capitular, pero Groucho no había acabado de tomarle el pelo. Cuando la Warner anunció el estreno de una biografía de Cole Porter titulada “Noche y día”, Groucho le acusó de plagiar el título de dos películas de los Marx: *Una noche en la ópera* y *Un día en las carreras*.

Entre finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, mientras otras películas se hundían en el olvido, *Casablanca* seguía saliendo a relucir. Cuando en 1948 se estrenó *Cayo Largo*, con Humphrey Bogart y Lauren Bacall, la nueva cinta no fue comparada con otros títulos protagonizados por el matrimonio de estrellas, sino con *Casablanca*. Además, se convirtió en una de las “películas antiguas” mejor acogidas por el público televisivo. La Warner tomó nota y volvió a distribuir la película para su reestreno en salas, con buenos resultados de taquilla.

En 1951, Julius J. Epstein se lanzó a la búsqueda de inversores dispuestos a montar un *Casablanca* musical en Broadway. A la Warner no le hizo gracia la idea y negó al guionista los derechos de adaptación. El 7 de febrero de 1952, a la edad de 42 años, Philip Epstein murió de cáncer. Era el segundo miembro del equipo de *Casablanca* que pasaba a mejor vida. Conrad Veidt había fallecido en 1943. A partir de este momento, Julius escribió en solitario.

En 1967, el estudio fue vendido a Seven Arts Corporation y Jack Warner se embolsó 32 millones de dólares. En los años siguientes, la compañía cambió de manos en varias ocasiones.

Julius Epstein quiso aprovechar este cambio de manos para, por tercera vez, intentar montar *Casablanca* en los escenarios. Unió sus esfuerzos con el compositor Arthur Schwartz y el letrista Leo Robin y entre todos escribieron un musical basado en la película. En una escena, Rick y Sam cantan una canción juntos, y en otra, un grupo de refugiados que van a embarcar en un avión rumbo a Lisboa cantan un tema sobre la ruta hacia Estados Unidos, en el que se preguntan si será éste un lugar al que valga la pena ir. *Seven Arts* no se dejó conmovir y acabó con las esperanzas de Epstein.

Sin necesidad de secuela, *Casablanca* se perpetuó a base de reposiciones y adaptaciones en otros medios. El 26 de abril de 1943, Humphrey Bogart, Ingrid Bergman y Paul Henreid volvieron a interpretar sus papeles en un programa de radio de la CBS, “*Screen Guild Players*”. Ésta era una práctica habitual en aquellos tiempos. Había muchos espacios de estas características dispuestos a dar un poco de publicidad gratuita a los estudios de cine y a sus estrellas. Pero el auténtico resurgimiento de *Casablanca* llegó con la introducción de la televisión.

La Warner fue uno de los pocos estudios que se introdujo en el nuevo medio, bien vendiendo sus películas a cadenas locales, bien produciendo para televisión. Su primera incursión en este formato fue una antología llamada “*Warner Brothers Presents*” que alternaba adaptaciones de tres películas de la Warner, *Cheyenne*, *Kings Row* y *Casablanca*.

La serie basada en *Casablanca* se estrenó en la cadena ABC el 27 de septiembre de 1955 a las 7.30 de la tarde. Rick fue rebautizado como Rick Jason, y su bar pasó a llamarse el Club American. Charles McGraw, ex-empleado de la RKO que había hecho un trabajo eficaz como varonil estrella de *The Narrow Margin*, encarnó a Rick, mientras que el reparto de secundarios destacaba por su relación con la película original. El actor francés Marcel Dalio, crupier del “*Rick’s Cafe*” en el primer *Casablanca*, ascendió al rango de capitán de policía (Renault). El corpulento Dan Seymour, que fuera “el joven Sydney Greenstreet”, heredó el papel de Ferrari. Y Clarence Muse consiguió por fin encarnar a Sam, el papel que en su momento perdió a manos de Dooley Wilson.

La acción de la versión televisiva transcurría en un momento posterior al de la película, enfrentando a Rick y Renault con los enemigos del momento: un grupo de espías comunistas. La serie también contenía una curiosa colaboración especial a cargo de Anita Ekberg, en la piel de una mujer sin nombre que “quizá” fuera Ilsa Laszlo (aunque la antigua Miss Suecia compartía tierra natal con Ingrid Bergman, su imagen estaba lejos de la luminosa pureza que ésta irradiaba). Pero ninguno de estos elementos consiguió atrapar a la audiencia, y sólo se filmaron ocho episodios de cincuenta minutos de duración. *Casablanca* y *Kings Row* desaparecieron de la programación después de una sola temporada, y en su lugar se estrenaron dos series

del Oeste al estilo del único éxito de la antología, “Cheyenne”.

Después de la adaptación serializada, los ingresos totales obtenidos por el estudio a través de *Casablanca* habían subido a 6.819.000 de dólares. En su primera explotación había recaudado 3.015.000 de dólares.

Pero la televisión también cumplió la función de acercar la *Casablanca* original a las nuevas generaciones. Vendidos sus derechos a diversas cadenas de programación compartida a principios de los años cincuenta, la película se convirtió en un título tradicional de las programaciones de las cadenas locales. Su razonable metraje permite encajarla fácilmente en una emisión de dos horas y el nombre de las estrellas y de la misma producción suele garantizar buenos resultados de audiencia. De hecho, en un sondeo efectuado por la revista “TV Guide” en 1977, más de dos décadas después de su estreno televisivo, *Casablanca* se reveló como la película más vista y más repuesta de la historia de la televisión.

An te tantas muestras de apreciación, era de esperar que la televisión decidiera dar una vuelta más a la historia de *Casablanca*. En 1983, la cadena NBC estrenó una serie cuya acción precedía a la narrada en el filme. David Soul, ex-protagonista de la serie “Starsky y Hutch”, era Rick; Héctor Elizondo era Renault, Scatman Crothers fue Sam y, antes de convertirse en *Uno de los nuestros*, Ray Liotta encarnó a un Sascha mucho más serio que el interpretado por Leonid Kinskey. Los guionistas situaron la acción en el periodo de junio de 1940 a noviembre de 1941, antes de que Ilsa y Laszlo llegasen a Casablanca.

«Nadie pretendía hacer una imitación», observó Elizondo en una entrevista reciente. «Recuerdo que las televisiones tuvieron que convencer a David Soul, que es tan íntegro, de que se quitara el bigote. Su intención era distanciarse de la imagen de Bogart. Nosotros queríamos hacer nuestro propio *Casablanca*».

«Lo más emocionante, aparte del hecho de que *Casablanca* forme parte de la historia del cine, era que el set y la mayoría de los accesorios que utilizábamos procedían del rodaje original. Por eso siempre andaba gente circulando por el plató, era un auténtico desfile de personas que venían a ver la película. Algunos habían trabajado en ella. De jóvenes, mi doble y su hermano trabajaron en ella como actores. Y claro, les daba mucha nostalgia acudir a aquel set todos los días y ver *Casablanca* surgir de nuevo ante ellos. Estábamos en 1983, pero ellos se encontraban en el ambiente que una vez les rodeó en los años cuarenta».

Pese al despliegue de medios y a la calidad de las interpretaciones, la chispa no prendió esta vez. La serie fue retirada de la programación al cabo de tres semanas. Dos años más tarde, Murray Burnett acudió a los tribunales para reclamar sesenta millones de dólares a la Warner Bros, por incumplimiento de contrato, apropiación y degradación de los valores de sus personajes. El demandante se acogía una ley federal que concede el retorno de los derechos de autor, previamente vendidos, al

cabo de un cierto número de años. Dadas las distancias entre el proyecto vendido por Burnett y Allison —quien no participó en el litigio por encontrarse enferma— y la serie de televisión llevada a cabo por la Warner, los jueces dieron la razón a la famosa productora.

Pero aún hay más. En aquella época, la televisión ya había empezado a investigar una técnica que permitía teñir de color las cintas de vídeo en blanco y negro. Para algunos, esta idea era un sacrilegio. Para otros era una inversión bien prometedora. Cuando R. E. “Ted” Turner adquirió las películas producidas por la Warner antes de 1950, el magnate de la televisión por cable se embarcó en un ambicioso programa de coloreado de los clásicos de su filmoteca, empezando por *Yanqui Dandy*, “intervenida” en 1986. Las películas se estrenarían en la TBS SuperStation, la emisora de Turner en Atlanta, y a continuación quedarían disponibles para su emisión en cadenas de programación compartida y para su explotación en vídeo: la intención era comercializarlas como novedad.

La comunidad de Hollywood puso el grito en el cielo. La industria del cine, con el Sindicato de Directores a la cabeza, organizó una protesta que impulsó al Congreso a investigar el asunto. Luminarias como James Stewart, Woody Allen, Martin Scorsese y Ginger Rogers se manifestaron en contra de la nueva técnica y compararon la campaña con un acto de vandalismo tan grave como sería pintarle bigotes a la Mona Lisa.

La consecuencia de las protestas fue la creación del National Film Registry, un listado de películas catalogadas como joyas nacionales, que como tales no podrían ser manipuladas sin un aviso añadido al inicio de la versión modificada. Como era de esperar, *Casablanca* fue uno de los primeros títulos incluidos en el Registro. En 1988, cuando Turner anunció su intención de colorear *Casablanca*, el Sindicato de Directores volvió a protestar, pero entonces la borrasca ya había amainado.

Al margen de la opinión que a cada uno le pueda merecer la tonalidad del nuevo *Casablanca*, lo cierto es que la técnica del coloreado abrió nuevos mercados a los clásicos del cine, principalmente el de las cadenas de televisión asociadas. Además, el proceso exigía la utilización de negativos en blanco y negro perfectamente impolutos, requisito que en muchos casos obligó a los técnicos a obtener negativos nuevos de películas que no habían sido restauradas desde hacía décadas. La empresa de Turner pudo así presentarse como heroína de la restauración de las cintas de su filmoteca y demostró uno de los beneficios de la técnica del coloreado.

Cuando la TBS SuperStation estrenó la versión coloreada de *Casablanca* el 9 de noviembre de 1988, algunos críticos de televisión, muchos de los cuales pensaban que la nueva técnica ya estaba madura, publicaron críticas favorables. Más tarde, esta emisión dio pie a uno de los mejores chistes de *Gremlins 2, La nueva generación*, cuando el personaje encarnado por John Glover, un magnate periodístico e inmobiliario basado en Donald Trump y Ted Turner, anuncia la presentación televisiva de *Casablanca* «a todo color y con final feliz».

En cuanto a la difícil tarea de enmendarle la plana a este inimitable clásico en tinta impresa corrió a cargo del escritor Michael Walsh, ex crítico musical de la revista “Time”, con una novela titulada “As Times Goes By. A Novel of Casablanca” (1999).

Según el autor, su objetivo fue responder a todas las incógnitas no aclaradas en la película. ¿Pudieron Ilsa y Victor Laszlo llegar a Lisboa y alcanzar la libertad en Estados Unidos? ¿Tendrá alguna vez Rick la oportunidad de reunirse con su amor imposible? ¿Qué fue de la hermosa amistad anunciada entre el capitán Renault y Rick sobre la pista del aeropuerto de Casablanca?

Walsh no sólo respondió a todos estos interrogantes, sino que incluso se atrevió a dotar de un pasado al protagonista de la historia. Así, no enteramos de que Richard Blaine —Rick— se llama en realidad Yitzik Baline, que creció en Nueva York en el seno de una familia de origen centroeuropeo, y que antes de embarcar hacia el Viejo Continente formó parte de un grupo de gangsters judíos.

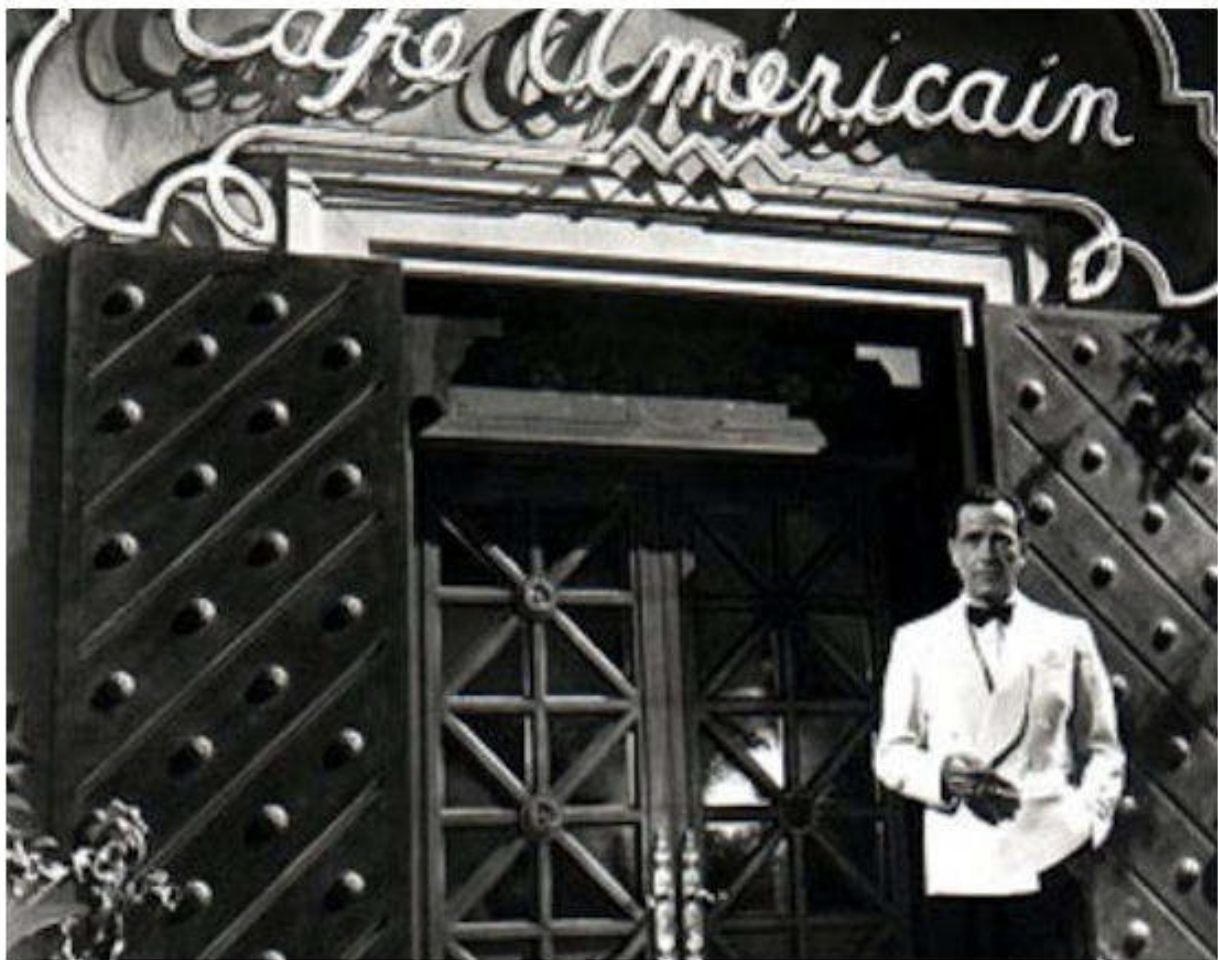
El problema es que la novela dejaba mucho que desear. Su calidad literaria era muy discreta y la historia no llegaba a atrapar al lector, ni siquiera al lector bien predispuesto. Resultado: pasó sin pena ni gloria y hoy nadie se acuerda, de ella.





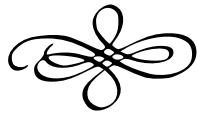








Capítulo 10



EL CULTO DE CASABLANCA



En los años cincuenta, Humphrey Bogart seguía siendo una de las figuras predilectas de las revistas de cine, que de cuando en cuando hacían alusión a su papel en *Casablanca*. A principios de aquella década nadie mencionaba la película en relación con Ingrid Bergman: la actriz se había autoinmolado en el mercado norteamericano mediante su escandalosa unión con el director Roberto Rossellini, del que se había quedado embarazada cuando aún estaba casada con Peter Lindstrom. Bergman fue readmitida en la industria de Hollywood en 1955, el año en que protagonizó *Anastasia*.

Bogart no vivió para ver el nacimiento del culto *Casablanca*. En el libro “Round up the Usual Suspects”, Aljean Harmetz pone fecha al alumbramiento: 21 de abril de 1957, el día en que la película fue proyectada por primera vez en el Brattle Theater de Cambridge (Massachusetts), uno de los muchos cineclubs universitarios creados en torno a aquellos años en los campus estadounidenses al amparo de la nueva moda del cine de reestreno. El Brattle estaba situado en las proximidades de la Universidad de Harvard. Cuando los gestores del Brattle empezaron a proyectar *Casablanca*, se llevaron una sorpresa muy agradable. Los estudiantes de Harvard atiborraron la sala y el Brattle prorrogó su exhibición durante una segunda semana.

El Brattle convirtió las temporadas de *Casablanca* en una tradición y al cabo del tiempo empezó a organizar “festivales Bogart”. La muerte de Bogart había obrado su efecto, sin duda. El actor se estaba convirtiendo en leyenda.

A partir de la década de los sesenta, la sala exhibió la película durante tres semanas al año, que generalmente se convertían en los días más concurridos de la temporada.

Los espectadores no se limitaban a ver la película. Muchos de ellos vivían su historia hasta tal punto que acudían a la proyección con vestuario de ambiente (gabardinas, sombreros de ala caída) y recitaban los diálogos de Rick cuando éste lo hacía. La cinta era tan popular que el bar que, cuando enfrente del cine apareció un café llamado el “Blue Parrot” (el Loro Azul), los gerentes del Brattle se apresuraron a abrir el “Club Casablanca” en el sótano de la sala.

En otras ciudades del país estaba sucediendo lo mismo. En Nueva York, muchas salas minoritarias batían récords de taquilla cada vez que pasaban el clásico de Michael Curtiz. En varios puntos de la nación estadounidense se celebraban festivales Bogart a los que los fieles acudían vestidos a la moda de *Casablanca*. Antes y después de la proyección se celebraban fiestas al uso.

Con el tiempo, la película alcanzó parejo nivel de popularidad entre el público francés. Como ya hemos mencionado, en el momento de su estreno en el país galo, después de la guerra, la cinta había fracasado, principalmente a causa de la imagen que ofrecía de la vida bajo la ocupación alemana. Los franceses preferían que les contaran sus historias de supervivencia en términos más metafóricos. *Lo que el viento se llevó*, por ejemplo, arrasó en las taquillas de París después de la contienda porque el público vio reflejado su propio drama en los esfuerzos de Escarlata O’Hara por

construir un futuro mejor durante la Guerra de Secesión.

Con el tiempo, los franceses han aprendido a amar a *Casablanca* y a su estrella. Los personajes de Bogie, con su particular código moral, tuvieron gran calado en la tierra del existencialismo. En 1959, Bogart ya era una leyenda internacional. En *Al final de la escapada*, la película de Jean-Luc Godard que definió la Nouvelle Vague, Jean-Paul Belmondo se detiene frente a un póster de una película de Humphrey e intenta imitar a su ídolo.

El diccionario de la Real Academia define “clásico” como una obra «que se tiene por modelo digno de imitación». A finales de los años cincuenta, *Casablanca* se había hecho digna de esta definición. Cualquier persona con estudios sabía que “Casablanca” designaba una ciudad y una película. En todo el país norteamericano surgían locales llamados “Rick’s Cafe Americain”, “Rick’s Place”, “Rick’s Cafe” y “The Casablanca Cafe”. Algunos restauradores decoraban sus establecimientos inspirándose en el famoso bar ficticio de la Warner.

En los años sesenta siguió creciendo el culto, con el Brattle Theatre como meca de peregrinos. En 1964 acudieron al festival, que ya se había hecho anual, unas quince mil personas. Mientras, *Casablanca* se colaba en la escena norteamericana por los caminos más insospechados. En Ft. Lauderdale, Florida, un conocido capo mañoso se construyó una mansión llamada “Casablanca South”, y ya todo el mundo sabía lo que quería decir “Tócala otra vez, Sam”.

Desde entonces, siempre que alguien intenta hacer inventario de las películas más populares de todos los tiempos, *Casablanca* aparece invariablemente entre los primeros puestos. En 1972, un sondeo de la University of Southern California situó a la cinta de Michael Curtiz en el lugar número 18 de las películas más importantes de todos los tiempos, de las que se contabilizaron 53. En 1973, *Casablanca* volvió a la radio con el programa “Lux Radio Hour”, que contó con numerosos diálogos escritos especialmente para el espacio y cosechó excelentes críticas.

En 1975, una encuesta realizada a mil quinientos ejecutivos de cine y televisión colocó a la película en segundo lugar de treinta posiciones. En 1976, el American Film Institute celebró su décimo aniversario pidiendo a sus miembros que eligieran los mejores filmes norteamericanos de la historia. Aunque en los resultados predominaban los títulos de reciente estreno, como *Alguien voló sobre el nido del cuco* y *La guerra de las galaxias*, los tres primeros fueron para *Lo que el viento se llevó*, *Ciudadano Kane* y *Casablanca*.

En 1977, *Casablanca* fue vendida a las cadenas de programación compartida y no tardó en convertirse en la película más vista de la televisión. Ese mismo año llegó a Broadway en formato musical, con “The Bogart Years in Song”. Julius Epstein no participó en el proyecto.

En 1983, el caché de esta obra maestra aumentó aún más gracias al British Film

Institute, que en el sondeo efectuado con ocasión de su decimoquinto aniversario proclamó a *Casablanca* mejor película de la historia. Cinco años más tarde, se organizó otro sondeo entre los veintidós críticos más importantes del mundo. *Casablanca* se situó en novena posición entre las cien películas más populares de todos los tiempos.

Mientras, en el Aeropuerto de Oakland (California), la empresa “Casablanca Aviation Company” inició sus actividades ofreciendo vuelos en aeronaves clásicas de la Segunda Guerra Mundial. Uno de los acontecimientos principales era un vuelo con cena al estilo *Casablanca* en un avión de transporte de la época. Y se seguía hablando de la secuela. Ese mismo año, Howard Koch, uno de los guionistas de la película, propuso una segunda parte del clásico en la que el hijo ilegítimo que Ilsa tuvo de Rick, volvería a Casablanca para averiguar lo que había sido de su padre. La idea nació muerta.

A falta de secuela autorizada, los hay que insisten en comparar otras películas con *Casablanca*. Tal fue el caso de *Conexión Tequila* (1988), una producción de la Warner en la que a un ex narcotraficante se le ofrece un negocio importante y tiene que competir con su amigo por el cariño de la protagonista de la película. Las estrellas eran Mel Gibson y Michelle Pfeiffer.

Otro título que ha sido comparado con *Casablanca* es *Habana* (1990), la historia de un jugador norteamericano que en los últimos días de Batista (el predecesor de Fidel Castro en Cuba) se ve implicado en la vida política de la isla. La cinta estaba protagonizada por Robert Redford y Lena Olin.

En 1990 se efectuó otra gran transacción cinematográfica relacionada de algún modo con *Casablanca*: la compra de Warner Brothers por Sony Corporation, propietarios de la Columbia. Para celebrar su adquisición, los nuevos dueños volvieron a pintar las palabras “Warner Bros.” en el depósito de agua de los estudios de Burbank y celebraron una gran fiesta en el Estudio 8, donde se rodaron las escenas del Rick’s Cafe. El set del bar de Rick fue reconstruido para la ocasión. En el acto participaron las orquestas de Henry Mancini y Quincy Jones, y ambas interpretaron sus propias versiones de “As Time Goes By”. Los invitados, muchos de ellos superestrellas de Hollywood, fueron atendidos por camareros tocados de fez. La fiesta costó 4.500.000 dólares, 1.500.000\$ más de lo que costó hacer *Casablanca* en 1942.

Un año más tarde, Murray Burnett, coautor de la obra “Everybody Comes to Rick’s”, que ya tenía ochenta años, vio uno de sus sueños hecho realidad. Su obra se montó por fin en los escenarios de Londres.

En 1992, *Casablanca* celebró el quincuagésimo aniversario de su producción. Para celebrar el acontecimiento, la propietaria de la película en aquellos momentos, la Turner Entertainment Corp., ofreció una fastuosa fiesta en el Museum of Modern Art de Nueva York. Entre los invitados estuvieron el rey de Marruecos y el hijo de Bogart, el novelista Stephen Bogart.

Es evidente que, pese al tiempo transcurrido, el poder de atracción de la película sobre los espectadores seguía intacto, un poder que no sólo se ha manifestado en los resultados de taquilla, de audiencia televisiva y de vídeo, sino también en la acogida de la serie de objetos de coleccionismo basados en la película.

A principios de los años sesenta, Humphrey Bogart dio a la industria del póster el mayor espaldarazo de su historia. Los jóvenes espectadores que abarrotaban las salas que emitían sus películas también decoraban sus habitaciones con reproducciones de su actor favorito. Y los carteles más solicitados eran aquellos en que aparecía caracterizado como Rick Blaine.

En las dos últimas décadas, la comercialización de productos relacionados con películas se ha convertido en un negocio de primera magnitud. En 1984, la Motion Picture Arts Gallery puso a la venta un póster del estreno belga de *Casablanca* por ochocientos dólares.

Un año más tarde, un cartel a tamaño de valla publicitaria fue sacado a subasta y adjudicado por cinco mil dólares, un precio sólo cuatrocientos dólares más bajo que el récord obtenido en 1980 por un póster de Disney de 1925, del filme *Alice in the Jungle*. La casa Collectors Showcase, que efectuó la venta después de adquirir el cartel en una colección que no había cambiado de manos en cuarenta años, también ingresó tres mil quinientos dólares por un cartel más pequeño y un juego de tarjetones con cuestionarios para el público.

En 1986, el coche que llevó a Rick, a Renault y a los Laszlo al aeropuerto de Casablanca fue sacado a subasta con un precio de salida de 35.000 dólares. Lyle Ritz, un músico de la Warner, había adquirido el descapotable Buick Limited en el año 1970, por 3.457 dólares, y le había quitado todos los elementos reconocibles, aunque las quemaduras de cigarrillo que quizás le hiciera Humphrey Bogart en los años cuarenta seguían impresas sobre la tapicería.

En 1987, otro vehículo utilizado en el filme, el Lockheed Electra 12A que al final de la película aparece despegando hacia el cielo de Casablanca, reapareció convertido en humilde avión fumigador. El parque Disney World, de Orlando, Florida, lo compró para utilizarlo en una atracción llamada Great Movie Ride.

Pero el objeto más apreciado de *Casablanca* es el piano en el que Dooley Wilson fingía tocar "As Time Goes By". En 1988, el instrumento salió a subasta y fue adjudicado a la empresa japonesa C. Itoh & Co. por 154.000 dólares, la segunda suma en importancia jamás abonada por un accesorio de atrezzo o prenda de vestir utilizados en una cinta (el récord quedó establecido ese mismo año, cuando un coleccionista canadiense no identificado ofreció 165.000 dólares por los chapines de rubíes de *El mago de Oz*).

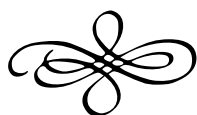
En la década de los noventa, la cotización de los objetos de colección relacionados con *Casablanca* seguía subiendo. En 1992, una postal con un movimiento de ajedrez que Bogart había enviado a un amigo en los años cuarenta se

vendió por 1.750 dólares. Los pósters originales de la película se cotizaban entre tres mil y doce mil dólares. Las copias costaban unos diez dólares.

En Marruecos las cosas han ido aún más lejos: *Casablanca* ya es parte de la cultura autóctona. Nunca han faltado aquellos que dicen que parte de la película se rodó allí y muchos guías turísticos de Casablanca tienen la costumbre de elegir un bar antiguo al azar y asegurar a los desavisados turistas que se trata del único y verdadero “Rick’s Cafe”. También les dicen que los protagonistas de la película durmieron en tal o cual hotel durante el rodaje.

Hoy, en Casablanca, los “buitres” siguen operando. El mito y la magia de la película pervive en el tiempo.

Capítulo 11



EL TIEMPO NO PASARÁ



Ningún miembro del reparto de *Casablanca* pensó que estaba contribuyendo a crear una obra maestra. Era simplemente otro estreno de la Warner Bros. Una modesta producción de serie B destinada a la propaganda bélica que acabó subiendo de categoría gracias a su reparto: el trío protagonista era de lujo y el equipo de secundarios insuperable. Setenta y cinco intérpretes tienen papel en la película, lo que le da una textura humana y una sensación de comunidad muy especial, una cualidad que es un bien escaso —por no decir inexistente— en el Hollywood actual.

Aljean Harmetz apunta que sólo tres de los trece actores que aparecían en los créditos de la película eran nacidos en Estados Unidos y otros veinticinco de ellos eran verdaderos refugiados europeos. No sólo existían paralelismos entre el escenario de la película y las experiencias de la vida real de estos intérpretes —lo que añadía profundidad al drama—, sino que además estaba el hecho de que muchos de ellos habían sido grandes estrellas en Europa, forzadas a darles la espalda a su éxito por su propia seguridad.

Marcel Dalio, el aturdido crupier del café de Rick, había protagonizado dos películas de Jean Renoir, *La gran ilusión* (1937), y *La regla del juego* (1939); Leonid Kinskey había sido un actor muy renombrado en St. Petersburgo y S. Z. Sakall similar, un comediante popular en Hungría y posteriormente, en Alemania. Muchos de ellos habían alcanzado desesperadamente América desde Europa, como en la película, vía Lisboa.

Los secundarios más importantes tenían un bagaje similar: Conrad Veidt, por ejemplo, había protagonizado *El gabinete del Dr. Caligari* (1919), un hito del cine expresionista alemán, y Peter Lorre había sido el protagonista de otro éxito, *M, el vampiro de Dusseldorf* (1931). Con todo esta carga europea, apenas sorprende que la mitad del reparto que estaba presente en el set durante el canto de “La marsellesa” rompiera a llorar.

Pero, mientras la variedad y profundidad de los personajes le da a la película buena parte de su poder y cohesión, la carga dramática se reparte entre cinco actores: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Claude Rains, Paul Henreid y Dooley Wilson. De éstos, sólo dos, Bogart y Bergman, podrían llamarse realmente estrellas, aunque Peter Lorre, Claude Rains, Paul Henreid y Sydney Greenstreet aparecieran encabezando los títulos de crédito.

La mejor creación de la película tiene nombre propio y se llama Humphrey Bogart. *Casablanca* hizo a Bogie; Bogie hizo a *Casablanca*. Con esmoquin blanco o con trinchera y sombrero de fieltro, se convirtió en un nuevo y oportuno símbolo del norteamericano después de Pearl Harbor: duro pero comprensivo, escéptico pero idealista, traicionado pero dispuesto a creer de nuevo y, sobre todo, enemigo letal en potencia.

Uno de los factores que hace que la interpretación de Bogart siga resultando moderna después de tantos años es el hecho de que su trabajo se basa en detalles que pueden escapar a nuestra percepción en un primer visionado, pero que siempre enriquecen su trabajo. Por ejemplo, la expresión sardónica que adopta para observar ante Ugarte: «Tienes razón, Ugarte. Sí que estoy un poco impresionado», gesto que combina la sorpresa que le causa el comprobar que el personaje encarnado por Peter Lorre es capaz de matar para obtener los visados con el asco que le provoca el hecho de que haya podido llegar tan lejos. Más tarde, cuando Ferrari se ofrece a comprar el contrato de Sam, Bogie resume las inquietudes políticas de su personaje recitando en tono lo más contenido posible la declaración de ideas izquierdistas que le ha adjudicado el guionista Howard Koch: «No compro ni vendo seres humanos». Al bajar la vista al tiempo que dice esta frase, Rick da la impresión de sentirse abochornado, posiblemente por el recuerdo de la fuerza con que en tiempos luchó por impedir el comercio de una mercancía tan valiosa como es la vida humana.

Quizá uno de los mejores momentos de la historia interpretativa de Humphrey Bogart es uno de la última escena en el local de Rick, cuando Renault intenta detener a Victor por encontrarlo en posesión de los salvoconductos robados. «Victor Laszlo», declara el capitán, «queda detenido como cómplice del asesinato de los correos portadores de estos documentos». En el guión publicado, a esta frase corresponde la siguiente acotación: «Ilsa y Laszlo se ven totalmente desprevenidos. Se vuelven hacia Rick. En los ojos de Ilsa se lee el horror». En la película no ocurre exactamente así. En pantalla, Ilsa se acerca automáticamente hacia su marido y se aferra a su brazo. El momento queda reforzado visualmente por la situación en que queda Rick: en un primer momento, en la configuración de la escena encontramos a Rick situado entre Ilsa y Victor; cuando ella se desplaza, deja a Rick fuera de la composición. Y Rick se da perfecta cuenta de su movimiento. En este momento, Rick abre los ojos a la dolorosa realidad: ha tomado la decisión correcta, porque Ilsa pertenece a Victor, y si se queda en Casablanca acabará lamentándolo.

Ingrid Bergman ha hablado en muchas entrevistas de lo frustrante que resultaba no saber cómo terminaba la historia de *Casablanca* y el problema que para ella suponía encontrar el modo de situar a su personaje «en un término medio». Está claro que dio con la solución. La clave está en las reacciones de Ingrid durante dos escenas musicales. En la primera aparición de Ilsa en el “Rick’s Cafe”, sus ademanes son furtivos, casi como de animal acorralado. Para los pocos espectadores que vean la película sin conocer previamente el argumento, su actitud parece estar motivada por su condición de refugiada, por su miedo a verse detenida junto a su marido en cualquier momento.

Pero cuando Ilsa consigue que Sam toque “El tiempo pasará”, entendemos el auténtico motivo de su nerviosismo. Mientras Sam canta, la cámara nos muestra la reacción de Ilsa. La pasión del momento y los recuerdos de su vida con Rick la han transfigurado por completo. Comprendemos que no es de los nazis de quienes tiene

miedo, sino de sí misma y de su reacción al volver a ver a Rick.

La idea de que sus sentimientos por Rick se basan en la pasión queda reforzada en una escena del *flashback* de París. En la secuencia en casa de Ilsa, que empieza con la frase de ella «Un franco por tus pensamientos», la actriz decide actuar como si estuviera algo achispada, reflejando la obnubilación amorosa de que es presa su personaje. Y respecto a la puesta en escena del beso con que culmina la escena, bien se derivara de la decisión de Bogie de hacer que Bergman se acercara a él en toda ocasión, bien de la idea de otra persona, el hecho de que sea ella la que tome la iniciativa en la caricia, acercando su rostro al de Rick en el sofá, hace que su personaje parezca abandonado ciegamente a sus sentidos.

La pega que conlleva la naturaleza de su relación con Rick aparece al final de la conversación que ambos mantienen una noche en casa de Rick. Después de decir todo lo que tenían que decir, y cuando ya empezamos a pensar que Rick e Ilsa van a estar juntos para siempre, ella le pregunta si ahora él puede ayudar a Victor, para que éste «siga teniendo su trabajo, que es toda su razón de vivir». Ante la respuesta de Rick («No toda. No te tendrá a ti»), ella hunde el rostro en el hombro de él, como ocultando la vergüenza que secretamente le causa la intensidad de la pasión que siente por él.

Los sentimientos que a Ilsa le inspira Laszlo quedan explicados en la escena del local de Rick en la que Victor anima a la orquesta a tocar “La Marsellesa”. En uno de los fragmentos mejor montados de la película, Owen Marks alterna planos de Victor y de los demás clientes del café cantando el himno nacional francés con toda su alma. Pero también incluye dos primeros planos de Ilsa. Ella no canta. Ilsa mira a Victor con una expresión que roza la reverencia, una admiración casi irreprimible por el hombre que es su marido. Esa mirada vuelve a su rostro en una escena posterior, cuando, en su habitación del hotel, Victor intenta decirle que entiende su relación con Rick («Sé lo que es sentirse solo»). La forma de filmar y montar la escena está pensada para favorecer a Bergman, para dejar bien sentada la admiración que Ilsa siente por su marido.

Ilsa acude al aeropuerto con intención de ceder a su pasión y abandonar a su marido por Rick. Pero se encuentra con un hombre diferente al que conocía. La abnegación de que hace gala Rick al obligarla a partir con Victor por el bien de la causa que eleva bruscamente a Bogart a las alturas donde planea el marido. Rick se convierte en el hombre perfecto para ella, en el hombre que se ha demostrado digno depositario tanto de la pasión como de la admiración de Ilsa. Pero en el momento en que la mujer lo comprende así, pierde a este nuevo hombre.

De todos los miembros del reparto de *Casablanca*, Paul Henreid ha sido el más criticado por críticos y espectadores. La gente se queja de que Henreid carece de la pasión que uno esperaría encontrar en un gran líder de la resistencia, de que su presencia desequilibra el triángulo amoroso porque su falta de fogosidad le hace indigno de Ilsa.

Es posible que se le esté subestimando: los críticos tienen la desgraciada costumbre de juzgar el trabajo de los actores en relación con las ideas preconcebidas que les inspira cada tipo de personaje, y no con los dictados del guión. Victor Laszlo aparece descrito como una de las figuras más importantes del movimiento de Resistencia, lo que en la cabeza de la mayoría de los espectadores equivale a convertirle automáticamente en la personificación de la vitalidad y el carisma. Si ése hubiera sido el único intrínquilis de su interpretación, Henreid no hubiera tenido ningún problema. Todos aquéllos que le acusan de falta de pasión, remítanse al Henreid de *Joan of París*. Pero el personaje de esta película no es Victor Laszlo, y su calidad de líder de la Resistencia no es la única referencia que los guionistas dan al personaje. Victor ha estado en varios campos de concentración. Cuando por fin logra escapar, está tan enfermo que Ilsa tiene que renunciar a sus planes de salir de París con Rick para ayudar a su marido a recuperar la salud. Además, la pareja lleva dos años huyendo de un sitio a otro, escapando del Tercer Reich. No son las mejores circunstancias para reponerse.

En Casablanca, Victor tiene que andar con tiento. Aunque en teoría la ciudad está gobernada por la Francia libre, la influencia nazi está todavía muy presente. Un paso en falso podría cerrar a Victor el paso hacia Estados Unidos, donde espera concitar apoyos para su lucha clandestina. Sólo el acto de negar a Strasser un asiento en su mesa es una muestra de desafío que podría costarle su libertad. Y hacer que la orquesta toque la “Marsellesa” para ahogar el coro de los oficiales alemanes es prácticamente un acto de subversión.

Esta última escena es sin duda la mejor de Victor en la película. Pero incluso aquí, el personaje se ve limitado por la obligación que tiene la orquesta de pedir permiso a Rick para acceder a su petición. Con toda la pasión que vierte Henreid en la escena, es Rick quien emerge como el héroe.

Para resolver el delicado equilibrio en que se mueve su personaje, Henreid hace hincapié en la sencillez y la discreta fuerza que caracterizan a Victor. Ya esté interrogando a su mujer sobre su relación con Rick, intentado ganar a Rick para la causa, o negándose a dar nombres ante el Mayor Strasser, Henreid asume una actitud práctica y natural que contrasta marcadamente con el comportamiento de muchos de los que le rodean.

En algunos de los retratos promocionales de *Casablanca*, Henreid aparece en actitud de arengar a las masas, aunque en la película no hace tal cosa en ningún momento. Si a los guionistas se les hubiera ocurrido mostrar a Victor hablando en la asamblea clandestina que se celebra en Casablanca, Henreid hubiera tenido ocasión de presentarse como líder. Mas lo cierto es que ni siquiera las referencias del guión apoyan esta imagen. Cuando Strasser describe el trabajo de Victor en la Resistencia, no habla de él como organizador o agitador, sino como escritor. Pese a la importancia que tiene en el movimiento, la gran contribución de Victor no consiste en hablar para las multitudes, sino en expresarse por escrito. Esta circunstancia le daría una imagen

muy distinta de la que algunas personas esperan encontrar en *Casablanca*.

Las circunstancias del pasado de Victor son de consideración, pero la película tiene un presente y éste tiene sus exigencias. Para que funcione el triángulo amoroso y su resolución, el personaje tiene que presentar un contraste con Rick. Ilsa tiene que tener dos opciones donde elegir, a un Victor que le ofrece todo lo que puede desear en la vida y a un Rick que sería el hombre perfecto si alguna vez se decidiera a desengancharse del pasado. Una de las virtudes que dan su fuerza al desenlace de la película es nuestro convencimiento de que, pese a todas las virtudes de Victor, Ilsa ha perdido algo al elegir. Y, según la interpretación de Ingrid Bergman, lo que pierde es la pasión que Rick aportó a su vida. Si Victor fuera fundamentalmente el mismo hombre que Ilsa pierde en su elección, la fuerza romántica del desenlace quedaría muy diluida.

Las interpretaciones de los actores secundarios de *Casablanca* no desmerecen del espléndido trabajo de los tres protagonistas. Todos y cada uno de ellos tienen sus pequeñas perlas para el espectador. Los ojos de Sydney Greenstreet ofrecen un mundo de matices en el aspecto que adquieren frente a cada uno de sus interlocutores. Cuando Ferrari se ofrece a ayudar a Rick a deshacerse de los visados, sus ojos son pequeños, redondos y brillantes, pero cuando habla con los Laszlo se hacen grandes y casi inocentes.

Igualmente apreciables son los siguientes matices: el gesto rastrero de Peter Lorre cuando pregunta: «Rick, esta vez espero haberte impresionado», la decisión con que Dooley Wilson mete a Rick en el tren de París; la desentendida tos de Conrad Veidt cuando Renault le advierte que «Tal vez usted subestime a esos fantoches americanos. Yo vi a esos fantoches entrar en Berlín en el 18»; el sentimiento con que Joy Page (Annina) dice aquello de que «[Jan] no es más que un muchacho. En muchos sentidos yo soy mucho mayor que él», un momento que deja sentadas de una vez por todas la juventud e inocencia de su personaje; y la inflexión que adquiere la voz de S. Z. Sakall cuando dos amigos hablan en un inglés *sui generis* y él observa: «Les irá estupendamente en América».

Pero el mejor papel secundario de la historia lo interpreta el que quizás sea el mejor actor de la película: Claude Rains. Como ya hemos comentado, Julius y Philip Epstein escribieron el papel pensando en Rains, dando al personaje frases y escenas divertidas que sabían que aquél interpretaría a la perfección. Cuando Howard Koch se hizo cargo del guión, lo vio más como la historia de la ambivalente relación entre el dueño del café y el capitán de policía que como la historia de amor de Rick e Ilsa. En ambos casos, el actor justificó con creces la confianza depositada en él.

A lo largo de todo el metraje, Rains eleva el acto de jugar a dos barajas a la categoría de arte, y en muchas ocasiones extrema la contención en sus comentarios más sediciosos. Cuando Strasser informa a Victor que lo único que tiene que hacer es dar los nombres de sus compañeros de la Resistencia, tras lo cual «tendrá su visado esta mañana», Rains lanza la siguiente andanada: «¡Y el honor de haber servido al

Tercer Reich!», una forma tan clara como en apariencia inocente de expresar su desprecio por el método elegido por Strasser para tratar con los Laszlo.

Rains permite a su personaje expresar su entusiasmo cuando habla de sus conquistas amorosas y durante sus duelos verbales con Rick. Rains ayuda a establecer la identidad de su personaje definiéndose como un «oficial corrupto, pero pobre», dejando claro al mismo tiempo por qué está tan dispuesto a cambiar de chaqueta. Su recompensa es su posición de autoridad, y eso puede dárselo quienquiera que esté en el poder.

Enfrentada a su amistad con Rick, la aparente inmoralidad de Renault aporta un factor añadido de tensión en el camino al desenlace. ¿Protegerá Renault el *status quo* o se pondrá del lado de su amigo? Toda esta tensión nos lleva a uno de los momentos más dramáticos de la película, la pausa entre el instante en que Rains anuncia que «han matado al mayor Strasser» y el momento en que ordena a sus hombres que «arresten a los sospechosos». Si la escena funciona así de bien, es gracias al cuidado con que el actor y los guionistas han dejado establecida la neutralidad de su personaje.

Algunos críticos blanden la irónica y casi afeminada interpretación de Rains como prueba de que la película es en realidad, de forma velada, una historia de amor homosexual entre Renault y Rick. Aunque esta lectura no choca necesariamente con lo que vemos en pantalla, no hay pruebas de que ninguno de los creadores de la película intentara pasar un mensaje de estas características. Con lo caótico que fue el proceso de realización de *Casablanca*, lo alucinante es que consiguieran incluir algún mensaje explícito coherente, y no digamos camuflado.

Lo cierto es que la interpretación de Claude Rains pertenece a la venerable escuela de los galanes románticos europeos, como lo fueron Charles Boyer, George Sanders o Francis Lederer. A los que sostienen que Renault no es tan hombre como John Wayne, Gary Cooper o el mismo Humphrey Bogart, se les podría acusar de envenenar la película con la forma más destructiva de estereotipación. El contraste entre las costumbres sexuales de Renault y las de Rick es tan importante como el contraste entre Rick y Victor. En una ciudad como Casablanca, donde la vida —y el sexo— no valen nada, para cualquier hombre en posición de autoridad, sea un capitán de policía o el dueño del bar más concurrido de la ciudad, todo el campo es orégano. La frecuencia con que Renault se aprovecha de su situación da relieve al hecho de que Rick no suele sacar partido de la suya propia. Pese a las referencias a su breve aventura con Yvonne, el corazón de Rick parece consagrado a su gran amor, Ilsa.

Curtiz nunca tuvo tanto control sobre el montaje de sus películas como los grandes maestros de la época. Así pues, *Casablanca* está tan marcada por la sensibilidad narrativa de Hal Wallis, que hacía llover notas recomendatorias sobre su montador, Owen Marks, como por el estilo de Curtiz, aunque el director estaba a pie

de *set* todos los días, ejerciendo sus funciones de mando.

A lo hora de comentar los mejores momentos visuales de la película no es fácil repartir méritos. ¿Fue Curtiz quien vio la conveniencia de contar el primer encuentro de Rick e Ilsa en Casablanca a base de primeros planos, o fue Wallis? ¿Quién decidió dar suspense a la escena en que Rick hace que Jan gane a la ruleta por medio de una serie de planos de reacción (de Rick y Jan, de Annina, del crupier y de Renault)? ¿Y quién ideó ese *collage* tan sumamente esclarecedor, la serie de primeros planos que dan imagen a la interpretación a coro de “La Marsellesa”?

Hay, por supuesto, otras secuencias que son fácilmente atribuibles a Curtiz: aquéllas en las que lo que cuenta la historia es el movimiento de la cámara, no el montaje. Una de las más mágicas es el regreso de Ilsa al café durante su primera noche en Casablanca. El público ha visto *el flashback* de París y se ha enterado de cómo quedó destrozada la vida de Rick cuando Ilsa, la mujer que idolatraba, le deja plantado en la estación de tren. Vemos a Rick, borracho, sentado en primer término. De repente se abre la puerta del café, aparentemente a lo lejos, y aparece Ilsa bañada en luz, con su abrigo y su pañuelo blancos. Por un momento, la mujer nos parece salida de un sueño, o de los rincones más escondidos de la memoria de Rick, una impresión que confiere más patetismo a la escena que sigue, en la que el amargado Rick se niega a escuchar a Ilsa.

Otro de estos momentos gloriosos tiene lugar un poco antes de esta escena, cuando Victor e Ilsa salen del bar de Rick después de su primera noche en el local y Victor le pregunta a ella que qué es lo que sabe de Rick. Ambos siguen caminando y ella contesta: «No sé qué decir, aunque le vi a menudo en París», y a la vez que cuenta esta media verdad atraviesa una sombra. Renault les ha seguido para recordarles que al día siguiente han quedado con él. Cuando los Laszlo salen del cuadro para montar en su taxi, la cámara se queda con Renault y se acerca a él mientras enciende un cigarrillo. El resplandor del fuego da una expresión siniestra a su cara, pero cuando se pone a fumar su mirada es más ambigua. ¿Le preocupa que la presencia de la pareja en Casablanca le indisponga con los alemanes? ¿Le inquieta el efecto que la llegada de Ilsa ha causado en Rick? ¿Está celoso? ¿Asustado? Los movimientos de cámara ordenados por Curtiz y la utilización de las luces y las sombras subrayan la tensión de la historia en su recta final hacia el final del primer acto.

Al director de fotografía, Arthur Edeson, corresponde, por supuesto, parte del mérito de estas memorables imágenes. La fotografía en blanco y negro es una de las grandes bazas de la película. Muchos creen que *Casablanca* influyó en la evolución del cine negro, un género que utiliza contrastes de luz muy marcados, casi artificiales, para subrayar una historia —generalmente de misterio o suspense— que siempre nos habla de un mundo enloquecido donde no se puede confiar en nadie. La relación del filme con el género negro es bastante evidente. Toda la estética está marcada por el empleo del claroscuro, y las dudas sobre la vida de Ilsa, no aclaradas hasta el último

cuarto de la cinta, nos traen a la memoria a mujeres de reputación tan dudosa como las de *Historia de un detective* y *Retorno al pasado*. Del mismo modo, las quebrantables lealtades de Renault dan la imagen de un mundo donde la moral cambia como sopla el viento. Sin embargo, el círculo de admiradores de *Casablanca* es mucho más amplio que el de las cintas de cine negro sobre las que proyectó su influencia. Aunque la iluminación de muchos de estos títulos posteriores es ciertamente brillante, sobre todo la de Nicholas Musuraca en *Retorno al pasado*, los contrastes son tan bruscos que casi separan a la película de la realidad. Las sutiles distinciones de Edenson son más accesibles para el gran público y contribuyen a dar a *Casablanca* su dimensión intemporal.

En ese sentido también son importantes los diseños de Orry-Kelly. Con excepción de unas cuantas vestimentas marroquíes y del atuendo de espectáculo de Corinna Mura, la mayoría de las prendas que aparecen en la película son estrictamente contemporáneas. El estilo sencillo que el diseñador ha elegido para Ilsa es uno de los factores que han impedido que la imagen de la cinta se quede anticuada. Los colores elegidos para el vestuario de Ilsa también ayudan a contar la historia. Todos los vestidos de Ilsa contienen el color blanco, con una sola excepción.

Cuando Ilsa y Victor aparecen en el “Rick’s Cafe” en su segunda noche en Casablanca, el vestido de ella tiene un estampado de cachemir que hace que parezca más oscuro. En esta escena, este detalle no tiene excesiva importancia, pero la adquiere cuando Ilsa se cuela en el piso de Rick para pedirle los visados. En este momento, el suspense que provoca el no conocer la verdadera personalidad de Ilsa y la razón que la movió a abandonar a Rick en París ha llegado a su culmen, situación subrayada por la decisión de Kelly de despojar a Ilsa de su color blanco característico.

Si hay algún elemento de *Casablanca* que ahora se pueda calificar de desfasado, éste es la música de Max Steiner. Pese a sus eficaces variaciones de “As Time Goes By”, sobre todo cuando Rick reencuentra a Ilsa por primera vez, Steiner se pasa subrayando la tensión con efectos que hoy en día nos parecen demasiado exagerados y melodramáticos. Además, Steiner prescinde de “As Time Goes By” en los dos cortes principales de la película: el que da nombre al filme y el del fundido final. Para el primero utiliza un tema africano que parece destinado al público de la época. Y para el final de *Casablanca* recupera “La Marsellesa”, una elección adecuada como comentario de la nueva relación de colaboración entre Rick y Renault, pero que resulta algo decepcionante si consideramos la importancia que tiene “As Time Goes By” en el resto de la película.

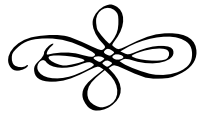
Una prueba del interés que sigue despertando *Casablanca* es el hecho de que haya tantos críticos que siguen interpretando la película en función de su propia visión del mundo. El crítico freudiano encuentra en ella conflictos edípicos; el

estudiante de los motivos míticos en la literatura identifica a Rick con héroes como Odiseo y Aquiles; y los más políticos ven en la cinta una alegoría sobre la posición del presidente Roosevelt al comienzo de la Segunda Guerra Mundial (algunos observadores han señalado que el título puede ser una referencia a la residencia oficial del presidente norteamericano).

El tema implícito de *Casablanca*, el proceso que hace pasar a Rick de la inacción al activismo, no es precisamente nuevo. Ya la mitología griega, en la que tanto Odiseo como Aquiles se convierten en héroes de la guerra de Troya tras su resistencia inicial a intervenir en el conflicto, nos contaba la misma historia. Luego, en la tradición judeocristiana, tanto Moisés como Jesús pasaban por épocas de aislamiento antes de aprestarse a cumplir la voluntad de Dios. Este motivo también se encuentra en William Shakespeare: el príncipe Hamlet se oculta tras la máscara de la locura y pasa un tiempo junto a una banda de piratas antes de vengar la muerte de su padre.

Algunos críticos han observado que la traición de que Ilsa hace objeto a Rick al abandonarle en París no es razón suficiente para que este hombre se refugie en el aislacionismo. Si ése hubiera sido su único motivo para enterrarse en el último rincón del mundo, estos críticos tendrían razón. Pero la información que el guionista Howard Koch añadió sobre las actividades políticas de Rick («En 1935 llevó rifles a Etiopía, en 1936 luchó en España con los republicanos») hace más comprensible su conducta. O por lo menos más novelesca.

Capítulo 12



ANTES QUE EL CINE FUE EL TEATRO



Toda historia posee sus héroes anónimos, y *Casablanca* no es una excepción. Sólo que aquí se trata de un héroe y una heroína. Se llamaban Murray Burnett y Joan Allison y eran los autores de la obra de teatro “Everybody Comes to Rick’s”. Sin su intervención la película probablemente no existiría.

Cuando se juntan los numerosos fans de *Casablanca*, una de las cuestiones que con más frecuencia salen a relucir es hasta qué punto la película está en deuda con la obra de teatro de Murray Burnett y Joan Allison. En los más de cincuenta años que han transcurrido desde que la cinta se estrenó, poco se ha dicho, relativamente hablando, del manuscrito original. La mayoría de los autores prefieren centrar su atención en las batallas relativas a la elaboración del guión, la elección del reparto y el rodaje.

En algunos casos, las circunstancias han contribuido a oscurecer la importancia de la obra original. Howard Koch, uno de los tres autores acreditados del guión de *Casablanca*, nunca llegó a ver el libreto, pues trabajó únicamente a partir de las primeras versiones del *script*. Debido a esta circunstancia, cuando en años posteriores le preguntaban la razón del éxito de la película, el guionista solía minimizar la importancia de la obra de Murray y Burnett. Koch no desagravió a la pareja de dramaturgos hasta muchos años después, en 1991, cuando una protesta de Burnett publicada en “The Los Angeles Times” impulsó a Koch a emitir una disculpa.

Autores hay que han afirmado con toda rotundidad que *Casablanca* es uno de los pocos clásicos del cine que cuentan con guión original. Por su lado, el biógrafo de Humphrey Bogart, Nathaniel Benchley, ha dicho que la obra «murió antes de llegar a Broadway», comentario que impulsó a Burnett y Allison a interponer una querrela por difamación, que no prosperó. Ya en la época del estreno de la película, la pieza teatral no gozaba de mucha consideración. El crítico James Agee dijo en “The Nation” que la película «mejora ostensiblemente una de las obras de teatro peores del mundo». A saber cómo llegó a esta conclusión, habida cuenta de que la obra no se montó en los escenarios hasta 1946, en Rhode Island.

Aunque ni el crítico más complaciente se atrevería a calificar “Everybody Comes to Rick’s” de obra maestra, tampoco es una pieza completamente deleznable. Y al margen de la opinión que nos merezca el texto, las similitudes que guarda con la película respecto a diálogos, personajes, elementos argumentales y hasta escenas enteras son innegables. Pero empecemos por el principio.

En 1937, Murray Burnett era un joven de veintiséis años que se ganaba la vida como profesor de formación profesional en Nueva York, pero que aspiraba a trabajar como dramaturgo. El primer texto que redactó narraba la vida de (adivinen) un profesor de formación profesional. Mientas trabajaba en “An Apple for the Teacher”, conoció a una joven llamada Joan Allison que también tenía ambiciones teatrales. Ella le presentó a un productor amigo que, para sorpresa de Burnett, compró los derechos sobre su inacabada obra. El productor instó a Burnett y a Allison a

componer una nueva versión. Parece que el productor no quedó complacido con su trabajo y dejó que caducasen sus derechos.

En el verano de 1938, Burnett y su mujer decidieron tomarse unas vacaciones en Europa. Alemania estaba en plena concentración militar y a la señora Burnett le preocupaba la suerte de unos parientes que tenía en Austria, país que el Tercer Reich acababa de anexionarse. El matrimonio quería ver la ocupación nazi con sus propios ojos. Cuando llegaron a Viena, los Burnett asistieron a una semana de violencia antisemita, al continuo resonar de las botas altas de los militares y a la incesante repetición del himno nazi conocido como “la canción de Horst Wessell”: «Hitler había invadido Austria y los vieneses estaban encantados».

En la capital austríaca, Murray oyó hablar de la ruta de los refugiados —de Marsella a Marruecos, de Marruecos a Lisboa y de allí a Estados Unidos—, una realidad que acabó formando parte esencial de la trama de “Everybody Comes to Rick’s”. Poco podían hacer Burnett y su mujer por sus parientes europeos, así que pasaron al sur de Francia. Allí estuvieron en un pequeño bar llamado La Belle Aurora, en el que un cantante y pianista negro atraía multitudes de todas las nacionalidades, muchos de los cuales se hallaban en la primera etapa de su viaje como refugiados. [39] Tan interesante como ellos era la estrella del espectáculo, un norteamericano de raza negra que había dado con sus huesos en la Costa Azul.

Como todo buen dramaturgo, Burnett empezó a preguntarse: ¿cómo llegó este hombre hasta aquí?, ¿qué le va a ocurrir a toda esta gente?, ¿cómo ha llegado a juntarse esta caterva tan dispar?, ¿qué ocurrirá con todos ellos? Burnett se volvió a su mujer y afirmó: «¿Sabes?, creo que este sería un escenario fantástico para una obra de teatro».

Sin embargo, cuando regresó a Nueva York, Burnett llamó a Joan Allison y juntos se pusieron a trabajar en una obra titulada “One in a Million”. Estaban decididos a denunciar la amenaza nazi por medio de una historia de espionaje. El héroe iba a ser una metáfora para unos Estados Unidos todavía neutrales; y el mensaje, afirmar que la neutralidad no existe. Su texto llamó la atención del director vienes Otto Preminger, que, horrorizado ante lo que los nazis estaban haciendo a su patria y al pueblo judío, andaba buscando un proyecto antinazi. Pero en medio de sus reuniones con el cineasta vienes, el matrimonio empezó a derivar su atención hacia otra pieza inspirada en su viaje a Europa. El proyecto de Preminger acabó por anularse, pero la pareja ya tenía planeada la otra obra.

En el verano de 1940, Burnett y Allison modificaron su texto y escribieron “Everybody Comes to Rick’s”. Como Alemania acababa de invadir Francia, decidieron trasladar la acción al Marruecos francés y a una ciudad llamada Casablanca, última escala del camino de los refugiados donde éstos podían ser detenidos por el Tercer Reich. El músico de jazz negro se convirtió en el empleado de un misterioso expatriado americano que intenta olvidar un desengaño amoroso. La obra se desarrollaba en el salón principal del bar del americano, el “Rick’s Cafe”. El

título “Everybody Comes to Rick’s”, explicaba Murray, servía para indicar el tema básico: «Se trata de un sitio de moda, pero debajo, subyacente, está el hecho de que todo el mundo, antes o después, tiene que tomar una decisión».

“EVERYBODY COMES TO RICK’S”

Cuando se alza el telón de “Everybody Comes to Rick’s”, el artista negro, Sam el Conejo, está tocando para una clientela de varias nacionalidades. Ugarte —«un hombre de unos cuarenta años, distinguido, con reconfortante aire de solidez y dignidad»— entra y habla con Rick. Éste se niega a sentarse a la mesa de Ugarte; nunca bebe con los clientes. Su conversación se ve interrumpida por un avasallador parroquiano inglés llamado Forrester-Smith, que protesta de que no se le admita en la sala de juegos. Rick le acusa de haber dejado un reguero de cheques sin fondos desde Honolulu hasta Calcuta y advierte: «Dé gracias de que le admitamos en el bar».

La siguiente escena entre Rick y Ugarte nos informa del robo de dos visados de salida a dos correos alemanes que han muerto durante el asalto. Ugarte describe los documentos como «salvoconductos firmados por el mariscal [francés] Weygand. No pueden ser rescindidos ni investigados». La escena también expone el desdén que Rick siente por Ugarte («Me recuerda usted a un chulo que de repente se viera enriquecido. Cuando deja el negocio, lo siente por las chicas»). Pese al desprecio que le muestra Rick, éste es el único hombre en el que confía Ugarte, así que el ladrón le pide que le guarde los visados hasta que lleguen sus clientes.

En ese momento entra en escena un hombre de uniforme que informa a Rick de que el célebre líder de la Resistencia Victor Laszlo ha llegado a Casablanca y está buscando un visado de salida. Rick apuesta cinco mil francos a que Laszlo conseguirá llegar a Lisboa. Rinaldo informa a Rick de que Laszlo viaja con una dama y a continuación habla del pasado de Rick:

(Saca un librito negro del bolsillo, lo abre y lo hojea). Ah, aquí está usted. Richard Blaine, americano. Edad (seré discreto), en tiempos famoso abogado en París. Casado con la hija de Alexander Kirby. Dos hijos. Marchó de París en 1937 porque... (En este punto Rick se pone rígido y hace un gesto casi amenazador. Rinaldo le echa una mirada de inteligencia). Esto lo pasaremos por alto. Su mujer obtuvo el divorcio en Reno, en 1939, y tiene la custodia de sus hijos.

Aquí entra en escena Yvonne (una rubia muy vistosa) e interrumpe la escena manifestando en tono ebrio su amor por Rick. En la siguiente escena, el Sr. Martínez, dueño de un local de la competencia llamado Blue Parrot, acude a hablar con Rick. Martínez se ofrece a comprar el bar de Rick o al menos el contrato de Sam. Rick

llama a Sam para que oiga la oferta de Martínez e informa al pianista de que deja en sus manos la elección. Pero, aunque Martínez se ofrece a doblar su sueldo, el Conejo rechaza la propuesta.

El siguiente personaje que aparece es «un joven con uniforme alemán... lozano, de tez clara y saludable, ojos color azul oscuro y el pelo cortado a cepillo típico de los prusianos». Es el capitán Strasser, nuevo agregado del consulado alemán. Strasser y Rick hablan de la guerra en una conversación que da a este último la oportunidad de demostrar su neutralidad cuando dice que sus «opiniones políticas no interfieren con la gestión de este café. Cuando lo hagan, capitán Strasser, estaré encantado de contestar a todas las preguntas que usted me haga». Seguidamente, Strasser explica la misión que se le ha encomendado: impedir que Victor Laszlo abandone Casablanca.

Victor Laszlo estuvo publicando las mentiras más viles en sus periódicos de Praga hasta el mismo día en que entramos en la ciudad. Y aún ahora sigue imprimiendo panfletos en una bodega. [...] Consiguió salir de Praga mientras nosotros nos acercábamos a la ciudad. En París sigue ejerciendo sus actividades en la prensa francesa. Allí estuvimos a punto de atraparlo, pero volvió a escurrírsenos de entre los dedos y le perdimos la pista. ¡Hasta ahora!

Ugarte sale de la sala de juegos y Strasser se lo lleva, mientras Sam apacigua los ánimos animando al público a cantar con él “Old Man Mose”. Rick sube a la habitación que posee encima del bar. Cuando termina la canción, Victor Laszlo —«esbelto, menudo, intenso, con cara de poeta»— entra en escena con Lois Meredith. Ella es «una mujer extraordinariamente bella, morena, alta y grácil, con espectaculares ojos azules y tez de alabastro. Lleva un espléndido traje blanco, con capa hasta los pies de la misma tela. Sus joyas son fabulosas. Es tan hermosa y tan *chic* que concentra todas las miradas».

Victor se entera de la detención de Ugarte por Rinaldo. Strasser explica que Victor no podrá salir de Casablanca a menos que ceda su fortuna al Gobierno alemán. Victor se niega a hacer tal cosa y pide a Strasser que se marche. Entonces, Lois pide a Sam que toque una de sus canciones favoritas, “As Time Goes By”.

La música saca a Rick de su habitación, pero antes de que pueda ordenar a Sam que deje de tocar, ve a Lois. Rompiendo una costumbre bien arraigada, Rick se sienta en la mesa de Victor y Lois, provocando el siguiente comentario de Rinaldo: «Madame, acaba usted de hacer historia». Rick y Lois rememoran su último encuentro, en La Belle Aurore de París, y Rick desliza la llave de su piso en la mano de Lois. Los demás dejan a Rick a solas con Sam. Ya es tarde, y durante la escena el café se ha ido vaciando. En un diálogo muy parecido al de la película, Sam intenta convencer a Rick de que se vaya a pescar con él para alejarse de Lois y Victor. Rick se toma una copa —la primera de la obra— y dice inopinadamente: «¡Sam! ¡Ponte al

piano!... ¡Tócala, cabrón imbécil!».

Acto Segundo. Escena Primera. A la mañana siguiente. Rick baja de su apartamento seguido de Lois, que lleva el mismo vestido de la noche anterior. Su rememoración del pasado deriva en discusión. Lois se maravilla de que su traición haya convertido a «Richard Blaine, abogado criminalista de París, defensor de las causas perdidas» en «Rick, suministrador de ocio para la ciudad de Casablanca». Él la acusa de ser culpable de esta transformación: «Tú te encargaste, cariño. ¿Te acuerdas? Tú me arrebataste todo aquello en lo que creía, lo apilaste en un pulcro montoncito y le prendiste fuego. Ya no queda nada. Está tan quemado como yo. No me queda ninguna causa en la que creer. Nada por lo que luchar».

Rick explica por fin qué es lo que destruyó su relación. Allá en París mantuvo una relación con ella durante un año, aunque tenía mujer y dos hijos. Ella sabía que él estaba casado, pero él no sabía que a ella la mantenía un hombre llamado Henri. «Y entonces, la noche del 12 de abril de 1935, entraste en La Belle Aurore. Con ese petimetre perfumado que se llamaba hombre». Le ha costado cuatro años, pero ahora que ha pasado la noche con ella, Rick se ha librado de Lois. A continuación, Lois explica qué ha significado para ella este reencuentro nocturno:

Me has contado tu sueño. Ahora vas a escuchar el mío. Un cuento de hadas con mal final. Érase que se era un hombre al que conocí en París... Saltaron las chispas. Cuando miraba al cielo no me sentía pequeña ni sola [...] me sentía capaz de tocar las estrellas con mis propias manos. [...] Él se fue y a veces soñaba qué pasaría si alguna vez volviera a encontrarle. Hasta que le encontré [...] en un café de Marruecos [...] y durante un momento me sentí de nuevo en París. Pero me estaba engañando, Rick. Al amanecer me encontré en Marruecos, en un bar de mala muerte con un hombre al que sólo le queda amargura.

Rick se derrumba por fin y confiesa que sigue queriendo a Lois. Sam entra en escena y los dos le cuentan su noche juntos y le pide que toque “As Time Goes By”. Rick propone a Lois volver a Estados Unidos los dos juntos y le revela que tiene los visados de salida. Pero ella quiere volver al hotel para recoger sus cosas y explicar la situación a Victor, con quien se siente muy en deuda:

Victor podría estar ya en Estados Unidos [...] si no fuera por mí. [...] Me puse enferma en el peor momento. En la locura de los días previos al armisticio, Victor no hubiera tenido ningún problema para salir de la ciudad. Pero se quedó. Cuando me restablecí, las cosas se habían puesto tan mal que nunca hubiera podido llegar hasta aquí sin él. ¿No crees que lo menos que puedo hacer es contárselo todo?

Rick informa a Lois de que Rinaldo y Strasser van a impedir que Victor salga de Casablanca. Lois ruega a Rick que le ayude, y Rick se deja convencer. Pero entonces entra Rinaldo en escena:

RINALDO: Tengo que disculparme con Madam... Verá, Rick, le dije a Madam que usted era el hombre más influyente de Casablanca, pero se me olvidó añadir que ni siquiera usted puede obtener un visado para Victor Laszlo. (Lois se queda de piedra, inmóvil, pálida. Rick se gira y camina con paso inseguro hasta la barra, donde busca a tientas una botella. Se sirve una bebida fuerte).

LOIS: (Entre dientes) Supongo que todo es inútil. Pero yo te quiero, Rick.

RICK: (Mirándola a través del espejo) ¡Zorra!

TELÓN

Acto Segundo, Escena Segunda, esa misma noche. El café está a rebosar. Rinaldo informa a Sam de que Ugarte ha muerto y le pregunta si sabe algo de los salvoconductos. Rinaldo intenta que Rick reconozca que los tiene él. También informa a Rick de que Lois pasó la noche con él a petición de Victor.

Rinaldo se marcha y Victor entra en escena. Rick acusa a Victor de prostituir a Lois para obtener los visados y se niega a escuchar sus argumentos. Lois entra en escena y Rick le propone que intente acostarse con Rinaldo, «que es mucho más susceptible que yo, y también, te lo aseguro, mucho más sensato». Rick se marcha y Laszlo asegura a Lois que la perdona por lo que pueda haber hecho la noche anterior.

Mientras tanto, dos oficiales alemanes obligan a Sam a dar acompañamiento al “Horst Wessel”, lo que provoca una situación incómoda para el propio Sam y los demás clientes. Cuando terminan, Victor se aproxima a Sam y le pide que toque “La Marsellesa”. Rick ha acudido al sonido y da permiso a Sam con un asentimiento de cabeza. Al principio Victor canta solo, pero poco a poco toda la concurrencia, salvo los dos oficiales alemanes, va uniéndose a él.

Rinaldo vuelve con Jan y Annina Viereck, una joven pareja búlgara que desea viajar a Lisboa. Rinaldo lleva a Jan a la sala de juegos y en una escena casi idéntica a la de la película, Annina pide consejo a Rick sobre si debe acostarse con Rinaldo a cambio de los visados.

Rinaldo vuelve a entrar con Jan y Rick se va. Rinaldo intenta ablandar a Annina con champán, pero acaba cansándose de las intromisiones de Jan y le advierte: «Si quiere un visado, no se entrometa». Rick vuelve a escena para ver a Jan golpeando a Rinaldo. Rick apaga las luces y cuando éstas vuelven, Jan y Annina han desaparecido. Sabiendo que Rick ha escondido a la pareja, Rinaldo manda cerrar el lugar. Antes de que las puertas vuelvan a abrirse, Rick asegura a Lois y a Victor que

les llamará más tarde. Después de asegurarse de que Rinaldo se ha ido, Rick abre un panel secreto donde se ocultan Jan y Annina.

Cuando se abre el telón en el Acto Tercero, Sam está entregando unos billetes de avión a Rick. Rinaldo entra en escena y vuelve a ordenar a Rick que le entregue al matrimonio Viereck. Tras el mutis de Rinaldo, la pareja sale de la sala de juegos. Jan prefiere entregarse a permitir que Rick siga comprometiéndose por ellos, pero éste le asegura que ya se le ocurrirá algo. Después de considerar la situación, llama a Rinaldo por teléfono: «Venga aquí, tengo algo que de seguro le interesará».

Llaman a la puerta y los Viereck se esconden de nuevo en el casino. Entra Lois y asegura que, aunque pasó la noche con Rick con la intención de sacarle los visados, ha comprendido que sigue amándole y que quiere quedarse en Casablanca con él. Rick no la cree, pero le pide que le ayude a convencer a Rinaldo de que efectivamente están enamorados. Cuando llega el capitán de policía, Rick se ofrece a entregarle a Victor y uno de los salvoconductos a cambio de la libertad de los Viereck. Con Rinaldo a la escucha, Rick llama a Victor y le pide que venga a buscar los visados.

Rick llama a los Viereck, saca los visados de su escondite, dentro del piano, y les hace partir hacia el aeropuerto. Tras despedir a los gendarmes que están de guardia a la puerta del café, Rinaldo se esconde en el salón de juegos.

Llega Victor en busca de los visados. Pero cuando Rinaldo intenta detenerlo, Rick apunta a éste con una pistola y le informa de que ha perdido el juego. A continuación, Rick informa a Lois de que debe partir con Victor.

RICK (con dureza): Te vas a ir, Lois.

LOIS: ¡No, no, no! Tonto, he vuelto a enamorarme de ti. Es verdad que vine aquí por los visados, pero cuando te vi, las rodillas me empezaron a temblar... Yo...

RICK: Tú te vas, Lois. Aquí no hay nada para ti. Tú misma me dijiste que estoy acabado, que estoy quemado. Victor sigue luchando y te necesita, Lois.

LOIS: (histérica) No me importa. No...

RICK: Sáquela de aquí, Victor, por Dios...

VÍCTOR: (Empujando a Lois hacia la puerta) Rick, ¿está seguro de que vale la pena?

RICK: (Con firmeza): Estoy seguro. Usted tiene un trabajo que hacer.

VÍCTOR: (Arrastrando a Lois hacia la puerta): Gracias, Rick, y, aunque usted no lo crea así, aún sigue luchando.

Victor y Lois se marchan y Rick sigue apuntando a Rinaldo hasta que oyen despegar al avión de Lisboa. Entra Strasser y Rick se entrega al oficial alemán.

RICK: (Empieza a caminar hacia la puerta) Adiós, Sam. Si yo fuera tú, me iría al Blue Parrot. (Pasa ante Rinaldo, que no se ha movido).

RINALDO: ¿Por qué lo ha hecho, Rick?

RICK: (Deteniéndose) Por los billetes, Luis, por los billetes. Me debe usted cinco mil francos. (Rick sale con Strasser mientras cae el Telón).

EL CINE LLAMA A LA PUERTA

“Everybody Comes to Rick’s” atrajo la atención de dos productores de Broadway. Martin Gabel, marido de la actriz Arlene Frances, y la socia de aquél, Carly Wharton, adquirieron los derechos sobre la obra, pero durante meses no hicieron otra cosa que preocuparse por los problemas argumentales que presentaba la pieza y por la inexperiencia de los autores. Con permiso de Burnett y Allison, buscaron un dramaturgo de renombre que pudiera colaborar en las revisiones. Todos aquellos a quienes abordaron —entre ellos, autores tan respetados como Ben Hecht y Robert E. Sherwood— les aseguraron que la obra no necesitaba cambios importantes.

Por fin, Wharton expresó los temores que le ofrecía la pieza: Lois jamás se ganaría el respeto de los espectadores si se acostaba con Rick por los visados. Pero los autores se negaron a revisar este detalle. Así pues, los productores dejaron que expiraran sus derechos. Irónicamente, la noche de amor entre Lois y Rick fue una de las primeras víctimas del viaje de la pieza teatral hacia la pantalla grande.

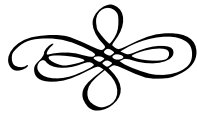
La agente de Burnett y Allison, Anne Watkins, les sugirió que enviaran su obra a los grandes estudios de Hollywood, que, si no se decidían a comprarla, quizá quisieran contratar a sus autores. Éstos siguieron su consejo. Una empleada de la Warner, Irene Lee, descubrió el escrito durante un viaje a Nueva York para buscar material, y envió una copia a la sede del estudio en Burbank. En enero de 1942, Burnett y Allison firmaron un contrato en el que simplemente cedían su obra a la Warner por 20.000 dólares, la mayor suma jamás pagada por una obra no estrenada. Años después comprendieron que habían renunciado a todos sus derechos sobre el texto que dio base a una de las películas más populares de todos los tiempos.

Gracias a la inalterable popularidad de *Casablanca*, Murray Burnett y Joan Allison consiguieron que uno de sus sueños se hiciera realidad: “Everybody Comes to Rick’s” acabó montándose en los escenarios. En 1991, el productor británico Paul Elliott, el artífice de “Buddy”, musical sobre la vida de Buddy Holly que triunfó en los escenarios del West End, presentó “Rick’s Bar Casablanca” en el Whitehall Theatre de Londres. Con permiso de la Warner, redujo los tres actos de la obra a dos

y la rebautizó como “Rick’s Bar Casablanca”. Pese a la presencia del actor británico Leslie Grantham, protagonista de la serie televisiva “Eastenders” (la actriz norteamericana Shelley Thompson fue Lois Meredith), las críticas no fueron buenas y la obra sólo se mantuvo en cartel durante seis semanas. Aun así, a Burnett le sirvió para recordar al público que su obra era la base de la película, a la que había legado mucho más que el marco de la acción.

Pocas películas han sido objeto de tantas parodias, variaciones y homenajes en cualquier formato en la historia del cine. La primera vez que Candice Bergen presentó el programa “Saturday Night Live”, la actriz dio vida a Ilsa y John Belushi a Rick. El espacio de humor “227” ofreció una versión bastante negra, con María Gibbs en el papel de Ilsa, Hal Williams en el de Humphrey Bogart y el cantautor Paul Williams en el de Sam. Y el personaje llamado Larry Mannitti de la serie de Tom Selleck “Magnum” se hacía llamar Rick y se pasaba un episodio entero embutido en un esmoquin blanco, a la espera de metamorfosearse en su ídolo.

Capítulo 13



MICHAEL CURTIZ
LA LLAVE DEL ÉXITO



El húngaro Michael Curtiz es un director que nunca ha sido valorado en su justa medida, debido principalmente a su madera de trabajador a sueldo, que le ha robado el respeto de la crítica. En los años treinta, los directores de Hollywood más queridos por el círculo de la crítica neoyorquina eran King Vidor y John Ford, grandes creadores cinematográficos, sin duda, pero también hombres que tenían fama de burladores del sistema. Curtiz, en cambio, hizo sus mejores trabajos al amparo del *studio system*. Hacía todo lo que le mandaba la Warner Brothers y lo hacía con discreta profesionalidad. De hecho, trabajó todos los géneros habidos y por haber: drama social, comedia musical, *western*, epopeyas marinas, películas de amor y aventuras, melodramas gangsteriles y carcelarios, terror, misterio, etc.

Fue un cineasta que nunca se ganó las simpatías de sus actores y técnicos, que se erigió en un “comandante” cinematográfico al modo de otros “dictadores prusianos” como Otto Preminger o Erich Von Stroheim. Sin embargo, Curtiz carecía de las ambiciones artísticas de estos maestros; él no era un impulsor de proyectos: se limitaba a ejecutar los encargos de la Warner. Esto no quiere decir que no imprimiera su propio estilo en sus películas; al contrario, como hábil seguidor que era de la tradición expresionista alemana, impuso un estilo visual característico que realzó la envoltura de melodramas tan formularios como *El circo de la muerte* (1926) —su primer filme americano— con ángulos de cámara y composiciones desconcertantes.

Es evidente que su brillantez técnica y la verosimilitud que conseguía dar a los guiones más absurdos hacían de él algo más que un artesano. Su intensa personalidad acababa por romper los límites del material más anodino, y era difícil decir quién se subordinaba a quién, si Curtiz al sistema de estudios o el sistema de estudios a Curtiz. En realidad, se hubiera dicho que ambos eran uno solo.

La mayoría de sus películas siguen siendo modelos de narrativa cinematográfica, aunque los partidarios de la teoría del autor consideran que el hecho de que no se limitara a un solo género o que no manifestara un mundo personal le hacen indigno de ser tomado en serio. Su fuerte eran las escenas de acción, y su sencilla lección a un colega más joven sobre como organizar una escena de masas con sólo veinte extras es todo un clásico. Pon diez a cada lado, dijo, y luego haz que se crucen corriendo... «¡Ya verás el follón que se arma!». Desde sus días de director de películas mudas sabía cuándo las palabras eran superfluas y cómo transmitir una personalidad con una mirada, una ceja alzada, una inclinación de cabeza.

Curtiz tenía fama de ser un auténtico dictador en sus rodajes. Llevaba a sus actores y técnicos con mano de hierro y se decía que todos le odiaban por igual. Lo cierto es que el talentoso pero temperamental húngaro pisaba fuerte con sus botas de montar, dirigía el plató como un autócrata, y su actitud oscilaba entre la dulzura y los ataques de mal genio en un inglés cargado de palabrotas. La primera vez que dirigió a Bette Davis, en *Esclavos de la tierra* (1932), el cineasta intimidó a la joven actriz hasta extremos despiadados. Años después, cuando ella le recordó que no había

interrumpido un rodaje para comer, el director replicó así: «El que trabaja conmigo no necesita comer, le basta con una aspirina». En cuanto a Errol Flynn, acabó tan harto de sus tácticas profesionales que se negó a volver a trabajar con él. Y en cierta ocasión, hallándose John Barrymore presenciando un maratón de baile, el actor se volvió hacia su acompañante, que se había declarado atónita ante el aguante de los concursantes, y replicó: «¡Eso no es nada! ¿Has trabajado alguna vez para Michael Curtiz?».

Sus métodos, sin embargo, le granjearon las simpatías de Jack Warner. Curtiz era adicto al trabajo y esperaba la misma disponibilidad de todos sus subordinados. Era el primero en llegar al estudio por la mañana y el último en irse a casa por la noche, y en las horas de las comidas no era raro verle dando vueltas por el set, esperando el regreso de su equipo (eso, cuando no estaba beneficiándose a alguna joven aspirante a estrella, una actividad que también se encontraba entre sus costumbres).

A lo largo de un cuarto de siglo, Curtiz dirigió más de un centenar de producciones para la Warner, muchas anodinas, pero otras indicativas de un talento considerable y de una buena energía creativa. Muchos observadores no han visto en él más que un técnico de pericia excepcional, un buen servidor de su amo que subordinó su personalidad a la maquinaria del estudio. Sin embargo, algunas de sus películas de los años treinta y cuarenta contradicen esta tibia evaluación. Su ciclo de Errol Flynn dio al cine norteamericano algunos de sus mejores títulos de amor y aventura. También hizo películas excelentes con Bogart, Garfield y Cagney. *Alma en suplicio* (1945) resucitó la carrera de Joan Crawford, y *Casablanca* (1942) es una eterna obra maestra del cine de entretenimiento.

Mihály Kertész nació en Budapest el 24 de diciembre de 1888. Se ha dicho que el pequeño Mihály, hijo de un arquitecto y de una cantante de ópera judíos, debutó en los escenarios a los once años, en una ópera protagonizada por su madre. Lo que es seguro es que empezó a trabajar a muy temprana edad, como extra en varios teatros de la zona de Viena, la ciudad a la que su familia se había trasladado con la esperanza de mejorar de posición.

A los dieciséis años se escapó de casa para entrar en un circo itinerante e invirtió sus ahorros en las clases de la Academia Real de Teatro y Arte de Budapest. Al año siguiente inició su carrera profesional en los escenarios de Budapest. En 1912 entró en la industria del cine húngaro como actor, pero la tarea de rodar escenas cortas delante de la cámara no le resultaba en absoluto estimulante, especialmente en comparación con la experiencia de interpretar una obra de teatro delante de un público de carne y hueso.

Ese mismo año se empleó para varios proyectos en un estudio húngaro que, por motivos económicos, no se había molestado en contratar a un director. Como no había nadie que dijera a los actores lo que tenían que hacer, Curtiz asumió el mando.

Aunque no aparece acreditado como tal, *Az utolsó bohém* (1912) y *Ma es holnap* (1912) son los primeros títulos de su carrera como realizador. Poco después pasó varios meses en Copenhague, mejorando sus conocimientos sobre técnicas cinematográficas en el estudio Nordisk y trabajando como ayudante de August Blom en la epopeya *Atlantis* (1913).

Una vez que había encontrado una ocupación más interesante, Curtiz resolvió aprender todos los trucos del oficio. Viajó a Suecia para trabajar con Victor Sjöström, que ya empezaba a despuntar como el mejor director de cine del continente europeo. En el país escandinavo le fue bien, y ya había comenzado a dirigir sus propios proyectos cuando estalló la Primera Guerra Mundial. Volvió a Hungría para prestar servicio en la caballería austro-húngara y estuvo un tiempo haciendo películas de propaganda para su gobierno. Una vez licenciado, en 1915, se casó con una actriz de 17 años, Lucy Doraine, que protagonizó parte de sus películas europeas (se divorciaron en 1923).

En 1917, Curtiz fue nombrado director de producción en el mayor estudio de Budapest, Phönix Films. Dos años después, cuando el régimen comunista de Béla Kun nacionalizó la industria cinematográfica húngara, el cineasta se trasladó como refugiado político a Austria y Alemania, donde continuó dirigiendo y alcanzó rápidamente la fama internacional. Las diferentes versiones que explican la primera etapa de su carrera son contradictorias, y nadie ha ofrecido una relación fiable y completa de sus películas europeas. Su filmografía alemana de los años veinte está mejor documentada. En el país germano encontró trabajo en los famosos estudios UFA, que también empleaban a Fritz Lang y a Robert Wiene.

Al igual que estos cineastas, Curtiz absorbió la influencia de los expresionistas alemanes y aprendió a jugar con las luces y las sombras para dar atmósfera a las historias que contaba. En sus títulos de este periodo destacan varios filmes históricos, entre ellos dos de tema bíblico: *Sodoma y Gomorra* (1922) y *Die Slavenköenigin* (1924). Aunque éste último nunca llegó a estrenarse en Estados Unidos, porque la Paramount la compró y la “enterró” para evitar comparaciones con otra superproducción de Cecil B. De Mille, *Los diez mandamientos*. *Die Slavenkönigin* puso a Michael Curtiz en la senda de Hollywood.

A mediados de los años veinte, durante un viaje por Europa, Harry Warner vio trabajar a Curtiz y quedó gratamente impresionado. Ofreció un contrato al joven director y en 1926 lo recibió en la Warner. Curtiz aterrizó en Hollywood en la época dorada del cine mudo, un golpe de suerte que le permitió trabajar sin que su escaso dominio del idioma inglés supusiera un obstáculo. Cuando llegó el sonoro ya estaba en situación de comprender los matices de los diálogos de sus películas.

En la Warner, Curtiz trabajó en todo tipo de géneros. Sus conocimientos del arte expresionista le permitieron dar un toque siniestro a sus películas de intriga (*Veinte mil años en Sing Sing*, 1932) y a algunas de las escasas incursiones del estudio en el género de terror: *El ídolo* (1931), *Doctor X* (1932), *Los crímenes del museo* (1933) y

Los muertos andan (1936). Luego, cuando la Warner decidió dar un salto presupuestario en sus producciones con una serie de ambiciosas películas de aventuras, encontró en Curtiz, un cineasta experimentado en superproducciones europeas, a su hombre ideal. Así fue como el director húngaro llegó a firmar *El capitán Blood* (1935), *La carga de la brigada ligera* (1936) y *Robin de los Bosques* (1938).

En la década de los cuarenta, el cineasta húngaro siguió demostrando su valía ante su estudio. Dirigió una de las aventuras más aparatosas de Errol Flynn, *The Sea Hawk* (1940), y también *Yanqui Dandy* (1942), un musical que rompió las taquillas y que valió a James Cagney el Oscar al Mejor Actor.

También aprendió a utilizar las máquinas de hacer niebla recién introducidas en el estudio y creó una adaptación del “Wolf Larsen” de Jack London que resultó un éxito sorpresa. *The Sea Wolf* (1941) era un buen ejemplo del estilo Curtiz: el juego dramático de las luces y las sombras, a efectos de crear ambiente, la mezcla de diálogos filosóficos y acción, y una buena historia de amor que conjuga el cinismo con la sensación de pérdida inminente.

Pese a sus éxitos profesionales, la Academia de Hollywood siempre se mostró insensible a sus méritos, y parecía que se complacía en dejarle con la miel en los labios: el cineasta húngaro fue candidato al Oscar por *Four Daughters* (1938), *Angels with Dirty Faces* (1938) y *Yanqui Dandy* (1942). Aunque parezca increíble, sólo lo ganó por *Casablanca*, un proyecto enormemente problemático que sus actores no consideraban digno de mención y que sufrió un rodaje caótico, con un guión en mutación diaria.

A finales de los cuarenta, Curtiz formó una corporación para hacer películas para la Warner. Él pondría el treinta por ciento de los costes de producción y obtendría el treinta por ciento de los beneficios. Pero el director había perdido su tirón en la taquilla. El estudio aseguraba que sólo una de las once películas de Curtiz, *I'll See You in My Dreams* (1951), había dado beneficios, y que las otras —incluyendo *Lady Takes a Sailor* (1949), *El rey del tabaco* (1950) y el remake de *El cantor de jazz*, *The Jazz Singer* (1952)— habían perdido un total de 4,6 millones de dólares. «Nunca imaginé que acabaría luchando en los tribunales contra el estudio en el que pasé 26 años y para el que hice 87 películas», escribió el director a Jack Warner en 1954. Según la carta, el abogado del estudio, Roy Obringer, le acusaba de haber provocado grandes pérdidas a la Warner.

La carrera de Curtiz entró en declive después de *Alma en suplicio* (1945) y *Life with Father* (1947). Tras el boom postbélico que proporcionó a los estudios grandes beneficios en 1946 y 1947, la industria del cine cayó en picado, víctima de la televisión y de la política antitrust del gobierno, que obligaba a los estudios a desprenderse de sus propias salas y a vender sus películas una a una.

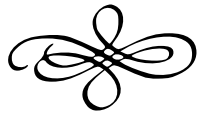
Curtiz había dado lo mejor de sí mismo en el marco del sistema de estudios, en el que una nueva película nacía cada semana y ninguna importaba demasiado. Pero el

sistema de estudios estaba herido de muerte. Y el cineasta húngaro no estaba preparado para tomar por sí mismo las decisiones que Wallis había tomado una vez por él. Cuando Wallis se marchó de la Warner a Paramount en 1944, le dijo a Curtiz que se fuese con él, como su socio. La lealtad a Warner, o quizás la promesa de tener su propia unidad de películas, llevaron al director a rechazar la oferta.

A partir de los años cincuenta, la carrera de Curtiz comenzó a languidecer al mismo ritmo que la maquinaria del *studio system*. Sus filmes fueron considerablemente inferiores a sus obras más tempranas; lo único que consiguieron fue minar su reputación y ensombrececer sus méritos de tiempos pasados. Aun así, dirigió una de las películas más verosímiles de Elvis Presley, *King Creole* (1958), y en 1961 entonó su canto del cisne cinematográfico con *Los comancheros*. Su segunda esposa (1928-1961) fue la guionista Bess Meredyth.

Curtiz murió de cáncer el 10 de abril de 1962. En la edad discrepan los autores, pero parece que tenía setenta y cuatro años. Fue el octavo miembro de *Casablanca* en pasar al otro mundo. La enfermedad le había sido descubierto seis o siete años antes de su fallecimiento, pero el médico de la familia no le dijo la verdad. «Mike se enteró cuando estaba dirigiendo su última película, *Los Comancheros*», dijo su hijastro. «Cuando Mike fue al doctor y le preguntó por qué no se lo había dicho, éste replicó: Cuántas películas has hecho desde tu operación. Mike dijo: Siete u ocho. Y cuántas crees que habrías hecho. Y Mike dijo: Tienes razón».

Capítulo 14



HUMPHREY BOGART EL ICONO



El mito de Hollywood en estado puro. Probablemente la leyenda más sorprendente y duradera que haya dado el cine. Actor de extraordinaria personalidad y amplio registro interpretativo, Bogart iluminó con su sonrisa amarga el escepticismo de una época y representó al antihéroe ideal de los años cuarenta: duro, cínico, independiente, curtido por las circunstancias y capaz de sacrificar a la mujer que ama por respeto a una moral que sólo a él le pertenece.

Este hombre solitario y lacónico ascendió en el escalafón hollywoodense por el camino más duro: arañando posiciones a base de espantosas películas de acción y estrepitosos fracasos de taquilla. Cuando sus rasgos se endurecieron, Bogart comenzó a forjarse su identidad de tipo duro y hubo que vadear una etapa de encasillamiento en papeles de gángster de pacotilla. Y en la flor de la vida, su cara era una de las más reconocibles del cine negro.

Su figura —con su sombrero, su gabardina, su cigarrillo, su voz firme e insinuante y su peculiar forma de mirar a las mujeres con ojos gélidos— está ligada para siempre con las mejores imágenes del cine negro, pero Bogie no solamente fue avieso gángster o inexorable detective, además encarnó con tal cinismo, con tal aire de desencanto, al aventurero, que le confirió un carácter más romántico y eterno que nunca. Luego, con la edad, su rostro de perro apaleado, marcado por las secuelas de la guerra y de la vida, se convirtió en símbolo de toda una generación.

El influyente papel que ejerció Bogart en la historia del cine coincidió con el radical cambio de gustos que sufrió Hollywood a partir del final de la Segunda Guerra Mundial a propósito de los guiones que prefería producir. Durante la era dorada de las superproducciones épicas y de aventuras, su figura iba a contracorriente de los gustos de espectadores y productores, más partidarios de los elegantes aventureros y líderes repletos de hombría. En realidad, Humphrey era la antítesis de este tipo de personajes. Pero con la precariedad económica provocada por la posguerra, los decorados disminuyeron de tamaño y las historias ganaron intimidad. La cámara se acercó más que nunca a los actores y los directores comenzaron a profundizar en la psicología de sus personajes. Los sombríos temas propios del cine negro se hicieron repentinamente populares y el público se fijó en el curtido rostro de Humphrey. Su imagen se convirtió en indeleble símbolo cinematográfico y su faz quedó para siempre situada, en opinión de muchos, junto a los rostros más inolvidables de la historia del cine, los de Buster Keaton y Charlie Chaplin.

Como muchos grandes intérpretes, Bogie representaba a todo un género cinematográfico. Bueno, no se puede decir que su identificación con el cine negro sea tan estrecha como la de John Wayne con el *western*. Pero sí es cierto que Humphrey creó una identidad para el actor de cine moderno que es radicalmente distinta de la del resuelto hombre de acción que le precedió. Sus éxitos se basaban casi exclusivamente en papeles que le obligaban a interpretar a inadaptados taciturnos que huían de las responsabilidades o del amor. Y sus interpretaciones permitían al

espectador estudiar las complejidades de unos personajes que no eran heroicos.

Con sus trabajos en *High Sierra*, *Casablanca*, *El halcón maltés* y *El tesoro de Sierra Madre*, Bogart se forjó esa imagen de perfecto solitario individualista, un prototipo que en el futuro se convirtió en la opción predominante para innumerables guionistas. Al cortar el patrón de su personaje característico, el marginal inadaptado, el actor se convirtió en precursor de Robert Mitchum, Marlon Brando, James Dean y Robert de Niro. La popularidad siempre vigente de la figura del antihéroe, un estereotipo que se ha convertido en ingrediente esencial para los guionistas cinematográficos, es prueba de que Humphrey Bogart sigue proyectando su influencia sobre el arte del cine.

A Bogie, hoy en día, se le ve como una figura casi mítica del cine, el arquetipo del antihéroe, rudo y cínico en la superficie, pero incorrupto e incorruptible, y capaz de mostrar sensibilidad, ternura, e incluso amor. Pero no fue siempre así. Hubo un largo y lento proceso por el cual Humphrey Bogart, el joven actor de cine y teatro, se transformó en Bogie, la madura estrella de cine de los años cuarenta. Esta es su historia.

Humphrey DeForest Bogart nació el 23 de enero de 1899, en Nueva York (Estados Unidos). Hijo de un prestigioso cirujano y de una ilustradora de revistas, Humphrey disfrutó de una infancia privilegiada en Manhattan. Tras completar sus estudios en la Trinity School, ingresó en la Phillips Academy de Andover, Massachusetts, para preparar su ingreso en la universidad de Yale. Expulsado por mala conducta, se alistó en el Ejército en 1918.

Durante la Primera Guerra Mundial luchó en la Marina y sufrió un accidente que se revelaría providencial en el futuro. Cuando se encontraba armando alboroto sobre una escalera de madera, el joven artillero se resbaló y se clavó una astilla en el labio superior. Una vez cicatrizada, la herida le provocó una rigidez permanente en el labio superior, una deficiencia que le dio la apariencia facial y la dubitativa expresión oral que más tarde se convertirían en emblema de su imagen cinematográfica.

Una vez licenciado, Bogart se puso en contacto con un amigo de la familia, William A. Brady, que se ganaba la vida modestamente como productor de teatro en Broadway. Brady le convirtió en gerente de sus giras y le animó a probar suerte como actor. Le dio unos cuantos papeles en sus montajes, pero el joven marino no brilló en ninguno de ellos. De hecho, los críticos se mostraron implacables. Por ejemplo, en 1922, una célebre crítica calificó su interpretación en una obra llamada “Swifty” de «inadecuada». Una evaluación que no le impidió mantenerse ocupado durante toda la década de los veinte.

Entrados los años treinta, el joven Humphrey siguió a unos amigos a Hollywood, donde corrían rumores de que los estudios de cine buscaban actores de teatro con buenas voces para esas películas sonoras que estaban causando furor. Bogart no tardó

nada en firmar un contrato con la Fox para *El conquistador* (1930), el primer título de su filmografía. Los nefastos resultados de taquilla de esta producción y otros dos fracasos consecutivos desembocaron en la rescisión de su contrato. Bogart estaba de nuevo en la calle.

Trabajó para la Columbia, para la Universal y para la Warner Bros, efectuando una serie de olvidables intervenciones en *westerns* de serie B junto a otro desmañado actor del Oeste, James Cagney. Sin embargo, su talento para encarnar personajes crudos y endurecidos no tardó en salir a la luz, y su composición en el papel de un presidiario en *Up the River* (1930), junto a Spencer Tracy, dio pie a los vaticinios más halagüeños. Varios años después, sin embargo, Bogie seguía siendo un actor secundario que no lograba despertar el interés de los productores. Derrotado, en 1934 emprendió viaje de regreso a Nueva York.

Decidido a triunfar en Broadway, el actor se puso en contacto con el dramaturgo Robert E. Sherwood, a quien solicitó el papel del asesino Duke Mantee en *El bosque petrificado*. Esta vez, Bogart dejó extasiados tanto a los selectos críticos teatrales como a los cazatalentos cinematográficos. La Warner adquirió los derechos de la obra y ofreció al actor un sueldo de 550 dólares a la semana. El estudio pretendía dar el papel del gángster Duke Mantee a Edward G. Robinson. Si Humphrey se hizo finalmente con él fue en parte gracias a la intervención de Leslie Howard, que protagonizó la obra teatral y la película e insistió en que Bogie le acompañara en la pantalla. El año de 1936, por tanto, fue el de la primera aparición de un Bogart adusto, siniestro y susurrante. Por suerte, la película se convirtió en un bombazo de taquilla y la crítica reaccionó favorablemente.

Sin embargo, Bogart no estaba destinado a convertirse en una estrella carismática de forma instantánea, aunque en los cinco años que siguieron trabajó en un interminable rosario de películas, desde *San Quentin* (1937), *Critne School* (1938) y *Racket Busters* (1938) hasta *The Roaring Twenties* (1939). El actor aprendió el oficio encarnando a forajidos, presidiarios y delincuentes de todo tipo, cumpliendo en general la función de asentar a las amenazantes palabras de Edward G. Robinson, Paul Muñí, George Raft o su viejo amigo James Cagney.

La imagen Bogart emergió con claridad en un filme de William Wyler, *Callejón sin salida* (1937), en el que daba vida a un gángster cínico y despiadado que a su regreso a la barriada neoyorquina donde nació se ve rechazado tanto por su madre como por su ex novia. También brilló con luz propia en *Ángeles con caras sucias* (1938), en la que ofrecía una interpretación memorable junto a los Dead End Kids.

Los papeles de gángster resultaron a la postre sumamente beneficiosos para su carrera; aunque no le gustaba verse encasillado como duro, cuando Cagney o Raft rechazaban un papel, éste solía serle ofrecido a él. Esto fue lo que sucedió, para su suerte, cuando el director Raoul Walsh se hallaba reuniendo el reparto de *El último refugio* (1941), historia de un delincuente que hace un último intento por rehacer su vida. Según el excepcional guión escrito por John Huston, el personaje de Roy Earle

debía morir. Raft dijo que no estaba por la labor y Bogart franqueó el umbral de la historia del cine en la piel de un gángster maduro y desengañado que cambia de objeto de interés amoroso. La tensión impuesta por la labor de dirección y la interpretación secundaria de Ida Lupino contribuyeron a convertir esta película en un espectacular éxito de taquilla.

De la noche a la mañana, Humphrey se vio libre de las ataduras del encasillamiento gangsteril y pudo liberar su madera de estrella. El gran público empezó a adorarlo a raíz de títulos como *El halcón maltés*, primera película como director de Huston. Bogie encarnó al implacable pero en el fondo humano detective de Dashiell Hammett, Sam Spade, en la que fue la primera entrega de una larga historia de colaboraciones entre el personal cineasta y la estrella consagrada. Y entre tanto llegó *Casablanca*, su interpretación más imperecedera, la película que añadió un aura romántica a su imagen y le impuso como un galán de inusitado atractivo, pese a tratarse de un cuarentón con alzas en los zapatos, calvicie incipiente y la voz cascada por el abuso del alcohol y el tabaco. Había nacido el mito.

La fortuna se extendió a su vida amorosa cuando una mujer fatal sexy y joven le enseñó a silbar en *Tener y no tener* (1944). La sarcástica e ingeniosa Lauren Bacall, una modelo de veinte años, contrajo matrimonio con Bogart en 1945. El romance entre el mayor y la menor hizo saltar chispas tanto a la pantalla, en dramas repletos de pasión subyacente, como al mundo real de la política, puesto que la pareja apoyó públicamente a los guionistas estigmatizados por el senador McCarthy y su caza de brujas.

La asociación valió la pena. Con Bacall como coprotagonista, Bogie rodó *El sueño eterno* (1946), *La senda tenebrosa* (1947) y *Cayo Largo* (1948), películas que le consagraron como actor de cine negro por excelencia y apuntalaron aún más si cabe su prestigio. También fue memorable su intervención en la pesimista y atmosférica *Callejón sin salida* (1947).

En 1944, la Warner ofreció a su estrella la exorbitante suma de 15 millones de dólares por mantenerle en su nómina durante quince años, en lo que fue un reconocimiento de los considerables cambios que se habían producido en las preferencias de los estudios respecto a sus ídolos masculinos. Este vertiginoso ascenso de su cotización salarial provocó otro punto de inflexión en su carrera; en 1947, Bogart se convirtió en la primera figura del *studio system* que fundaba su propia productora independiente, Santana Productions. Pese a que seguía contratado por la Warner, la empresa del actor produjo varias películas para su distribución exclusiva a través de otro estudio, la Columbia. Tan novedosa iniciativa provocó la envidia de sus compañeros y fue convertida de inmediato en la situación ideal ambicionada por estrellas como James Cagney, Clark Gable, John Wayne y Bette Davis.

Aunque en gran parte de los títulos producidos por Santana no aparecía Bogart, la estrella sí que prestó su presencia a cuatro de ellos, de los que cabe destacar la

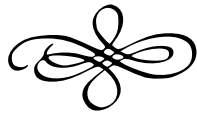
implacable *Llamad a cualquier puerta* (1949) y *En un lugar solitario* (1950), un título de culto. *Secuestro* (1949) y *Siroco* (1951), otros dos estrenos de Santana donde él también intervenía como actor, son títulos olvidables que no funcionaron en taquilla, demostrando una vez más que a los espectadores no les interesaba ver a Humphrey en películas de acción y aventuras.

Quien no le fallaba nunca era John Huston. El cineasta convirtió *El tesoro de Sierra Madre* (1948) y *La burla del diablo* (1954) en historias de sentimientos profundos bajo una fachada de aplomado cinismo. El director contribuyó a alimentar el prestigio de Bogart asignándole papeles opuestos a su imagen establecida; con frecuencia, estos inesperados personajes revelaban una faceta inexplorada de aquel tipo duro que ya iba cumpliendo años, lo cual contribuyó a dar nuevos bríos a la carrera del actor.

Entre medias, siguió ampliando su catálogo de caracterizaciones —y por ende cimentando su prestigio dramático y aumentando el impacto que causaba su siempre reconocible estilo personal— a las órdenes de Huston en *La reina de África* (1950), la película que más seriamente ahondó en las complejidades del personaje creado por Bogie. Apoyándose ciegamente en Huston como guía para establecer su equilibrio entre la divertida vulnerabilidad y los remilgos románticos de su personaje, Humphrey compuso el papel de un marinero empapado en alcohol que se ve forzado a ayudar a una misionera solterona, interpretada con gran elegancia por Katharine Hepburn.

El sencillo y delicioso guión se ganó el favor de los espectadores y también el de la Academia. Bogart ganó el oscar al Mejor Actor, arrebatándoselo a Marlon Brando, que era candidato por un título tan aplaudido como *Un tranvía llamado Deseo*. Esta cinta también inauguró la última etapa de su carrera, marcada a la postre por su complejo trabajo en la piel del desequilibrado capitán Queeg de *El motín del Caine* (1954), por la que también fue candidato al premio de la Academia. Otros papeles, el del artero director de cine de *Lo condesa descalza* (1954), el del estirado millonario de *Sabrina* (1954) y el del gángster de *Horas desesperadas* (1956), sirvieron para mostrar los diferentes rostros de una estrella otoñal. Antes de morir prematuramente, Bogie efectuó una última incursión en la pantalla, en *Más dura será la caída* (1956), donde dio vida a un periodista caracterizado por un cinismo propio de sus primeros años cinematográficos. Estuvo casado con Helen Menken (1926-1928), Mary Phillips (1928-1937), Mayo Mathot (1938-1945) y Lauren Bacall (1946-1957), el gran amor de su vida. Falleció el 14 de enero de 1957, víctima de un cáncer de esófago. Como dijo John Huston: «Es simplemente insustituible. Nunca habrá nadie como él».

Capítulo 15



INGRID BERGMAN LA BELLEZA QUE LLEGÓ DEL FRÍO



Adorada por el público, venerada por la crítica y respetada por todos los aficionados al cine, Ingrid Bergman fue la estrella más amada de los cuarenta. Tenía una mirada dulce y serena, un rostro delicado de incomparable belleza y el porte elegante de una dama. Era espontánea, sincera y femenina. Y componía sus personajes con una claridad, precisión y profundidad asombrosos. Pero lo más prodigioso era su portentosa naturalidad, su maravillosa ductilidad. Nunca fue una diva glacial, sino una criatura vital y exquisita, e incluso en sus papeles más sofisticados siempre desprendía una aureola de autenticidad. El suyo fue el triunfo de la femineidad sin pretensiones.

En el terreno interpretativo, nada puede empañar el recuerdo de su primera etapa en Hollywood, cuando asombró al mundo con una inigualada serie de composiciones que marcaron un estilo inconfundible, casi siempre asociadas a un mismo personaje: la mujer enamorada, de belleza perfecta y pasado turbio, siempre dispuesta al sacrificio, aunque también supo encarnar la frialdad y el distanciamiento propios de la mujer fatal. Fue una casquivana camarera en *El extraño caso del Dr. Jekyll*, una romántica miliciana en *¿Por quién doblan las campanas?*, una psiquiatra enamorada en *Recuerda*, una monja adorable en *Las campanas de Santa María* y una dama turbia elevada a los altares de la santidad en *Juana de Arco*. Pero no es aquí donde hay que buscar las cimas más altas de su arte, sino en tres papeles que representan las perlas más rutilantes de su diadema. Se trata de la dulce heroína de *Casablanca*, la hermosa víctima de *Luz que agoniza* y la espía manipulada de *Encadenados*. Tres personajes que nos explican lo que Ingrid era como estrella, como presencia, como actriz y como mito.

No obstante, Bergman tenía una idea un poco ingenua de lo que era ser una auténtica “actriz”, como demuestran sus esfuerzos por conseguir papeles con posibilidades de lucimiento como el de María en *¿Por quién doblan las campanas?* y, sobre todo, el de Juana Arco en la catastrófica película homónima de Victor Fleming. Sus interpretaciones más matizadas y complejas no provienen de sus papeles más espectaculares, sino de sus colaboraciones con directores como Hitchcock, Cukor y McCarey, que tenían una sensibilidad especial hacia sus *intérpretes* y que no hacían los distinguos tradicionales entre “presencia” y “talento interpretativo”. Cabe apuntar asimismo que, pese a sus muchos esfuerzos por probar su versatilidad, Bergman no sabía hacer de “mala”; la irreductible belleza de su personaje palia en parte los estragos del propósito horriblemente reaccionario que llevaba Ingmar Bergman en *Sonata de otoño*: castigar a una gran pianista por no ser una gran madre.

De ella dijo Cary Grant: «En todo el mundo hay únicamente siete estrellas de cine cuyo solo nombre induce a los banqueros americanos a invertir dinero en películas. La única mujer de la lista es Ingrid Bergman». En efecto, pocas actrices han conseguido armonizar como Ingrid una excelente reputación profesional con la celebridad y el fervor públicos. Aunque no siempre fue así. Ingrid se distinguió a lo largo de su carrera por ser una mujer altiva, que tomó decisiones sin acobardarse y

desdeñando incluso el hecho de que sus actos podían acarrearle, como realmente ocurrió cuando, en 1949, abandonó marido e hija para vivir un apasionado idilio con el director italiano Roberto Rossellini. Esa decisión vital y personal le costó nada menos que siete años de ostracismo profesional en un cine que hasta entonces la había encumbrado.

Como su predecesora Greta Garbo, Ingrid nació en Estocolmo (Suecia), el 29 de agosto de 1915, hija única de un pintor frustrado que se ganaba la vida vendiendo y revelando material fotográfico. Su madre, alemana de nacimiento y burguesa hasta la médula, murió cuando ella sólo contaba dos años. Y su padre le siguió diez años después, víctima de un cáncer de estómago, dejando a la niña en manos de una tía soltera, Ellen. Pero ahí no acabaron las desgracias: seis meses después, falleció también su tía, lo que causó una honda impresión en la pequeña Ingrid, de la que tardó mucho en sobreponerse. La huerfanita pasó a continuación a depender de un anciano tío, y gracias al dinero de sus fallecidos parientes pudo recibir una esmerada educación en el Liceo Femenino.

La futura actriz se inició en el teatro en pequeñas compañías de aficionados y en 1933 ingresó en la Real Academia de Arte Dramático de Estocolmo, donde consiguió interpretar rápidamente papeles de importancia. El debut cinematográfico de Bergman tuvo lugar en 1934, con un insignificante papel de gordezuela camarera en el filme *Munkbrogreven*. Pero en su segunda película, *Bränningarm*, ya era una de las protagonistas. Y la crítica, que hasta entonces no se había mostrado especialmente entusiasta con ella, la proclamó mejor promesa del cine sueco.

Los papeles más importantes de la primera etapa de su carrera los interpretó bajo la batuta del célebre director Gustaf Molander, quien a partir de 1935 trabajó con ella en siete películas. Todavía tímida, pero rebosante de salud y vitalidad, Ingrid cultivó los más diversos géneros, aunque mostró siempre una marcada preferencia por la comedia sentimental y el melodrama, que daban un mayor relieve a su aura de primera actriz joven, de gran frescura, sana y espontánea. Otra amistad influyente y decisiva en su futura carrera artística fue el dentista Petter Lindström, nueve años mayor que ella, y al que conocía desde su época de estudiante. Se casaron el 10 de julio de 1937, y al año siguiente tuvieron a su hija Pía.

El ascenso al estrellara de Bergman vendría marcado por un título de Molander, *Intermezzo* (1937). Impresionado por su trabajo en esta película, el productor David O. Selznick la llamó a Hollywood para protagonizar *Intermezzo: A Love Story* ((1939), como fue titulada la nueva versión del éxito de la actriz. Emparejada con el distinguido Leslie Howard, Ingrid conmovió al público hasta las lágrimas y rindió incondicionalmente a la prensa especializada.

Desestimando las sugerencias de Selznick para quedarse en Hollywood, donde él le auguraba un brillante porvenir, Ingrid regresó a su país para intervenir en *Noche de*

junio (1940), película costumbrista en la que lo único destacable fue su interpretación. Pero cuando los embates bélicos se agudizaron amenazando su libertad, Bergman olvidó sus pasadas reticencias sobre la meca del cine y embarcó para América con su hija Pia.

Lo que Hollywood quiso hacer con ella en un principio está bien claro: venderla como la nueva importación sueca, la nueva Garbo, pero, y es un pero importante, no la misma Garbo, porque era la época en que el público rechazaba aquella imagen de diosa inalcanzable que caracterizaba a Greta. Eminente descubridor de actrices, Selznick jugó con inteligencia la baza de una imagen ya fijada: naturalidad, pureza y vigor. En vez de inaccesibilidad, misterio y *glamour*, lo que interesaba resaltar ahora era la “naturalidad”. Sin embargo, esta aureola de naturalidad quedaba matizada por una segunda capa definitoria que introducía en la imagen una posible tensión: Ingrid era “natural”, pero también era una “señora”, una señora como nunca podría serlo Dietrich, una señora opuesta a la “mujer misteriosa” encarnada por la Garbo.

Bergman se rebeló en parte contra esta imagen impuesta porque quería demostrar que sabía *actuar*, es decir, que no era sólo una estrella. Cuando en 1941 se le asignó el papel de la elegante novia de Jekyll y a Lana Turner el de la amante barriobajera de Hyde (y su víctima) en *El extraño caso del Dr. Jekyll* (1941), fue Ingrid la que tomó la iniciativa —tras convencer a Lana— de solicitar a la Metro un intercambio de papeles. Aparte de un acento un poco extraño, la actriz sueca bordó el papel de la promiscua camarera *cockney* (aunque los críticos, por supuesto, dijeron que había sido víctima de un error de *casting*).

Así llegamos a la película que le abrió de par en par las puertas de la fama y el estrellato, *Casablanca*, uno de los títulos más legendarios de la historia del cine. Su interpretación constituyó su último peldaño antes del Oscar. El siguiente hito en la carrera de Bergman fue *¿Por quién doblan las campanas?* (1943), una de las bazas fuertes de la Paramount, con Gary Cooper a la cabeza del reparto. Su cotización subió automáticamente, y los estudios empezaron a ofrecerle lo mejor de su repertorio.

El primer proyecto que le interesó fue *Luz que agoniza*, de George Cukor. Su interpretación de la esposa perseguida puso a sus pies a la Academia, que no dudó en darle el primero de los tres Oscar que ganaría a lo largo de su carrera. Cuando Jennifer Jones, al entregarle la estatuilla, le dijo «tu arte ha ganado nuestro voto y tu simpatía nuestros corazones», no hizo sino expresar el sentimiento que todo Hollywood sentía por esta sueca que despertaba cariño y admiración. Mientras tanto, las relaciones entre Ingrid y su marido habían empezado a deteriorarse. Al decir de la actriz, que compaginaba su trabajo con el cuidado de su hija Pia, que había nacido en 1939, Petter la apoyaba mucho, pero en el fondo sentía celos de los muchos donjuanes que la rodeaban. Y la idea del divorcio no tardó en tomar cuerpo en la pareja.

Poco después de haber acabado la guerra, Ingrid viajó a Europa para recorrer Alemania con Jack Benny, Larry Adler y Martha Tilton, con el propósito de distraer a

los soldados. Fue durante este viaje cuando la actriz conoció al brillante fotógrafo húngaro Robert Capa, un fotógrafo de guerra del que no tardó en enamorarse y que ejerció gran influencia sobre ella. A su vuelta, Bergman completó su afortunada racha con *Los campanas de Santa María* (1945), donde encarnó a una monja briosa y franca en amable disputa con un sacerdote encarnado por el ídolo *pop* del momento: Bing Crosby. La película se convertiría en el cuarto título más taquillero de la década. Aunque algunos intelectuales escandalizados gusten de reprocharle su “sentimentalismo”, este título es —entre otras cosas— un complejo estudio de los roles sexuales que permite a la actriz explorar todo un espectro de posibilidades interpretativas desde los confines aparentemente restrictivos de un hábito.

En realidad, todos sus papeles de aquella época fueron resonantes éxitos, especialmente los tres que interpretó a las órdenes de Alfred Hitchcock, quien, gran admirador de su talento desde el principio, no dudo en convertirla en su estrella predilecta. Hitch explotó su imagen de distintos modos. En *Recuerda* (1945), la Bergman “natural” resurge a partir de la figura de la psiquiatra reprimida. *Encadenados* (1946) y *Atormentada* (1949) juegan con la posibilidad de la degradación irreparable de la imagen establecida (en el primer título, por culpa de la afición a la bebida y la promiscuidad del personaje, en la segunda por su alcoholismo y posible locura) y la triunfante rehabilitación final. En vista de los resultados, Selznick intentó renovar el contrato a su estrella en términos altamente favorables, prometiéndole a la vez una mayor atención. Pero Ingrid, aconsejada por su marido, decidió volar por libre y obtener así todo el beneficio que prometía su alta cotización. Siete años de éxitos consecutivos habían dado a la actriz la costumbre del éxito seguro, y a los productores la certeza de que no podía fallar en ningún campo.

No tardó en llegar para Bergman la posibilidad de interpretar el papel por el que suspiraba desde su llegada a Hollywood, el de Juana de Arco. Ya lo había hecho en la escena, en una obra de Maxwell Anderson, “Joan of Lorraine”, y por fin, en 1948, lo pudo hacer en el cine, en *Juana de Arco*, dirigida por Victor Fleming. Su memorable encarnación de la doncella de Orleans hizo que Ingrid quedase unida a su mito. Pero, debido a lo elevado de sus costes, el sueño místico de la actriz no constituyó el negocio esperado.

1949 significó para la estrella el final de su reinado en Hollywood. La causa: su encuentro con Roberto Rossellini, que marcaría el comienzo de un romance que modificó su vida, hizo estallar el escándalo y señaló el fin de su esplendorosa carrera en Estados Unidos. La anécdota es conocida. Un filme de Rossellini, *Roma ciudad abierta*, había conseguido impactar al mundo como anticipo del neorrealismo, y sus imágenes descarnadas se abrieron paso en circuitos de exhibición anglosajones vedados hasta entonces al cine extranjero. Ingrid Bergman le conoció al ver esta película. Fue como un mazazo. Ese día cambió el rumbo de su vida. Como atacada por una enfermedad delirante, corrió a ver *Paisa*, otro de los filmes del realizador italiano. Y, por fin, decidió escribirle un famoso telegrama prestándole sus servicios

incondicionales como actriz: «Si necesita una intérprete sueca que hable perfectamente inglés, que no ha olvidado el alemán, a quien apenas se entiende en francés y que del italiano sólo sabe decir *ti amo*, estoy dispuesta a hacer una película con usted».

Así comenzó uno de los mayores escándalos de este siglo en el mundillo cinematográfico. Ingrid se saltó a la torera todos los convencionalismos y, enamorada del pionero del neorrealismo, abandonó a su marido, a su hija Pia y su fulgurante carrera para unirse al director italiano. Hasta entonces había mantenido una imagen irreprochable, no sólo por sus papeles en la pantalla, sino como esposa y madre amantísima en su vida privada. Pero su fuga hacia los cielos de Italia, unida al anuncio de que esperaba un hijo de Rossellini, desató una de las campañas más furibundas de los sectores puritanos de Estados Unidos. El asunto llenó las páginas de los periódicos, y de la noche a la mañana, Ingrid quedó proscrita del estrellato hollywoodiense. La pareja contrajo matrimonio en 1950, y tuvieron tres hijos: Roberto y las gemelas Ingrid e Isabella.

El exilio italiano de Ingrid duró cinco años, durante los cuales su carrera fue invariablemente guiada por Rossellini, que se dedicó a presentar la cara oculta del mito en una serie de películas de diversa suerte: *Stromboli* (1949), *Europa* 1951 (1951), *Nosotras, las mujeres* (1952), *Te querré siempre* (1953), *Giovanna d'Arco al rogo* (1954) y *Die Angst* (1954). Los fans reaccionaron asombrados ante una Bergman desprovista de *glamour*, perdida entre los postulados del neorrealismo, y sus filmes fueron auténticos fracasos internacionales, aunque ella no vio disminuido su prestigio.

Finalmente, en 1955, perdida la confianza en el cineasta italiano y acosada por las deudas, Ingrid se libró de la férrea tutela artística de su marido, que le había impedido intervenir en otros filmes que él no dirigía y aceptó una oferta de Jean Renoir para rodar *Elena y los hombres* (1956). La estrella volvía a recobrar su libertad, mientras Rossellini se iba a la India y encontraba un nuevo amor: Sonali Das Gupta. Hollywood haría las paces con su diva díscola a mediados de los años cincuenta, cuando las discrepancias en el hogar de los Rossellini ya habían empezado a llenar las páginas de los periódicos. *Anastasia* (1956), la película del perdón, la restituyó plenamente a su lugar en el mercado norteamericano, y la industria de Hollywood premió su arrepentimiento con un segundo Oscar. Como siempre, la interpretación de Ingrid lo merecía.

En 1958 se separó legalmente de Rossellini y ese mismo año volvió a casarse con el empresario teatral Lars Schmid. El gobierno sueco le reintegró su nacionalidad; la prensa sueca, que fue la más feroz, la rehabilitó, y la opinión pública norteamericana, que boicoteaba sus filmes, la perdonó. El gran escándalo había terminado.

Superados sus problemas con el público americano, la rehabilitación de la actriz quedó confirmada con *Indiscreta* (1958) y *El albergue de la sexta felicidad* (1958). Los años sesenta sólo le reportaron interpretaciones cinematográficas de tono menor,

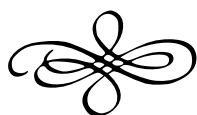
pero el teatro y la televisión mantuvieron en alto su prestigio. En la escena obtuvo un gigantesco triunfo personal en Los Ángeles con la pieza de Eugene O'Neill "More Sately Mansions". Y en 1969 recuperó glorias pasadas con la adaptación de una obra que medio mundo había aplaudido: *Flor de cactus* (1969). El resultado fue un rotundo éxito de los que Ingrid ya casi no recordaba. En la década de los setenta, consagrada preferentemente al teatro, aún conseguiría un tercer Oscar, esta vez secundario, por su impecable interpretación de la vieja institutriz neurótica de *Asesinato en el Orient Express* (1974). La mala noticia fue que tuvo que someterse a una intervención quirúrgica a causa de un tumor en un pecho. También se divorció de Lars Schmidt, pero entre ellos continuó una gran amistad. Corría el año 1975.

Un año después haría de madre complaciente de Liza Minnelli en *Nina*. Y por fin, en 1978, se produciría su anhelado encuentro con el otro Bergman ilustre del cine sueco. Con *Sonata de otoño*, Ingrid redondeaba magistralmente su carrera con un papel que revelaba facetas de su arte que, hasta entonces, nadie había sacado a flote.

Para entonces, la actriz ya acusaba en su rostro las huellas de la enfermedad que acabaría con su vida. Su rostro hinchado casi no dejaba recordar ya a la Use de *Casablanca*. El médico no tardó en localizar un nuevo tumor en su otro pecho y la obligó a internarse. Ya no hubo más películas ni más obras de teatro, aunque aún le quedó tiempo para protagonizar la miniserie televisiva *Golda*, basada en la vida de Golda Meir. Ingrid falleció ese mismo año, y su funeral demostró que se la recordaba con sumo cariño y admiración.



Capítulo 16



LOS SOSPECHOSOS HABITUALES



Uno de los principales factores del éxito de *Casablanca* es el excelente grupo de intérpretes secundarios reunido por Hal B. Wallis para la ocasión, un conjunto actoral que tenía una textura, unas dosis de talento, como raras veces se ha visto en pantalla. Julius Epstein, que sabía el valor de una frase sencilla, lo resumió así: «Era un reparto maravilloso».

PAUL HENREID

Con su elegancia de eterno perdedor, Paul Henreid fascinó a las mujeres americanas de la época con su aura romántica y extraño acento continental. Ellas veían en él al prototipo del amante europeo, galante, aristocrático y elegante, cualidades que él, por supuesto, poseía. De personalidad inquietante, discreto y refinado, su ocasión de oro fue *La extraña pasajera*, donde instruía a una solterona Bette Davis en los goces del amor, y el título que le elevó a los altares no puede ser más mítico, *Casablanca*. Dentro de la convencionalidad de la pantalla, Henreid arranca lágrimas, aún hoy, cuando en pleno café de Rick dirige una orquesta de guardarropía que entona “La Marsellesa”. Aunque su interpretación era impecable, fue el único actor del trío protagonista a quien la película no benefició decisivamente en su carrera. Y todo porque Hollywood no supo que hacer con ese exótico ejemplar cuya distinción le permitía servir a la Resistencia sin que una mota de polvo le estropeará el traje.

Nacido en Trieste (Italia), el 10 de enero de 1908, Paul Georg Julius von Henreid se consideró siempre miembro de la antigua aristocracia austríaca, y sus recuerdos eran de una mansión familiar en Checoslovaquia. Los orígenes de su padre, el barón Carl von Hernfeld, un banquero vienes que cultivaba orquídeas, criaba purasangres y era amigo del emperador, son vagos, pero es probable que tuviera al menos algunos antepasados judíos, lo que explicaría que abandonase Europa, así como su aborrecimiento por el nazismo.

Henreid comenzó a formarse como actor en el teatro vienes, bajo la batuta de Otto Preminger y Max Reinhardt, y en 1935, después de darse a conocer en el teatro y cine austríaco, se trasladó a Londres. Allí prosiguió su doble actividad con el nombre de Paul von Henreid, causando sensación como secundario en una serie de películas dignas de mención, entre ellas, *Adiós Mr Chips* (1939) y *Night Train to Munich* (1940). En 1940 se trasladó a Hollywood y seis años después asumió la nacionalidad norteamericana y su definitivo nombre artístico.

En los primeros tiempos de su etapa en la Warner Brothers, Henreid se hizo valer en los círculos críticos y adquirió el reconocimiento popular con el papel de honorable marido de Bette Davis en *La extraña pasajera* (1942), un improbable melodrama ennoblecido por el buen hacer de la época, el magnetismo de la estrella y la presencia de este sobrio actor, de cabello ondulado y expresión pensativa, que

conseguía convencernos de que podía vivir con su mujer malvada y paralítica, enamorarse de Miss Davis y no hacerle nunca el amor, seguir viéndola toda la vida y acabar por confiarle la educación de su hija. Una improvisación del actor —encender dos cigarrillos a la vez, y luego darle, uno a su pareja— acabó convirtiéndose en el símbolo del amor de la pareja a lo largo de toda la película (aquel cine no precisaba de escenas de sexo para crear un clima de pasión), y contribuyó a consagrar a Henreid como el galán europeo por antonomasia: aristocrático, galante, refinadamente encantador.

Su personaje más memorable es una variación de este tipo. En la piel de Victor Laszlo, el héroe de la resistencia de *Casablanca* (1942), Henreid se convierte en el típico refugiado político que vive su momento de gloria cuando anima a un grupo de ciudadanos franceses, desmoralizados por la ocupación nazi, a cantar emotivamente a coro “La Marsellesa”. Aunque no puede competir con el encanto romántico de Rick, Laszlo, con sus elevados ideales, su probada entrega a su causa, su valor, y el firme amor que siente por Ilsa, se convierte en el foco de la resistencia a la opresión nazi y anima a aquellos que viven entregados a una egocéntrica desidia a sacrificarse con espíritu altruista.

Después de *Casablanca*, casi todos sus trabajos carecen de interés. Solía encarnar a insustanciales galanes románticos, generalmente refugiados o apátridas, pero luego nos sorprendió a todos especializándose en superproducciones de aventuras de escasa enjundia. Puede destacarse, si acaso, *The Spanish Main* (1945), un melodrama de piratas en el que dio vida al gallardo aventurero que rescata a Maureen O’Hara de las garras del perverso Walter Slezak. Tampoco careció de mérito su interpretación en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1962), donde era, como no, el agente de la Resistencia cuya esposa tiene un amante que está a favor de la neutralidad.

En los años cincuenta y sesenta se encargó de ampliar su carrera dirigiendo algunas películas de ambiente melodramático, como *For Men Only* (1952), *A Woman’s Devotion* (1956), *Girls on the Loose* (1958), *Dead Ringer* y *Blues for Lover* (1966). También realizó innumerables episodios de series de televisión (*Alfred Hitchcock presenta*, por ejemplo). Su hija Monica Henreid, fruto de su matrimonio con Elizabeth Camilla Julia Gluck (1936), es actriz de cine. En 1984 publicó su autobiografía, “Ladies Man”. Falleció el 29 de marzo de 1992.

CLAUDE RAINS

Además de ser uno de los mejores intérpretes de la historia del cine, Claude Rains vivió una de las carreras más exitosas del glorioso grupo de secundarios del Hollywood dorado. Privado del físico necesario para ejercer de galán, Rains puso su refinamiento, su sutileza y su ácido humor al servicio de un abanico de personajes extremadamente variado. Pero también se hizo merecedor de una distinción muy rara

entre los característicos: un nivel de popularidad que de vez en cuando le permitía hacerse con algún papel protagonista. Su capacidad para romper el molde secundario le colocó en una posición excepcional para su época: un actor de carácter que también era una estrella. Y cuando no era así, siempre encabezaba el elenco de secundarios.

Hijo del actor y director de cine Frederick William Rains, William Claude Rains nació en Londres (Gran Bretaña), el 10 de noviembre de 1889. Debutó en el teatro como cantante en “Sweet Nell of Old Drury” (1900) y doce años después, en 1912, pisó por primera vez los escenarios norteamericanos. De 1915 a 1919 combatió en el regimiento de los London Scottish, con el grado de capitán. Después de la guerra volvió al teatro, destacando su etapa en el Theatre Guild (1928-1933).

Es sorprendente que el cine tardase tanto en descubrirle. Pero lo cierto es que cuando Claude inició de veras su carrera cinematográfica ya andaba por la cuarentena y estaba consagrado en las tablas de Londres y Nueva York. Como recordaba el director Vincent Sherman, «su voz era excepcional; profunda, rica y resonante con una madura dignidad» y su forma de actuar expresaba su «marca personal de humor e ironía, con miradas y gestos picaros». De hecho, estas eran cualidades que solo se hicieron evidentes para la audiencia una década después.

Con la llegada del sonido, cuando los estudios de cine estaban contratando a todas las talentos del teatro, Rains fue ignorado. Por supuesto, él era un actor de figura achaparrada, escasa apostura y estaba alcanzando la mediana edad, pero aun así, es difícil entender este abandono tratándose de un intérprete tan inteligente y con una presencia tan rotunda en pantalla.

Afortunadamente, Hollywood acabó reparando en su extraordinaria dicción, y le asignó el papel protagonista de *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, 1933). Aunque se pasaba casi todo el rato envuelto en un lío de vendas (su rostro sólo aparece fugazmente, tras recuperar la visibilidad después de la muerte del personaje) o lanzando invectivas a los miembros del reparto tal que un ser incorpóreo, la fuerza de su voz le propulsó hacia el éxito hollywoodiense.

Después de *Crime Without Passion* (1934), en la que dio vida a un hombre al que un desengaño amoroso sitúa al borde de la locura, Rains encarnó personajes parecidos: su aire reservado e irónico podía interpretarse como una máscara que ocultaría a la perfección un posible proceso de degeneración mental. La Universal intentó incluso convertirle en un nuevo Karloff en *The Man Who Reclaimed His Head* (1934) y *The Mystery of Edwin Drood* (1935).

La calidad de sus películas mejoró después de que firmara con la Warner Brothers en 1936. En este estudio fue donde se reveló un actor de versatilidad extraordinaria, a quien tanto le daba adaptar su desenvuelta sofisticación a la heroicidad como a la villanía, una habilidad de que la Warner sacó frecuente partido durante los años en que lo mantuvo empleado. Así, en 1938 pasó directamente de la figura del abominable rey Juan de *Robin de los bosques* (1938) al entrañable padre de una prole

femenina en *Four Daughters* (1938).

Pero la simpatía y la maldad no eran en su caso mutuamente excluyentes: su habilidad para seguir siendo encantador en medio de la villanía quedó expuesta ejemplarmente en *Caballero sin espada* (1939) y *Casablanca* (1942). En el filme de Frank Capra, Rains demostró su habilidad para interpretar personajes que son encantadores —y a veces positivos— pese a sus actos. En este caso se trataba de un senador corrupto que conserva un resto de decencia, papel que le proporcionó su primera candidatura al Oscar como mejor actor de reparto. Y en la piel del capitán Renault, el sardónico capitán de policía francés que colabora con los alemanes en *Casablanca*, logró concitar nuestra simpatía a lo largo de toda la película, consiguiendo que su decisión de ingresar con Bogart en la resistencia no sorprendiese a nadie.

En la hitchcockiana *Encadenados* (1946), Rains ofreció una de sus mejores interpretaciones en el papel de un simpatizante nazi, un hombre cuyo obsesivo amor por la agente americana Ingrid Bergman le convierte en una figura patética y compleja. Tan maravillosa fue su actuación que nos puso un inexplicable nudo en la garganta en la escena en que sus amigos reclaman su presencia para enviarle al cadalso.

Claude también dio la réplica en varias ocasiones a una Bette Davis instalada en pleno reinado hollywoodiense. En *La extraña pasajera* (1942), una de las clásicas “películas de mujeres” de los años cuarenta, el actor dio vida al sensato y comprensivo psiquiatra de Davis, y su interpretación en el papel de su sufrido y enamorado marido en *Mr. Skeffington* (1944) le valió otra nominación al Oscar. La electrizante presencia de Davis combinada con el preciso aplomo de Rains dio una química particular a sus películas juntos.

En sus últimos años se nos apareció tan característico como en sus primeros tiempos: vean, si no, su deliciosa interpretación en la piel de un diplomático, cejas perpetuamente arqueadas, en *Lawrence de Arabia*. Y hasta el final de su carrera demostró ser un profesional consumado y un actor de habilidad excepcional, capaz además de entremezclar su ajetreada trayectoria con la cifra nada despreciable de cinco matrimonios. Cuatro veces candidato al Oscar (*Caballero sin espada*, *Casablanca*, *Mr. Skeffington* y *Encadenados*), nunca lo ganó. Falleció el 30 de mayo de 1967 después de sufrir una hemorragia intestinal. A Rains no le gustaba verse a sí mismo en pantalla y casi nunca iba al cine. Se ha dicho que nunca llegó a ver *Casablanca*.

CONRAD VEIDT

Su imponente altura, su rostro adusto y sus pómulos prominentes prestaron un servicio impagable al extraño, perverso y malsano mundo expresionista que

marcó el cine alemán de los años veinte. Loco o torturado, Conrad Veidt vertió esa mirada desencajada y ese virtuosismo técnico que tan rentables le resultaron a lo largo de toda su carrera sobre gran parte de los personajes demoniacos o simbólicos que ocuparon los encuadres desquiciados del revolucionario género. Luego, su expresión altanera y su boca cruel también supieron adaptarse a la figura del nazi despiadado entendida por Hollywood.

Nacido en Potsdam (Alemania), el 22 de enero de 1893, Conrad —como muchas de las principales estrellas de glorioso cine alemán prenazi— recibió sus primeras lecciones prácticas y teóricas en arte dramático de la mano de Max Reinhardt, y se subió a los escenarios de Berlín a los veinte años, en el Deutsches Theater de Reinhardt, en vísperas de la I Guerra Mundial. La alemania de Weimar, decadente y neurótica, era el ambiente perfecto para el joven Veidt.

Su cuerpo demacrado, coronado por unos ojos salvajes y enfebrecidos, se revelaba como el contrapunto romántico a las interpretaciones de Emil Jannings. Era un héroe torturado extraído de las páginas de Edgar Allan Poe, conducido a la destrucción por el poder demoníaco del conocimiento secreto. Por eso no sorprende que fuese un magnífico “Fausto”.

El director Richard Oswald comenzó empleándole en la pantalla como víctima penitente de una vida consagrada al vicio en una serie de películas sobre sexo y moral que el Gobierno alemán apoyaba oficialmente como medio para frenar la expansión de las enfermedades venéreas. Por esta época, el actor también nos regaló una serie de caracterizaciones de figuras históricas o literarias: Frédéric Chopin en *Nocturno der Liebe* (1918), Lucifer en *Satanás* (1919), Lord Nelson en *Lady Hamilton* (1921), César Borgia en *Lucrecia Borgia* (1922)...

Sus rasgos cincelados y movimientos de bailarín le convertían en el hombre ideal para encarnar personajes siniestros o simbólicos. Ya había encarnado al Button Moulder en una versión fílmica de *Peer Gynt* (1918) y había sido la Muerte en *Unheimliche Geschichten* (1918), y también Phileas Fogg en la versión alemana de “La vuelta al mundo en 80 días” (*Die Reise um die Erde in 80 Tage*, 1919), antes de ofrecer una interpretación de gran belleza mímica y coreográfica en la piel de Cesare, el asesino sonámbulo de *El gabinete del Doctor Caligari* (1920), cinta dirigida por Robert Wiene pero destinada en un principio al emergente talento de Fritz Lang. Rodada con el más modesto de los presupuestos de posguerra, esta película, con sus decorados expresionistas y su inquietud por el tema de la locura, fue objeto de reconocimiento internacional antes de que el propio pueblo alemán le prestara la atención merecida.

Convertido en una de las figuras más siniestras del cine alemán, Conrad Veidt encarnó a Iván el terrible en *Waxworks* (1924) y al pianista cojo que consigue un doloroso trasplante de mano en la primera versión de *Las manos de Orlac* (1924). El papel faustiano de *El estudiante de Praga* (1926) asentó su reputación internacional, encabezando una oferta de la Universal.

Famoso ya por su truculencia fuera de Alemania, Conrad emigró a Hollywood en 1927. Trabajó durante un par de años en los melodramas de una Universal falta de Lon Chaney y regresó a Alemania con la llegada del sonido. En estos años se lució especialmente en el papel del conde Metternich en *El congreso se divierte* (1931) y en el papel titular de *Rasputin* (1932).

Cuando Hitler llegó al poder, Veidt huyó a Inglaterra junto a su esposa judía y acabó obteniendo la nacionalidad británica. Armado de su nueva personalidad cinematográfica, la del alemán siniestro, el actor apareció en algunos de los mejores melodramas británicos de los años treinta: *Rome Express* (1932), *El judío errante* (1933), *Yo he sido espía* (1933), *The Passing of the Third Floor Back* (1935), *La mujer enigma* (1937)... Sin embargo, el proceso fue accidentado. En 1934, el actor visitó Alemania para rodar *Wilhelm Tell* y los nazis le impidieron el regreso a su país de adopción. Se decían inquietos por su salud, pero la verdadera razón era que su siguiente película, *Jew Süss*, versaba sobre un judío encomiable. Por fortuna, la cosa no pasó a mayores. Su estudio, la Gaumont British, envió a sus médicos al rescate y los nazis prefirieron evitar un conflicto diplomático.

De regreso a la islas siguió siendo, de un modo u otro, el extranjero de pasaporte o corazón: austríaco en Rusia en *El jugador de ajedrez* (1938), alemán en las islas Hébridas en *El espía negro* (1939)... pero su filmografía británica no iba a tardar en cerrarse bruscamente. En 1940 viajó a América para terminar de filmar *El ladrón de Bagdad*, en la que interpretaba al Gran Visir, y se quedó en Hollywood para dar vida durante tres años a una serie de nazis autoritarios, entre ellos el mayor Strasser de *Casablanca*. Fue su penúltimo trabajo. Al cabo de unos meses caía muerto de un ataque al corazón mientras jugaba al golf. Tenía cincuenta años.

SYDNEY GREENSTREET

La alegre “monstruosidad” cinematográfica de Sydney Greenstreet no se reveló al mundo hasta su sexuagésimo primer año de vida, el año en que el actor debutó en el cine con el papel de Kasper Gutman en *El halcón maltés*. La década que dedicó a la ruindad cinematográfica (1941-1949) contrasta marcadamente con sus cuarenta años de experiencia teatral en Inglaterra y Estados Unidos, que fueron construyendo la enorme presencia que luego exhibiría el actor en las películas de la Warner.

Sus 130 kilos de peso llenaban todo el cuadro, muchas veces a través de contrapicados que acentuaban su amedrentadora aura. Tan listos como corruptos, tan endomingados como sibaritas, los villanos encarnados por Greenstreet se burlaban de sus víctimas con carcajadas guturales que parecían distanciarle de las fechorías que andaba maquinando. Demostraba sin recato el regocijo que le causaba jugar al gato y al ratón y la satisfacción que extraía de la avariciosa amoralidad que caracterizaba su

propia personalidad. Como su único interés era el lucro económico, mantenía en todo momento una escrupulosa objetividad que le permitía apreciar los méritos de sus adversarios (Sam Spade en *El halcón maltés* y Rick en *Casablanca*, por ejemplo) y reconocer, cuando llegaba el caso, que se la habían dado con queso.

Una distorsión física como la que prestaba este actor a sus personajes tiene la virtud de hacer que el espectador se sienta más cómodo con su propia imperfección física, y puede provocar repulsión o mover a risa. El mejor Sydney provocaba ambas reacciones al mismo tiempo. Pero, cuidado, sus villanos nunca eran bufones, eran siempre siniestros, pese al irónico humor que el actor extraía de los diálogos asignados.

Con su maldad refinada y ambigua, su dicción impecable y su mirada viciosa, Greenstreet se metió en el bolsillo al público de los años cuarenta y se convirtió en uno de los grandes villanos de todos los tiempos. Su especialidad eran los hombres misteriosos, las mentes criminales, pero lo que le sentaba especialmente bien era trabajar con Peter Lorre. La singular pareja, definida en más de una ocasión como una especie de “Laurel y Hardy en el infierno”, compartió cartel en *Casablanca*, *The Mask of Dimitrios*, *The Verdict* y *Three Strangers*, y en todas las ocasiones, los dos villanos se dedicaron a jugársela el uno al otro, para regocijo del espectador.

Es cierto que fue uno de los malvados más memorables del cine pero, al mismo tiempo, ¡qué soberbio actor! Tardó mucho tiempo en demostrarlo, pero cuando le dieron la oportunidad de hacerlo, la mayoría de sus interpretaciones resultaron inolvidables. En Hollywood desarrolló una carrera discreta pero notable por su calidad y su fidelidad al cine negro, género al que escapó en contadas ocasiones.

Sydney había nacido en una pequeña ciudad inglesa, Sandwich (Gran Bretaña), el 27 de diciembre de 1879, Y era uno de los ocho hijos de un comerciante en pieles. A los dieciocho años se fue a Ceilán con la esperanza de hacer fortuna como plantador de té, pero la suerte no le sonrió y, tras infructuosos intentos, decidió volver sobre sus pasos. De vuelta a Inglaterra dirigió una empresa cervecera y probó suerte en otros empleos hasta que, para olvidar un poco la rutina, empezó a acudir a una academia de arte dramático. Dicen las crónicas que debutó en los escenarios londinenses en 1902. Dos años más tarde salió de gira por Estados Unidos, debutó en Broadway con “Everyman” y desde entonces no paró de trabajar en los teatros de Nueva York y de provincias. Hizo de todo, desde Shakespeare hasta comedias musicales, y se pasó casi toda la década de los treinta con los Lunt, la famosa pareja de actores teatrales.

El versátil y sesentón Greenstreet, con cuarenta años de experiencia teatral a sus espaldas, estuvo despreciando a Hollywood hasta que el director John Huston le abordó —y convenció— en su camerino de Broadway para que interpretase al villano gordo y locuaz de *El halcón maltés* (1941). Estaba tan nervioso antes de su primera secuencia que le pidió a Mary Astor que le cogiera la mano y le dijera «No me voy a comportar como un imbécil».

Su amenazadora corpulencia, su risa gutural, entrecortada y maligna, su florido

comportamiento eduardiano, su divertida ironía estaban muy cerca del original de Hammett y su asociación con Peter Lorre fue uno de los golpes de suerte mayores de los repartos hollywoodienses: un pesado Lear, hombre de club, bailaba asistido por un tonto perfumado en gardenia. El resto ya es historia. Sydney realizó una interpretación magistral, encandiló a los espectadores, dejó atónitos a los críticos y se llevó una nominación al Oscar. Y ese fue sólo el comienzo.

Durante los siguientes ocho años paseó su oronda e imponente humanidad por una veintena de películas de la Warner Bros. En *Murieron con las botas puestas* (1941), el mítico western de Raoul Walsh, interpretó al general Winfield Scott, el hombre que envía a Errol Flynn a su desafortunada carrera; su educado espía, el Dr. Lorenz, en *Across the Pacific* (1942) fue una pequeña obra maestra de crueldad autoinfringida; representó la cara aceptable de la corrupción en *Casablanca* (1942); formó un equipo memorable con Lorre en *The Mask of Dimitrios* (1944) y *The Verdict* (1946), y personificó a un ególatra hombre de negocios en *The Hucksters* (1947).

Greenstreet buscó vanamente una oportunidad para exhibir en sus películas la variedad de registros que ya había utilizado en el teatro, donde había tenido ocasión de encarnar personajes clásicos y contemporáneos de toda índole (entre ellos, y con gran éxito, muchos payasos shakespearianos), de recorrer el país norteamericano con los Lunt y el Theatre Guild y hasta de interpretar un papel importante en el musical de Jerome Kern “Robería”, en Broadway.

Entre las escasas incursiones que se le concedieron en el género de la comedia, sólo *Christmas in Connecticut* (1945), donde aparece en el papel de un editor de revistas obsesionado con las cifras de difusión, le permitió exhibir su talento para la picardía. También encarnó al novelista Thackeray (*Predilección* [1943]), a un interrogador celestial (*Entre dos mundos* [1944]) y un detective (*The Velvet Touch* [1948]), pero la fama de Sydney Greenstreet descansa sobre su galería de desesperados maquinadores, que le convirtieron en uno de los mejores villanos de la historia del cine.

El final de su carrera vino provocado por el que había sido su principal rasgo distintivo en la pantalla, su tremenda obesidad, característica que agravó otros problemas de salud que le obligaron a retirarse antes de lo que la Warner hubiera querido. Cuatro años después de abandonar el cine, el 18 de enero de 1954, la diabetes y el riñón acabaron con él. Tenía setenta y cinco años.

PETER LORRE

Una de las mayores ventajas del *studio system* era la posibilidad de ofrecer a los actores una ocupación fija y una serie de papeles cuidadosamente elaborados que les daban una base de seguridad con que ir diseñando sus carreras a lo largo de

un gran número de años. De esta oportunidad se beneficiaron especialmente los actores de carácter y de reparto, que dieron a conocer sus rostros y su talento al gran público de una forma que hoy día ya no sería posible. De este grupo, Peter Lorre fue uno de los que alcanzaron mayor grado de éxito. Era un hombrecillo peculiar, con aspecto casi de nomo, cara de luna, ojos saltones y dientes separados, y en Hollywood no ha habido un secundario superior a él.

Achaparrado, bajo, fornido, de cara redonda y apariencia tan lastimosa como terrorífica, era como un esquizofrénico de manual: unos ojos líquidos y lacrimosos que podían salirse de sus órbitas repentinamente, azuzados por una ira asesina o un terror irrefrenable; una voz, un suave susurro centroeuropeo, que adquiría sin previo aviso un timbre furiosamente agudo de frustración y odio; el pitillo colgando de unos labios contraídos; esa manera de andar, como si merodeara acorralado, impulsado por la intolerable inquietud de su alma. Otis Ferguson le describió de esta manera: «Infantil, bello, insondablemente malvado, siempre insinuando cosas que más vale no saber».

Durante casi treinta años, Peter Lorre fue uno de los villanos más memorables de la gran pantalla. Administraba su maldad en susurros, con ilocalizable acento europeo, y aparecía en escena silenciosamente, exhibiendo una sonrisa engañosamente cordial. Pero tampoco era una expresión muy amigable: la mirada era triste. Era un hombre que se había resignado a la tontería humana y que se aferraba a su quisquilloso perfeccionismo como si de un amuleto se tratara. Alguna vez nos dio ocasión de verle hacer de héroe u hombre bueno, pero bajo esa apariencia no acababa de ganarse nuestro aprecio. No sabía dar interés a la bondad. Se ha dicho que Hollywood le encasilló, pero lo más probable es que los verdaderos responsables de su encasillamiento fueron su escasa estatura y su compleja personalidad.

Pocos intérpretes habrán tenido ocasión de entrar en el oficio con un filme tan intenso como *M, el vampiro de Dusseldorf*. Fue la primera interpretación de Lorre en el cine (a excepción de un par de papelitos no confirmados) y también una de las mejores. Pero al mismo tiempo le atrapó. Hollywood, después de ver la película, esperó la llegada del actor, le pegó una “M” imborrable en la espalda y le encadenó al personaje de psicópata de por vida.

El mismo Lorre, que ansiaba ampliar sus registros, aseguraba que a él lo que le iba era la comedia, y desde luego los papeles con los que más nos ha hecho disfrutar son aquéllos en los que encontraba el equilibrio justo entre lo cómico y lo siniestro. Encarnando al quejumbroso Joel Cairo de *El halcón maltés*, con su cabello crespo, sus polainas y sus tarjetas de visitas con perfume de gardenia, fue miembro de una memorable banda de villanos (también compuesta por Greenstreet, Mary Astor y Elisha Cook) y reveló al asesino que había debajo del petimetre.

Los dos papeles que hizo para Hitchcock se inspiraban en la misma clase de ambigüedad caprichosa: el benévolo nihilista de *El hombre que sabía demasiado*, de hablar bajito y tan buena mano con los niños; y ese “Mexicano Sin Pelo” de *El*

agente secreto, extravagantemente vestido, vanidoso y temperamental, propenso a dejarse llevar por la furia más irracional y repentina. Lorre sabía hacer la transición, pasar de jovial a escalofriante, con la mayor sutilidad: una contracción en el cuero cabelludo, un espasmo que le contorsiona momentáneamente la boca, y su rostro tímido y vulnerable se convierte en una máscara inhumana.

Pero fueron sus películas hollywoodienses las que dieron más fama a su tono mimoso, a su excepcional habilidad para combinar el humor con lo siniestro, a su condición de víctima de la vida, la que surge de sus rincones más siniestros, la que se ve una y otra vez agarrada por las solapas por su compañero de fatigas, Sydney Greenstreet, con quien formó una pareja muy popular, como unos Laurel y Hardy impíos. Trabajaban bien juntos, jugando eficazmente con el contraste entre la gran educación de Greenstreet y los nervios y movimientos de ardilla de Lorre, incluso en el caso de *The Mask of Dimitrios*, en que Lorre era el héroe y el otro el villano.

La serie de *Mr. Moto* también le permitió escapar un poco de tanta maldad, aunque no eran más que productos rutinarios para completar los programas, que sólo se salvaban por el adaptable ingenio de Lorre. Aparte de esto, su carrera se basó en roles de psicópata, espía y sádico, aunque él sabía aportar su individualidad a los personajes más tópicos, transformándolos —en palabras de David Thomson— «en figuras poseedoras de una bondad delicada y perturbada, que se ven arrastradas a una malicia frenética».

En privado, Lorre tenía fama de hombre encantador, dulce e inteligente. En sus últimos años, acosado por problemas de mala salud y sobrepeso, y afectado por el innmerecido fracaso de su única incursión en la dirección, *Der Verlorene*, se paseó con resignada tristeza por varias películas espantosas. Según escribió John Dyer, fue «víctima de su temprana fama... de un acento, forma y expresión tan únicos y difícilmente explotables que los productores no sabían cómo reorientar su actitud respecto a él. Su jugueteo con la locura era demasiado obvio. Su cordura era demasiado peligrosa».

Laszlo Lowenstein, nacido en Rosenberg (Hungría), el 26 de junio de 1904, se trasladó con su familia a Viena, donde estudió arte dramático. A los diecisiete años entró en una compañía teatral y, salvo una corta temporada en la que trabajó como empleado de banco, fue actor el resto de su vida. En su primera época actuó en cafés y ofreció espectáculos y recitales en solitario. De ahí pasó a interpretar papeles pequeños en el teatro alemán y a trabajar con Bertolt Brecht. En total fueron siete años trabajando como actor en teatros de Suiza, Austria y Alemania y en escenas de un par de películas alemanas (no confirmadas). De su paso por las tablas cabe mencionar su intervención en “Society”, de Galsworthy, en Zurich, y “Die Pionere von Ingolstadt”, en el teatro Volksbühne de Berlín (1928).

M, el vampiro de Dusseldorf (1931) de Fritz Lang, basada en la trayectoria del asesino en serie Peter Kurten, fue su debut oficial en la pantalla. Con su triste, siniestra y patética expresión, sus ojos saltones saliéndose de sus órbitas de puro

miedo, Lorre impregnó al personaje de una autenticidad casi clínica. Es difícil olvidarle, rastrero, patético, grotesco, con una reveladora “M” (de *murderer*, asesino) escrita aún con tiza en la espalda, lanzando su angustioso alegato ante un jurado formado por criminales que le observan con cara de pocos amigos: «¡Quiero escapar... escapar de mí mismo!... Pero es imposible. No puedo. No puedo escapar... ¿Quién sabe lo que es ser como yo? Verse obligado a hacer lo que yo hago...» En la piel de aquel patético infanticida, Lorre ofreció una interpretación absolutamente hipnotizante, una obra de arte mímica y de la sugerencia —sólo tenía doce líneas de diálogo—, tan inolvidable que convirtió a su responsable, si no en una gran estrella, sí en una figura conocida en todo el mundo.

Lorre siguió trabajando en el cine alemán, pero con el comienzo del régimen nazi, el actor se negó a seguir bajo el techo de la UFA, pese a que Goebbels, olvidando su condición de judío, le pidió que siguiera. Exiliado en París, empezó a recibir ofertas de productores de Hollywood interesados en que hiciera nuevas versiones de *M*, pero aún no le apetecía cruzar el charco. De la capital gala, donde rodó *De haut en bas* (1934), de G. W. Pabst, se trasladó a Londres para tomar parte en una película memorable de Hitchcock: *El hombre que sabía demasiado* (1934). Luego repetiría con el maestro en *El agente secreto* (1936).

Su estancia en Gran Bretaña le sirvió también a Lorre para aprender inglés (ya hablaba varios idiomas con fluidez), y en 1935 se fue a Hollywood. En su primera película americana tuvo ocasión de hacer un papel estupendo: el médico loco de *Las manos de Orlac*. En este *remake* del filme expresionista del mismo título, el actor húngaro fue un villano para *connoisseurs* que le valió para entrar en la meca del cine como un terremoto. Además fue un anticipo de lo que estaba por venir. Inclinandose hacia adelante en la oscuridad del palco de un teatro, dividido en línea recta en luz y sombra, con su cara de luna y su cráneo calvo como una bola de billar sobresaliendo de un cuello de pieles, Lorre observaba con depravado deseo el espectáculo que suponía ver a Frances Drake torturada sobre una rueda. Aunque es uno de sus mejores filmes, luego se vio que supuso su caída en la autoparodia, en la que usaba (como dijo el “New York Times” de un título posterior) «sus trucos, pero no su talento».

Con *Crimen y castigo* (1935), de Von Sternberg, no se apaciguó un ápice, y en 1936 firmó para la Century-Fox. Casi inmediatamente fue elegido para encarnar a Mr. Moto en *Think Fast, Mr Moto* (1937), el primero de una serie de ocho títulos del divertido detective japonés, en la que destaca especialmente el episodio titulado *Thank You Mr. Moto*. Luego, siguió asumiendo papeles protagonistas y secundarios, generalmente de extranjero peligrosamente silencioso, y tuvo intervenciones inolvidables en varias películtas de relleno que hoy se pueden calificar de pequeñas joyas (véase, por ejemplo, el corto *The Stranger on the Third Floor*).

El genio de Lorre se debía a lo incongruente y lo grotesco; sus ojos alternativamente suplicando o reventando de desenfrenado terror. Pequeño,

rechoncho y prisionero de su temprana fama, fue encasillado por Hollywood, pero mantenía su cautivadora presencia en la pantalla, paseándose convincentemente por el filo en grandes películas como *Strange Cargo* (1940) o creando intriga, con excéntricas interpretaciones en filmes de serie B como *The Face Behind the Mask* (1941).

Entre sus mejores trabajos se cuentan los *films noirs* que hizo en la Warner, que tanto éxito tuvieron en los años cuarenta. Uno de ellos, *El halcón maltés* (1941), le sirvió para rendir por primera vez al público americano con un Joel Cairo quejicoso y zalamero (por muchas veces que lo veamos nunca deja de sorprendernos el hecho de que esté compinchado con Sydney Greenstreet).

En los años de guerra capitalizó su facilidad para la neurosis, interpretando un surtido de refugiados, espías y nazis sádicos, particularmente en *Casablanca* (1942), *Backgroud to Danger* (1943) y *The Cross of Lorraine* (1943). La Warner también le metió en títulos tan espléndidos como *The Mask of Dimitrios* (1944), *Three Strangers* (1946) o *The Verdict* (1946), contraponiendo siempre su menuda figura con el generoso perímetro de Greenstreet. Por esta época, Lorre ya era el actor más imitado y caricaturizado del medio cinematográfico. Poco a poco, el intérprete fue dándose más y más a la autoparodia siniestra (*Arsénico por compasión*, un “Dr. Einstein” aterrorizado por dos encantadoras ancianitas).

En 1951, Lorre escribió, dirigió y protagonizó un filme alemán bastante notable sobre la mentalidad nazi, *Der Verlorene*, en el que introdujo un estilo tributario del cine expresionista germano de principios de los años veinte. Por desgracia, su proyecto fracasó estrepitosamente. La década de los cincuenta no le sentó nada bien. Se hinchó y parecía fatigado, y en sus películas parecía estar pensando en otra cosa. Fue una época de papeles grandes, pequeños e incluso muy pequeños. También se le pudo ver en numerosas colaboraciones especiales en la televisión, como en *Casino Royale* (1954), versión de la novela de Ian Fleming ofrecida en directo, y un famoso episodio de *Alfred Hitchcock presenta* junto a Steve McQueen.

Desgraciadamente, Lorre terminó sus días confinado a la serie B, al cine de terror y a las películas de Jerry Lewis. Por lo menos, en *El gran circo* (1959) estuvo memorable, y reveló su talento para la comedia, usado con maestría para parodiarse a sí mismo en las tres películas que compartió con Vincent Price —*Historias de terror* (1962), *El cuervo* (1963) y *La comedia de los terrores* (1963)—, en las que estuvo divertidísimo. El personaje del hombre-cuervo le valió el cariño de una nueva generación de aficionados.

En 1959, mientras rodaba en España, se puso gravemente enfermo a causa de la hipertensión. Murió cinco años después, el 23 de marzo de 1964, de una crisis cardíaca. Acababa de terminar el rodaje de *Jerry Calamidad* con Jerry Lewis y el próximo 13 de abril tenía previsto empezar a trabajar en *Bikini Beach* para la AIP. Irónicamente, el día de su muerte, su esposa Anna Marie Brenning, de la que estaba separado, tenía que acudir a los tribunales para obtener la sentencia de divorcio por

incomparecencia de la otra parte, pero la vista se había aplazado hasta el 6 de abril. Sus otras dos mujeres fueron Cecilia Lovovsky (1934) y Kaaren Verne (1945-1952).



S. Z. SAKALL

Durante años, los productores hollywoodienses no tuvieron que romperse la cabeza para encontrar a un actor que les hiciera de tío húngaro propenso a ahogarse en un vaso de agua, a pasarse la mano por la frente o a traicionar su blando corazón bajo una fachada de canoso cascarrabias. Tenían a S. Z. Sakall, un maestro de la ampulosidad humorística. Con su importante volumen físico, sus gafas, sus cabellos canos y sus colgantes quijadas, este centroeuropeo se convirtió en un actor de carácter extremadamente popular y amado por el público norteamericano. Su encantador acento y sus frecuentes estallidos, que terminaban con una retahíla de «yoy, yoy, yoy, yoy» acompañada de bofetadas en sus rollizas mejillas, le valieron el apodo de “Cuddles” (“Arrechuchones”).

Sakall representa un tipo de actor que prácticamente desapareció con el sistema de estudios, un característico al que los productores recurrían una y otra vez para dar al público un rostro entrañable y familiar que pudieran reconocer. Aunque no sólo trabajó en comedias (ver *Casablanca* o *San Antonio*), sus intervenciones siempre eran esencialmente humorísticas. Escuchando sus consejos, emitidos en su precario inglés, los protagonistas de la película y los espectadores se convencían de que todo iba a marchar «como la lana», una de las expresiones favoritas del actor.

Hijo de un escultor, Eugene Gero Szakall nació en Budapest (Hungría), el 2 de febrero de 1884. Empezó componiendo canciones y escribiendo gags, pero enseguida se pasó a la interpretación. Tras su paso por los escenarios y el cine de su país se trasladó a Berlín con su segunda esposa. Allí se hizo muy popular en los cabarets y los circuitos de clubs nocturnos con un número en el que él masacraba horriblemente

el idioma alemán. Pero no todo era actuación. Eugene tenía serios problemas a la hora de aprender nuevos idiomas.

Los primeros musicales y comedias sonoras rodados en Alemania le hicieron muy popular, pero cuando los nazis llegaron al poder en enero de 1933, y se ocuparon de todos los aspectos del negocio del entretenimiento, Szakall, que era judío, volvió a su Budapest nativo. Allí encontró trabajo como cómico, pero prácticamente se le cerraron todas las puertas en la industria cinematográfica magiar. Alemania era un gran mercado para las películas húngaras y todas las películas extranjeras con judíos en ellas fueron prohibidas en el país teutón. Szakall permaneció en Budapest durante tres años más, pero en ese tiempo sólo encontró trabajo en tres películas. En 1935, consiguió trabajo en Viena y se trasladó allí. Después de un tiempo, volvió a su ciudad natal y se volvió a ganar la vida como cómico de cabaret y clubs nocturnos.

El 3 de mayo de 1939, el gobierno anunció que todos los judíos húngaros tenían que abandonar el país en el espacio de cinco días. Esta medida se aplicaba a Szakall. Afortunadamente, un pariente, productor de Hollywood, Joe Pasternak, contactó con él y le instó a ir a Estados Unidos, donde pensaba que le podría conseguir trabajo. Szakall aceptó y cruzó el Atlántico esa primavera. Pasternak tenía razón. El público americano se enamoró de este alegre y obeso húngaro que hablaba un inglés terrible, dueño de unos mofletes regordetes que podía sacudir a petición.

Tras contratarle en 1942, la Warner sólo le sacó del género cómico para emplearle como alivio humorístico, tal que el Carl de *Casablanca*. También le metió en casi todos los musicales producidos en la casa entre finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Aunque no sabía cantar ni bailar, era una ayuda muy necesaria y muy bien recibida para Doris Day. En la distancia podemos decir que muchos de los aburridos musicales en los que participó se salvan sólo por su presencia en ellos. Armado de su gesto identificativo —abofetearse las mejillas en momentos de apuro—, Sakall solía hacer de tío benévolo o de jefe buenazo, generalmente ocupándose de la función cómica o como presencia venerable, sabia y compasiva.

Conocido como Szóke Szakall antes de su aterrizaje en Hollywood, luego se hizo llamar S. Z. Sakall hasta que Jack Warner tuvo la idea de añadirle el “Cuddles”... con la oposición del intérprete. El rebautizado actor tuvo la oportunidad de tomarse la revancha en 1953 a través del subtítulo de su autobiografía: “Mi vida bajo el emperador Francisco José, Adolf Hitler y los Warner Brothers”. Cuando abandonó el estudio en 1951, se relajó y rodó un par de películas más para la Metro-Goldwyn-Mayer. Murió de un infarto el 12 de febrero de 1955.

MARCEL DALIO

ajito, moreno, pulcro e incisivo actor francés que apareció con distinción en películas

de diversas nacionalidades. Nunca fue una estrella, ni siquiera en su Francia natal, **B** sino un respetado artesano que aportaba una enérgica vida a todos sus papeles, por pequeños que fuesen, y creaba instantáneamente personajes identificables. Sus mejores personajes eran los de confidente, de hombre débil, de traidor, a los que incorporó con gran solidez y eficiencia, apoyado en ese rostro huidizo que el espectador siempre tiene presente, aunque ignore su nombre.

Israel Moshe Blauschild nació en París (Francia), en el barrio judío, el 17 de julio de 1900, de padres inmigrantes rumanos. Estudió para actor en el Conservatorio y en 1920, después de algunos años en la guerra, en la que se enroló con apenas dieciséis años, empezó a trabajar en revistas y clubs nocturnos. Debutó en el cine en 1932, en un corto, *Les Quatre Jambes*, y se dio a conocer con el papel del chivato Arbi en *Pépé le Moko* (1937), de Julien Duvivier. El éxito le llegó con *La maison du Maltais* (1938), de P. Chenal, donde su físico estereotipado le fue de gran ayuda para realizar una interpretación ambigua, caracterizada por los comportamientos que una mentalidad xenófoba atribuía a un personaje de villano oriental. Pero sería Jean Renoir quien marcaría el apogeo de su carrera con dos películas míticas: en *La gran ilusión* (1937) fue el “pequeño judío” que se evadía con Jean Gabin y en *La regla del juego* (1939), que a la postre sería el único protagonista de su filmografía, el marqués de Chesnaye.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial y un retrato suyo en los carteles de un filme en el que aparecía como “el judío típico” le obligaron a huir de Europa. Se refugió en Estados Unidos, donde interpretó numerosos papeles secundarios en títulos variados (*El expreso de Shanghai*, *Tener y no tener*, *Casablanca...*), generalmente como francés simpático. Después de la guerra, reanudó su actividad en el cine y teatro europeo, aunque conservó siempre sus lazos con el cine de Hollywood. También trabajó en televisen: fue el capitán Renault en la serie homónima de televisión, emitida entre 1955 y 1956. Desde los años sesenta vivió la mayor parte del tiempo en París. En 1976 escribió sus memorias y en 1978 rodó su última película. Murió el 20 de noviembre de 1983.

CURT BOIS

El cine muy raramente le ofreció papeles dignos de su inmenso prestigio teatral a este pequeño y elegante actor de nariz ganchuda. Nacido el 5 de abril de 1901 en Berlín (Alemania), Curt Bois fue una gran figura del teatro, las variedades y el cabaret de su Berlín natal en los años veinte. También grabó un gran número de canciones y actuó y dirigió en películas.

La ascensión del nazismo hizo que Bois y su primera esposa, la actriz Hedi Ury, viajaran por Austria, Checoslovaquia, Francia e Inglaterra, para finalizar en Hollywood, donde hizo una gran variedad de cameos cómicos o cínicos: nobles

extranjeros, profesores de baile, diseñadores de moda, pianistas mundanos o incluso (en *Casablanca*) un carterista. Su exilio norteamericano le permitió también emprender una carrera teatral en Broadway.

Curt regresó a Alemania a principios de los años cincuenta, donde recuperó gradualmente su antiguo prestigio. En 1952 trabajó con el grupo Berliner Ensemble, en 1959 con el Schiller-Theater de Berlín Oeste y en 1961 con el Burgtheater de Viena. A estas alturas ya había cruzado el Telón de Acero, instalándose en Alemania Oriental (allí residió desde 1954). Por este cambio de residencia se le retiró la nacionalidad estadounidense. Murió el 25 de diciembre de 1991.

DOOLEY WILSON

La carrera cinematográfica de Arthur “Dooley” Wilson estuvo compuesta en su mayoría por pequeños papeles secundarios, pero hubo un personaje que le convirtió en inolvidable inspirador de nostalgia cinematográfica: el del cantante y pianista que complace a regañadientes una petición de Ingrid Bergman en *Casablanca*: «Tócala, Sam. Toca... “El tiempo pasará”». Según parece, no sabía tocar una sola nota y sus interpretaciones al piano fueron ejecutadas por otro.

Wilson nació en Tyler, Texas (Estados Unidos), el 3 de abril de 1894, y entró en el mundo del espectáculo en 1901, a la edad de siete años, después de la muerte de su padre. Buen cantante de *minstrel*, actuó en espectáculos ambulantes y en reuniones religiosas desde los doce años, más tarde trabajó en variedades y en teatro de repertorio, y en los años veinte fue el líder de un conjunto que actuaba en locales de París y Londres con él como vocalista y batería. Sus viajes le llevaron a Chicago, en 1908, donde entró en la Pekín Stock Company, una compañía teatral de actores negros, y empezó a hacer repertorio. Fue aquí cuando se ganó su sobrenombre, al ponerse maquillaje blanco y fingir ser un irlandés mientras cantaba la canción *Mr. Dooley*. La escasez de piezas teatrales sobre el mundo negro les obligaba a disfrazarse continuamente de blancos. Durante su estancia en Chicago también aprendió a tocar la batería.

En los años veinte creó una banda musical, los Red Devils, con la que emprendió una gira triunfal por Europa, una parte del mundo donde *el jazz* hacía furor y no había leyes segregacionistas. En *Casablanca* tocaron en un acto de homenaje al héroe de la Primera Guerra Mundial T. E. Lawrence. A finales de aquella década, la nostalgia impulsó a Wilson a volver a Estados Unidos, concretamente a Nueva York, donde se ganó el sustento trabajando como músico en el circuito de los locales nocturnos de Harlem mientras intentaba introducirse en el gremio de la interpretación. Allí trabajó, entre otras, en las producciones montadas por Orson Welles y John Houseman en el Federal Theatre Project. Pero el mercado no abundaba en buenos papeles para los actores de color, y Wilson tardó casi una década en lograrlo.

Su oportunidad llegó a finales de los años treinta, cuando se le dio ocasión de colaborar en la gira de “Of Mice and Men”. En ese momento oyó hablar de un musical negro que se estaba preparando en Nueva York. Se presentó a las pruebas aspirando tan sólo a una intervención menor, pero obtuvo el papel protagonista de “Cabin in the Sky”. Aunque la versión cinematográfica se la arrebató Eddie “Rochester” Anderson, conocido gracias a sus intervenciones en “The Jack Benny Show”, el montaje teatral fue su pasaporte a Hollywood.

En 1942, Dooley firmó un contrato en la Paramount, pero sólo le ofrecían papeles del tipo del mozo de estación en cintas como *Mi rubia favorita* y *Night in New Orleans*. Estaba a punto de tirar la toalla, y la Paramount dispuesta a no renovar su contrato, cuando oyó hablar del casting de *Casablanca*. La fortuna le sonrió. En mayo de 1942, Warner Bros, alquiló a Wilson a la Paramount durante siete semanas a razón de 500 dólares semanales para interpretar a Sam en *Casablanca*. Murió el 30 de mayo de 1953.

LEONID KINSKEY

Excéntrico actor cómico ruso de rasgos largos y angulosos, frente baja y largas extremidades, que encontró su lugar en Hollywood interpretando papeles secundarios ligeros, personajes característicos exagerados que con frecuencia caricaturizaban diversos tipos europeos. En los numerosos cameos que realizó entre 1932 y 1944, Kinskey era todo brazos y piernas cuando brincaba dentro y fuera de la pantalla como un enloquecido profesor de música o similar. Leonid nació en San Petersburgo (Rusia), el 18 de abril de 1903, y comenzó su carrera teatral como mimo en el Alexandrinski Theater en su ciudad natal, como parte de un grupo de estudiantes. Esta experiencia le proporcionó la oportunidad de actuar en otros dos teatros imperiales. Tras la Revolución Rusa actuó en muchos países europeos y estuvo de gira por Sudamérica con el recién organizado “Firebird Theater” como la joven estrella de esta exitosa compañía. Kinskey llegó a Estados Unidos como parte de este grupo a principios de los años treinta. El musical vienes de Al Jolson *Wunder Bar* le llevó a Hollywood donde consiguió su primer papel en *Un ladrón en la alcoba* (1932), dirigida por Ernst Lubitsch.

Apareció en aproximadamente un centenar de películas, incluyendo *Les Misérables* (1935), *Rhythm on the Range* (1936), en la cual presentaba, junto a Bing Crosby, Martha Raye y Bob Burns la exitosa canción “I’m an old Cowhand”; el papel del aterrorizado asesino Simón en *Vivamos de nuevo* (1934), adaptación de la “Resurrección” de Tolstoi; el joven informador en *Argel* (1938); el ruso aspirante a compositor en *On Your Toes* (1939), el gigoló Tito en *Serenata argentina* (1940) y el camarero Sascha en *Casablanca* (1942).

A finales de los años cuarenta abandonó el cine, aunque regresó fugazmente a

mediados de los cincuenta. Después se dejó ver ocasionalmente en la televisión y más tarde se ganó la vida como director y productor de espectáculos industriales. Su esposa, Iphigenie Castiglioni, famosa por su belleza en la Viena de sus primeros tiempos, efectuó breves apariciones, casi siempre como dama refinada, en películas de Hollywood.

HELMUT DANTINE

Espigado actor de apostura morena y rasgos bien delineados, interpretó papeles protagonistas y segundos protagonistas en las películas de la Warner de los años cuarenta, y durante la Segunda Guerra Mundial se especializó en papeles de nazi. Helmut Guttman, nacido en Viena, el 7 de octubre de 1917, llegó a Estados Unidos a finales de los años treinta huyendo de la ocupación alemana de su país, Austria. Después de adquirir experiencia en la compañía teatral Pasadena Community Members, debutó en el cine en 1941. Llamó la atención durante un breve tiempo en ausencia de las grandes estrellas que servían en el ejército, pero tuvo problemas para continuar su carrera cuando acabó la guerra, y acabó pasándose a la dirección y la producción. Más tarde interpretaría pequeños papeles en películas en cuya producción estaba implicado.

En 1958 se casó con la actriz Nicola Schenck (de nombre profesional Niki Dantine), hija de Nicolás M. Schenck, ex presidente de Loew Inc. En 1959, Dantine fue nombrado presidente y en 1970 presidente del grupo Shenck Enterprises, especializado en producción y distribución. Desde entonces trabajó en el cine sólo de forma esporádica, en papeles cortos. Su última película fue *Los aristócratas del crimen* (1975), en la que también ejerció de productor ejecutivo. Murió en 1982, en Viena víctima de una trombosis coronaria. Tenía sesenta y cinco años.

JOHN QUALEN

Pequeno actor de mirada triste que apareció en más de cien películas, interpretando una variedad de papeles de carácter, a menudo como bobo de buen corazón y ocasionalmente con acento noruego. En Hollywood estaba considerado como uno de los más activos y versátiles actores secundarios de su época.

John Oleson nació el 8 de diciembre de 1899 en Vancouver, Columbia Británica (Canadá), de ascendentes noruegos. Su familia se trasladó a Estados Unidos y se estableció en Elgin, Illinois. Allí ganó un concurso de oratoria y fue premiado con una beca de un año en la Northwestern University. Para disgusto de su padre, un pastor protestante, comenzó a actuar en producciones de repertorio en el circuito de

Lyceum-Chautauqua, y en 1929 se trasladó a Nueva York donde fue escogido para interpretar en Broadway el —ahora famoso— papel del conserje sueco en “Street Scene” de Elmer Rice. Cuando el productor Sam Goldwyn llevó esta obra a la pantalla, Qualen repitió su papel, después de haber debutado en el cine de la mano de John Ford en *El doctor Arrowsmith* (1931), con Ronald Colman y Helen Hayes.

Qualen se instaló de modo permanente en Hollywood en 1933, dando inicio a una prolífica carrera como secundario, centrada en la interpretación de personajes incurablemente tímidos y melancólicos. Uno de sus roles más conocidos fue el de Papá Dionne en *The Countiy Doctor* (1936), la historia de las Dionne Quintuplets. Después de su memorable trabajo en *Hombres intrépidos* (1940), en la piel de un marinero con morriña, sus lúgubres rasgos se convirtieron en una figura familiar del universo fordiano: *Las uvas de la ira* (1940), *El fugitivo* (1947), *Centauros del desierto* (1956), *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962) y *El gran combate* (1964).

Su versatilidad también se extendió a la televisión, donde apareció en incontables programas, series y *shows*. También fue un músico de talento: tocaba el piano, la flauta y el saxofón. Y fue tesorero del Authors Club, fundado en 1940 por Rupert Hughes. Murió de un ataque al corazón en 1987.

DAN SEYMOUR

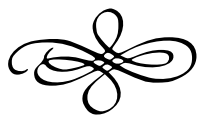
El rechoncho Seymour fue uno de los más viscosos villanos de Hollywood en los años cuarenta: su boca “invertida” retorciéndose frecuentemente en una expresión ceñuda mientras pensaba en provocar un nuevo daño al héroe, por ejemplo Humphrey Bogart en *Tener y no tener*. Aunque sólo tenía treinta y dos años cuando hizo esta película, siempre pareció estar instalado en la cuarentena.

Nacido el 22 de febrero de 1915 en Chicago, Illinois (Estados Unidos), Dan Seymour pasó sus primeros días teatrales como actor de comedia. Después de triunfar en los *nightclubs* de la costa Este se trasladó a Hollywood para probar suerte en el cine, y fue contratado por la Paramount. Originalmente encasillado como villano, no encarnó otra cosa que matones en más de cuarenta películas, aunque ocasionalmente se relajaba e interpretaba papeles de matón cómico. En su filmografía destacan títulos como *Ruta de Marruecos* (1942), *Confidential Agent* (1945), *Una noche en Casablanca* (1946), *Belinda* (1948), *Cayo Largo* (1948) y *Encubridora* (1952). Se le vio muy poco después de los años cincuenta. Murió el 25 de mayo de 1993 tras sufrir un ataque al corazón.

PAUL ANDOR & LOTTE PALFI

Paul Andor (el hombre asesinado en las primeras escenas) y Lotte Palfi (la mujer que vende sus joyas) eran la auténtica pareja de enamorados de *Casablanca*. Recordemos que durante el rodaje de la película, ambos actores eran novios y luego se casaron. Finalizada la misma, Andor y Palfi se dedicaron al teatro, con éxito relativo. Vivieron en Nueva York y trabajaron en los escenarios y en televisión. Una vez retirado, Andor contrajo la enfermedad de Parkinson y quiso volver a Alemania para morir. Palfi, que tampoco andaba muy bien de salud, no quiso seguirle, y ambos se divorciaron amistosamente. Más tarde, Paul se casó con su enfermera y Lotte estuvo presente en la ceremonia. Andor murió en Berlín, en 1991, a los noventa años de edad. Dos semanas después, Palfi falleció en Nueva York, a los ochenta y ocho años.

Capítulo 17



WALLIS Y COMPAÑÍA



Entre todos los artistas que crearon *Casablanca*, la influencia más determinante fue la de un enérgico productor de cuarenta y cuatro años llamado Hal Wallis. Fue él quien eligió la historia y designó a los guionistas, quien decidió qué texto de los presentados se llevaría a la pantalla, quien contrató al director y a los actores, quien aprobó todos los aspectos de la producción, e incluso quien escribió la frase final. Para muchos productores de Hollywood de los años treinta y cuarenta, el oficio de hacer cine no era más que un negocio. En manos de hombres como Wallis, David O. Selznick, Samuel Goldwyn, Arthur Freed y Walt Disney, se convertía en una de las bellas artes.

HAL B. WALLIS

Como la mayoría de los magnates de Hollywood, Harold Brent Wallis había surgido de la nada. Nació en Chicago, el 14 de septiembre de 1899, y a los catorce años tuvo que dejar de estudiar para contribuir a la economía familiar. Trabajó como chico de los recados en una oficina y más tarde se hizo viajante de comercio para una empresa de calefacción eléctrica en el mercado del Medio Oeste americano. En su actividad como viajante ya empezó a destacar. Pero su madre se puso enferma y él se la llevó a Los Ángeles para que respirara un clima más cálido y seco. Allí se puso a buscar otro trabajo. Corría el año 1922.

El cine siempre le había interesado, así que utilizó sus aptitudes comerciales para convencer al director de una cadena de salas de exhibición de que le contratara como gerente del Garrick, uno de los cines más importantes de la ciudad. El buen trabajo realizado allí llamó la atención de los hermanos Warner, que al año siguiente le contrataron como ayudante del director de publicidad. Tres meses después había desbancado a su jefe, y dirigía el departamento. La publicidad era un campo idóneo para él, que tenía una habilidad especial para vender sus ideas. Su trabajo le permitió aprender la mecánica de la producción cinematográfica y a evaluar los gustos del público.

Cuando murió Sam Warner, en 1928, Jack se vio necesitado de una persona de confianza que le ayudara a dirigir el estudio y designó a Wallis para la tarea. Durante su mandato, Wallis dio a su estudio numerosos éxitos en géneros diversos, en especial el ciclo policiaco y social y los célebres musicales de los años treinta.

En 1931 fue sustituido por Darryl Zanuck, pero cuando éste abandonó la Warner para fundar la 20th Century Fox, en 1933, Hal pasó a convertirse en jefe del departamento de producción. A lo largo de siete años supervisó 371 producciones, mientras los beneficios del estudio se incrementaban casi en un setecientos por cien. También contribuyó a encauzar las carreras de James Cagney, Bette Davis, Humphrey Bogart, Errol Flynn y Olivia de Havilland.

Aunque nadie ponía en duda que Wallis era uno de los activos más valiosos del

estudio, Jack Warner seguía teniendo la última palabra en todos los proyectos, y Hal tenía que luchar por llevar el agua a su molino en todo aquello que el jefe no percibiera como rentable. A Warner le molestaba el hecho de que las decisiones de su mano derecha fueran, al fin y al cabo, el factor que explicaba el éxito del estudio.

En 1941, la situación hizo crisis. Había llegado el momento de renegociar el contrato de Wallis, pero el jefe de producción tenía otros planes para su propio futuro. Wallis propuso un nuevo acuerdo que le permitiera producir sus propios proyectos dentro del estudio, con el dinero de la compañía. Para su sorpresa, Warner accedió. El nuevo contrato de Wallis le daba prioridad en la selección de todas las historias que comprara el estudio y de todos los miembros de la plantilla que no estuvieran ocupados en alguna producción. Sobre esta base, Wallis produciría cuatro películas al año (en el primer año fueron seis, por unos proyectos que estaban a medias) durante un periodo de cuatro años. Y, lo más importante, todas las películas llevarían la etiqueta «Una producción Hal B. Wallis».

El primer proyecto producido bajo estas condiciones fue *La extraña pasajera* (1942). Le siguieron éxitos como *Sargento York* (1941), *El halcón maltés* (1941), *El último refugio* (1941), *The Bride Came C.O.D.* (1941), *Yanqui Dandy* (1942) y la versión cinematográfica de una pieza teatral inédita sobre un nortamericano que se ve rodeado de agentes nazis y miembros de la resistencia en la ciudad norteafricana de Casablanca.

Aunque el nombre de Wallis siempre ha estado asociado a la Warner Bros., su salida del estudio en 1944 no significó el fin de su carrera. En esa época, Hal buscaba mayor independencia como productor, pues cada vez se encontraba más a disgusto bajo el yugo de Jack L. Warner. Así que sopesó varias ofertas y fundó Hal Wallis Productions, una compañía independiente cuyos productos se distribuían a través de la Paramount.

Ya como independiente, la carrera de Wallis se estructuró en cuatro fases. En la primera, continuó produciendo películas de género, *thrillers* a finales de los años cuarenta y *westerns* a principios de los cincuenta. Pero su trayectoria cambió totalmente en 1956 con el estreno de *Artists and Models*, la película que lanzó a la fama al dúo cómico formado por Jerry Lewis y Dean Martin. La tercera fase comenzó en 1958, cuando el productor empezó a decantarse por las predecibles pero altamente rentables películas protagonizadas por Elvis Presley. Casi nadie se atrevía a calificar la fórmula de estos filmes de Elvis como la de un cine complejo o sofisticado, pero hacía dinero, mucho dinero. De hecho, *Amor en Hawai* acabó siendo la décima película más rentable de 1962 según “Variety”.

El último periodo cinematográfico de Wallis se basó en Elvis y duró de 1964 a 1975. Aunque probablemente se le recuerde más por producir dos tipos muy diferentes de películas en esta etapa. El primero eran *westerns* protagonizados por John Wayne: *Los cuatro hijos de Katie Eider*, *Valor de ley* y *El rifle y la biblia*. Muy distintos fueron los cuentos de realeza, dramas de época que Hall llamó en su

autobiografía sus «historias reales». Entre ellas se encontraban la exitosa *Becket*, *Ana de los mil días* y *María, reina de Escocia*. A partir de finales de los años sesenta, su distribuidora pasó a ser la Universal. En 1969, el British Film Institute organizó una retrospectiva de sus películas, y el Museum of Modern Art de Nueva York hizo lo propio en 1970. Divorciado de la actriz Louise Fazenda tras muchos años de matrimonio, Wallis se casó con Martha Hyer, que a su muerte seguía siendo su esposa.

Wallis falleció el 5 de octubre de 1986 en Palm Springs, California. Se había retirado en 1975 y era doctor *honoris causa* por la Universidad de su ciudad natal, la Northwestern University, de Evanston (Chicago, Illinois), y también poseía la orden de comandante del Imperio Británico.

En cuarenta y cinco años, Wallis produjo, coprodujo o supervisó la producción de más de cuatrocientas películas, la mayoría rentables y muchas de ellas éxitos de crítica. Sus filmes ganaron 32 Oscar y recibieron 121 nominaciones. Pocos individuos han tenido tanto éxito como productores a ambos lados del *studio system*; pocos han creado un sello tan grandioso definiendo de qué manera funciona Hollywood como un negocio.

MAX STEINER

Los tambores de la selva de *King Kong*, el inmenso tema de *Lo que el viento se llevó*, la música melancólicamente dramática de *Alma en suplicio* y *El sueño eterno*; todas estas bandas sonoras salieron de la pluma de Max Steiner, uno de los compositores más influyentes de Hollywood. Aunque fue criticado por algunos como sentimentaloides y “mickeymousista”, Steiner es ampliamente conocido como uno de los primeros artistas en usar una música original como fondo para una película, y por trabajar en la sincronización de la partitura con la acción de la película. También fue uno de los compositores más prolíficos, con fama de casi no dormir cada vez que componía un proyecto importante, incluyendo las tres horas y media de *Lo que el viento se llevó*. Trabajó en más de doscientas películas, la mayoría para la RKO y la Warner Brothers, y colaboró especialmente con Michael Curtiz, Raoul Walsh y John Ford. Recibió tres Oscar, aunque deberían haber sido más, y es admirado por ese sombrío romanticismo que caracteriza sus trabajos. ^[40]

Nacido el 10 de mayo de 1888, en Viena (Austria), Steiner comenzó a exhibir su prodigioso talento a muy temprana edad. En un año superó el programa entero de la Academia Imperial de Música de Viena, que normalmente requería ocho, de forma que a los trece años ya tenía el título en su poder. Su primer proyecto al salir de la academia fue la partitura de un musical que se mantuvo en cartel durante dos años. Después estudió composición con Gustave Mahler y a los dieciséis años dirigió su primera orquesta sinfónica.

En 1914, a los veintiséis años, Max emigró a Estados Unidos, huyendo de la Primera Guerra Mundial. A lo largo de una década y media se hizo imprescindible en el mundo del musical de Broadway, ya orquestando, ya dirigiendo partituras para personajes como Victor Herbert o Fio Ziegfeld. Con la llegada del sonoro, Steiner vio una nueva salida para su talento. Las películas mudas siempre llevaban acompañamiento orquestal, pero las primeras cintas sonoras tenían muy poca música, a veces ninguna. Muchos profesionales de la industria pensaban que el poner música de fondo podría desconcertar a los espectadores, que podrían preguntarse de dónde venía aquella melodía, de manera que sólo la incluían en los títulos de crédito del principio y del final.

Pero Steiner se dio cuenta de que una buena música de fondo podía ser una herramienta muy eficaz para conducir las emociones de los espectadores. En 1929 firmó un contrato con la RKO y, con ayuda de David O. Selznick, que dirigió el estudio entre 1931 y 1933, compuso una serie de partituras cuya riqueza melódica y unidad temática contribuyeron realmente a vender entradas. Los dos logros más notables de la primera etapa de su carrera fueron las bandas sonoras de *Ave del paraíso* (1932), historia de amor en los Mares del Sur, y de una de las películas más populares de la historia del cine, *King Kong* (1933). En este título, Steiner no utilizó música de fondo, después de los títulos de créditos, hasta la llegada a la isla Skull, cuando ya ha transcurrido un cuarto del metraje de la película. Pero entonces hacen acto de presencia las arpas y cuerdas de la banda sonora para sugerir que la isla está en la niebla, siguiendo hábilmente con la armonización de música “primitiva” nativa, y la música nos lleva de un mundo en Depresión y un viaje marítimo al reino de fantasía de Kong.

Después de recibir su primer Oscar por *El delator* (1935), de John Ford, Steiner se pasó a la Warner Brothers, el estudio con el que iba a quedar más estrechamente identificado. Fue él, de hecho, quien compuso la sintonía de la compañía, que a partir del año 1936 abrió todas y cada una de las producciones presentadas por el estudio (salvo aquellas que llevaban partitura de Erich Wolfgang Korngold).

En la Warner Bros., sus partituras más destacables fueron las que compuso para las cintas de Bette Davis, entre ellas *Jezabel* (1938), con su cantarín vals decimonónico; *Amarga victoria* (1939), con sus coros celestiales acompañando la muerte de Bette en el desenlace; y *La extraña pasajera* (1942), que le valió su segundo Oscar por su creativa utilización del tema principal de la cinta, “It Can’t Be Wrong”, que el compositor escribió para Davis y Henreid.

Curiosamente, la partitura más famosa de la profusa obra cinematográfica de Steiner no lo compuso bajo el techo de la Warner, sino cedido a su primer mentor en Hollywood, David O. Selznick. El tema principal que Max escribió para *Lo que el viento se llevó* (1939) es una de las piezas más reconocibles de la Era Dorada de Hollywood. La otra es, por supuesto, el “As Times Goes By” de *Casablanca* (1943). Esta composición no es suya, pero él se ocupó de entretejerla armoniosamente a lo

largo de toda la partitura. También sacó un gran partido de “La Marsellesa”.

Durante los años cincuenta, el estilo de Max Steiner como creador musical empezó a parecer pasado de moda, aunque continuó escribiendo música para los hermanos Warner, la mayoría melodramas románticos, hasta mediados de los sesenta, y se retiró a regañadientes. Su última película fue *Dos en la guillotina* (1965). Falleció el 28 de diciembre de 1971. Acompañamientos musicales tan magistrales como los de *Dodge, ciudad sin ley*, *Murieron con las botas puestas* y *Centauros del desierto* le aseguran un lugar prominente en la historia de la música de cine.

ARTHUR EDESON

Artista portentoso en el uso del blanco y negro y maestro en la creación de atmósferas, Arthur Edeson nació en Nueva York (Estados Unidos), el 24 de octubre de 1891. Se inició como fotógrafo retratista en su ciudad de origen y empezó a trabajar como operador de cámara en 1911, año de su ingreso en la compañía Eclair. A mediados de aquella misma década ya era director de fotografía y, en 1918, uno de los fundadores de la American Society of Cinematographers (Sociedad Americana de Directores de Fotografía). Obtuvo sus primeros éxitos con varias cintas de aventuras de Douglas Fairbanks —*Robin de los bosques* (1922), *El ladrón de Bagdad* (1924)—, pero no se hizo notar en la industria hasta que en 1929, en los albores del cine sonoro, el popular *western* *En el viejo Arizona* le convirtió en uno de los primeros directores de fotografía de la nueva era. Fue la primera película sonora rodada en escenarios naturales.

Edeson se instaló cómodamente en la Universal, donde filmó otro hito del primer cine sonoro, *Sin novedad en el frente* (1930). También trabajó en algunas de las mejores películas del director James Whale, como *El doctor Frankenstein* (1931), *El caserón de las sombras* (1932) y *El hombre invisible* (1933). Y para la Metro rodó la oscarizada superproducción *Rebelión a bordo* (1935). Edeson alcanzó la plenitud de su larga carrera durante su estancia en la Warner Brothers, durante los años treinta y primeros cuarenta. En este estudio destacan *Casablanca* y sus colaboraciones con John Huston, *El halcón maltés* (1941) y *Across the Pacific* (1942). Se retiró en 1949 y murió en 1970.

JULIUS Y PHILIP EPSTEIN

Estos hermanos gemelos son dos de los guionistas más competentes que ha dado la era sonora. Colaboraron en gran número de proyectos, en general comedias y melodramas, muchos de ellos basadas en obras teatrales. Destacaban por su habilidad para las réplicas cortantes y las rápidas sucesiones de “salidas” semejantes a fuegos

artificiales. Las malas lenguas decían que de niños contaron con la formación más idónea para su futuro trabajo como profesionales de Hollywood; limpiaban las caballerizas de su padre diariamente.

Los hermanos Epstein, también conocidos como Phil y Julie y de ordinario designados como “los Chicos”, fueron la encarnación de una profesionalidad sólida y fiable. Sus guiones gozaron siempre de una estructura muy firme y contaron con unos diálogos muy acertados. Quizá falte en ellos el elemento sorpresa, pero en su caso el oficio compensaba con creces esa posible falta de imaginación.

Hijos del dueño de una caballeriza, Julius y Philip nacieron el 22 de agosto de 1909, en Nueva York (Estados Unidos). Julius descubrió su vocación de escritor durante sus estudios en Penn State, y se aficionó especialmente a las comedias clásicas de Richard Brinsley Sheridan, William Congreve y Moliere. Terminados sus estudios, sin embargo, se dio cuenta de que en el mercado no había mucho lugar para un escritor novato. Se hizo publicista y trabajó promocionando el programa de radio “The Katie Smith Hour”. Tantos comunicados de prensa como llegó a componer le ayudaron a pulir su estilo de redacción, sobre todo ese humor vitriólico que a la postre se convertiría en sello de identidad de los hermanos Epstein. Su trabajo también le permitió conocer a dos periodistas destinados a acabar en Hollywood, Mark Hellinger y Jerry Wald.

Wald llegó a Hollywood a principios de los años treinta y consiguió que la Warner le encargara un guión. Considerándose falto del talento necesario, telegrafió a Epstein a Nueva York y le ofreció 25 dólares a la semana para que le hiciera el trabajo en calidad de negro. Epstein accedió y en un tiempo récord compuso *Twenty Million Sweethearts*, un vehículo para Dick Powell y Ginger Rogers.

En los dieciocho meses siguientes, cuando no se encontraba escribiendo guiones para Wald, Epstein discurría ideas para argumentos de películas. Cuando logró vender la primera accedió generosamente a compartir el crédito con Wald. De ahí salió *La vida es sabrosa* —un drama de salón protagonizado por Kay Francis y Warren Williams— y un contrato con la Warner Brothers.

A Epstein le fue bien en la Warner. En 1938 escribió un guión para las hermanas Lañe (Rosemary, Lola y Priscilla) en colaboración con Lenore J. Coffee, *Four Daughters* (1938), un gran éxito de taquilla mezcla de drama familiar, reflexión social y música clásica. Supuso la presentación de John Garfield ante el público cinematográfico y la primera nominación al Oscar para Epstein.

Mientras tanto, Julius habían escrito una obra de teatro en colaboración con su hermano Phil, “And Stars Remain”, que gozó de cierto éxito cuando la montó el Theatre Guild en Nueva York. Philip también había escrito unos cuantos guiones, entre ellos la comedia disparatada *The Mad Miss Manton*, protagonizada por Barbara Stanwyck y Henry Fonda, experiencia que le valió un contrato con la Warner.

La puerta del éxito estaba abierta. Los dos hermanos se convirtieron en una de las parejas de guionistas más solventes del estudio. Contribuyeron a transformar la

obra de S. N. Berhman “No Time for Comedy” en un gran éxito de taquilla, protagonizado por Rosalind Russell y James Stewart, y después vino *The Bride Carne C.O.D.* (1941), unas de las escasas comedias de Bette Davis, y otras dos adaptaciones de piezas teatrales, *The Man Who Carne to Dinner* y *The Male Animal*.

La adaptación que les garantizó la inmortalidad cinematográfica fue la de una pieza que ni siquiera había llegado a montarse, “Everybody Comes to Rick’s”, una historia de amor en tiempos de guerra que Hollywood rebautizó como *Casablanca*. Ambos compartieron con Howard Koch el Oscar al mejor guión por este título mítico y contribuyeron al éxito de muchas otras producciones de la Warner (y de otros estudios). También colaboraron en unas cuantas obras de teatro.

Tras la prematura muerte de Philip (el 7 de febrero de 1952), Julius se mantuvo activo y fue candidato al Oscar en 1972 (por el guión de *Pete ‘n’ Tilly*) y en 1983 por su ingeniosa adaptación de la irónica novela de Peter De Vries *Reuben, Reuben*. En su curriculum figuran además alguna que otra incursión en el terreno de la producción, como *Risas y lágrimas* (1972), a la que enriqueció con su estilo ácido y seco.

Al final de su vida, Julius Epstein recordaba cómo había cambiado la condición de guionista en Hollywood. Confesaba ver poco cine y admirar a Woody Allen, pero añadía que los tiempos en los que los guionistas era una familia mantenida en plantilla por la Warner no volverían. «Ahora puedes tardar años en que te den un contrato para hacer un guión y te lo juegas todo a esa carta. Sin embargo, ¿cómo escribirlo mal teniendo tanto tiempo para hacerlo?», se preguntaba. Julius falleció el 30 de diciembre de 2000 en Los Ángeles.

HOWARD KOCH

El camino que llevó a Howard Koch a *Casablanca* fue ciertamente enrevesado. Su viaje empezó en el East Side de Nueva York (Estados Unidos), el barrio que le vio nacer el 12 de diciembre de 1902. Cuando su padre encontró un trabajo en la Junta de Aguas de Nueva York, la familia se trasladó a una pequeña localidad del norte del Estado. Allí, Howard fue mejor aceptado por sus compañeros de colegio que sus padres, judíos, por sus vecinos.

El siguiente paso fue la Universidad, a la que el brillante joven accedió a los dieciséis años. Koch, que tenía mucha conciencia social, estaba decidido a hacerse abogado. Se licenció por la Universidad de Columbia, pero el ejercicio de su profesión no tardó en decepcionarle. Para evadirse empezó a ir al teatro. Interesado por los entresijos de la creación teatral, compró un ejemplar de “The Butter and Egg Man”, de George S. Kaufman. No tardó en escribir una obra propia, “He Went to College”, comedia sobre un joven de izquierdas que llena la casa de sus padres de ideas políticas. La obra se representó brevemente en Broadway.

Su siguiente pieza, “Give Us This Day”, era una obra de tono más serio, una historia con problema familiar. Esta obra también comenzó a montarse, pero durante los ensayos Koch se dio cuenta de que alguien estaba metiendo mano en los diálogos (una situación parecida a la que el guionista se encontraría años después durante el rodaje de *Casablanca*). Cuando la obra modificada se estrenó en Nueva York y los críticos la condenaron, el nuevo dramaturgo sólo sintió alivio.

A continuación escribió “The Lonely Man”, una obra de género fantástico en la que Abraham Lincoln volvía a la vida en los años treinta para descubrir que la esclavitud no estaba erradicada, aunque ahora las cadenas eran más económicas que físicas. John Huston bordó hasta tal punto el papel de Lincoln sobre las tablas que la obra se mantuvo una temporada entera en la cartelera de Chicago. Este éxito fue muy importante para Koch. Huston también acabó en Hollywood y contribuyó decisivamente a impulsar la carrera del joven escritor. Además, la obra llamó la atención de John Houseman, miembro del Mercury Theatre. Esta compañía teatral iba a estrenarse en la radio con un programa propio en la CBS, “The Mercury Theatre of the Air”, producido, dirigido, protagonizado y escrito (oficialmente al menos) por Orson Welles. Como ayudante de Welles, Houseman tuvo que ocuparse de encontrar a alguien que tuviera las dotes, la audacia y la imprudencia necesarias para prestarse a escribir un guión dramático radiofónico de una hora todas las semanas. Encontró a Howard Koch.

Durante dos semanas, Koch trabajó casi sin descanso, escribiendo y puliendo el texto al gusto de Welles y Houseman. El tercer encargo fue una adaptación de “La guerra de los mundos”, de H. G. Wells. Orson quería que la historia estuviera narrada en primera persona y que se presentara como una serie de boletines informativos. Durante seis días, Koch se dedicó a destruir alegremente los edificios más emblemáticos de Nueva York, incluida la sede de la CBS, por medio de una tropa de imaginarios marcianos. Pero cuando la obra se emitió el 30 de octubre de 1938, el público no captó el chiste. Al revés: muchos oyentes creyeron hallarse ante una invasión extraterrestre de verdad, y la nación fue presa del pánico.

Nada de lo que Koch hizo en su carrera, antes o después, volvió a tener la misma repercusión. Su calidad de guionista oficial de la hora más comentada de la historia de la radio norteamericana aumentó vertiginosamente su cotización. Con ayuda de John Huston consiguió trabajo como guionista en la Warner Brothers. Allí, el escritor se pasó varias semanas mano sobre mano, sin ocupación alguna, una situación que Huston achacó a su encasillamiento: el estudio, bromeaba, le daría un guión en cuanto surgiera una historia de marcianos. Por fin, a Howard se le encomendó la tarea de ayudar a Robert Buckner con el guión de Oro, *amor y sangre* (1940).

A continuación le enviaron el tratamiento de una nueva versión cinematográfica de *The Sea Hawk* (1940). Koch hizo lo impensable para un meritorio en Hollywood: rechazó el encargo. Cuando el productor Henry Blanke le preguntó por qué no quería hacer el guión, el escritor enunció los problemas de que adolecía la historia con tanta

elocuencia que acabó obteniendo permiso para escribir el guión a su estilo. El resultado fue una de las mejores películas de Errol Flynn, una cinta de aventuras de época con claros paralelismos con la situación política que atravesaba Europa.

A continuación, el estudio le encargó su título de prestigio de 1940, *La carta*, una adaptación de la obra de teatro de W. Somerset Maugham protagonizada por Bette Davis con dirección de William Wyler. Después vino una colaboración con John Huston sobre la vida del soldado más condecorado de la Primera Guerra Mundial, *Sargento York* (1940), y la segunda película de Huston como director, una versión malograda del premio Pulitzer de Ellen Glasgow, *Como ella sola* (1942).

En 1951, el Comité de Actividades Antiamericanas obligó a la industria del cine a incluir a Koch en la lista negra. Bajo el seudónimo Peter Howard, escribió el guión de la película británica de Joseph Losey (este haciéndose llamar Joseph Walton) *Intimidad con un extraño* (1956), pero no pudo volver a utilizar su nombre verdadero con fines profesionales hasta principios de los años sesenta. Howard trabajó esporádicamente como dramaturgo y escribió los libros “The Panic Broadcast” y “As Time Goes By: Memoirs of a Writer in Hollywood, New York and Europe”.

Después de autoexiliarse en Europa durante los años ochenta, Koch volvió a su hogar, en el Estado de Nueva York, se implicó en actividades políticas de signo izquierdista, escribió cartas a revistas y particulares, ayudó a impedir que unos promotores edificaran sobre unos maizales de la zona de Woodstock y escribió una obra de teatro titulada “The Trial of Richard Nixon”. A su muerte, en 1995, tenía noventa y tres años.

CASEY ROBINSON

Kenneth C. Robinson, que tal era su verdadero nombre, nació en Logan, Utah, el 17 de octubre de 1903. Estudió en Cornell y se inició en el cine en 1937, como escritor de rótulos. Excelente adaptador de novelas, Robinson no tuvo ningún problema para trabajar indistintamente en comedias, melodramas, seriales y *westerns*. Así, entre principios de los años treinta y finales de los cincuenta escribió gran número de destacados guiones, solo o en colaboración: *El capitán Blood* (1935), *Amarga victoria* (1939), *La solterona* (1939), *El orgullo de los yanquis* (1942), *La extraña pasajera* (1942), *Casablanca* (1943), *Pasaje para Marsella* (1944), *Pasión en la selva* (1947), *Las nieves del Kilimanjaro* (1953), *Sinuhé el egipcio* (1954), *Mientras Nueva York duerme* (1956)... También dirigió una serie de cortometrajes y produjo varios largos. En 1967 obtuvo el premio Laurel del Sindicato de Guionistas por el conjunto de su obra. Estuvo casado con la bailarina rusa Támara Toumanova. Murió el 6 de diciembre de 1979.

HUMPHREY INGRID
BOGART · BERGMAN

They
have
a date
with
fate
in

CASABLANCA



ACADEMY
AWARD
WINNER!



A WARNER BROS. RE-RELEASE

PAUL CLAUDE SYDNEY PETER
HENREID · RAINS · GREENSTREET · LORRE

A HAL B. WALLIS PRODUCTION

Screen Play by John H. and Philip G. Epstein and Michael Curtiz
From a Play by Murray Burnett and John Meehan Music by Max Steiner
A WARNER BROS. FIRST NATIONAL PICTURE

DIRECTED BY MICHAEL CURTIZ

WARNER BROS. — FIRST NATIONAL PICTURES

UNA PRODUCCION DE HAL B. WALLIS

DIRIGIDA POR MICHAEL CURTIZ

REPARTO

Richard “Rick” Blaine HUMPHREY BOGART

Ilsa Lund INGRID BERGMAN

Victor Laszlo PAUL HENREID

Capitán Louis Renault CLAUDE RAINS

Mayor Heinrich Strasser CONRAD VEIDT

Señor Ferrari SYDNEY GREENSTREET

Ugarte PETER LORRE

Carl S. Z. SAKALL

Yvonne MADELEINE LEBEAU

Sam DOOLEY WILSON

Emile MARCEL DALIO

Annina Brandel JOYPAGE

Berger JOHN QUALEN

Sascha LEONID KINSKEY

Jan Brandel HELMUT DANTINE

Abdul DAN SEYMOUR

Carterista CURT BOIS

Cantante CORINNA MURA

Camarero GINO CORRADO

Maitre MARTIN GARRALAGA

Coronel Heinze RICHARD RYEN

Sr. Leuchtag LUDWING STOSSEL

Sra. Leuchtag ILKA GRUNING

Señor Martínez CHARLES LA TORRE

Vendador árabe FRANK PUGLIA

Comerciante LEON BELASCO

Señor rico OLAF HYTTEN

Vendedor MICHAEL MARK

Nativo PAULPORCASI

Oficial francés ALBERT MORIN

Cliente CREIGHTON HALE

Banquero alemán GREGORY GAYE
Amigo GEORGE MEEKER
Enlace WILLIAM EDMUNDS
Oficial alemán HENRY ROWLAND
Oficial alemán HANS HEINRICH VON TWARDOWSKI
Americano MONTE BLUE
Mujer inglesa NORMA VARDEN
Banquero TORBENMEYER
Camarero de “El Loro azul” OLIVER BLAKE
Casselle GEORGE DEE
Fydor LEOMOSTOVOY
Contrabandista LOUIS MERCIER
Refugiado LOUIS V. ARCO
Jugador TRUDE BERLINER
Conspirador FRANCO CORSARO
Vendedor GEORGE J. LEWIS
Mujer con diamantes LOTTE PALFI ANDOR
Conspirador GEORGES RENAVENT
Hombre inglés GERALD OLIVER SMITH
Emile LEO WHITE
Cliente GEOFFREY STEELE

GUIÓN DE JULIUS J. EPSTEIN, PHILIP G. EPSTEIN Y HOWARD KOCH

BASADO EN LA OBRA “EVERYBOY’S COMES TO RICK’S”

DE MURRAY BURNETT Y JOAN ALLISON

MÚSICA DE MAX STEINER

MONTAJE: OWEN MARKS

DIRECCIÓN ARTÍSTICA: CARL JULES WEYL

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: ARTHUR EDESON

Productor ejecutivo JACK L. WARNER

Decorados GEORGE JAMES HOPKINS

Orquestación HUGO FRIEDHOFER

Director musical LEO F. FORBSTEIN

CANCIONES

“As Times Goes By” (HERMAN HUPFELD)

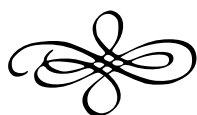
“Knock on Wood” (M. K. JEROME Y JACK SCHOLL)

“Noah Done” (M. K. JEROME, HERMAN HUPFELD)
“Muse’s Call” (M. K. JEROME, HERMAN HUPFELD)

Vestuario ORRY-KELLY
Maquillaje PERC WESTMORE
Efectos especiales LAURENCE BUTLER
Efectos especiales WILLARD VAN ENGER
Secuencias de montaje DON SIEGEL
Secuencias de montaje JAMES LEICESTER
Sonido FRANCIS J. SCHELD
Director de diálogos HUGH MacMULLEN
Ayudante de dirección LEE KATZ
Asesor técnico ROBERT AISNER
Jefe de producción AL ALLEBORN
Guión (sin acreditar) CASEY ROBINSON
Stunts HARVEY PARRY
Unidad de publicidad BOB WILLIAMS
Doble de Dooley Wilson al piano ELLIOT CARPENTER
Narrador LOU MARCELLE

Duración... 102 minutos

Bibliografía



— LIBROS

- ALLEN, J. C. *Conrad Veidt: From Caligari to 'Casablanca'*. Boxwood Press. Pacific Grove, CA, 1976.
- ANOBILE Richard J., ed. *The Film Classics Library: 'Casablanca'*. Darien House, Inc. Nueva York, 1974.
- ACEE, James. *Agee on Film*, vol. 1. Perlgee Books. Nueva York, 1958.
- BACON, James. *Made in Hollywood*. Contemporary Books. Chicago, 1977.
- BASINGER, Jeanine. *The World War II Combat Film: Anatomy of Genre*. Columbia University Press. Nueva York, 1986.
- BEHLMER, Rudy. *Behind the Scenes: The Making of...* Samuel French. Hollywood, 1982.
- , *Inside Warner Bros. (1935-1951)*. Viking. Nueva York, 1985.
- , *Americans' Favorite Movies: Behind the Scenes*. Frederick Ungar. Nueva York, 1982.
- BENCHLEY, Nathaniel. *Humphrey Bogart*. Little, Brown and Company. Boston, 1975.
- BERGMAN, Ingrid, y Alan Burgess. *Ingrid Bergman: My Story*. Delacorte Press. Nueva York, 1981.
- BOLLER, Paul F., Jr., y Ronald L. DAVIS. *Hollywood Anecdotes*. Ballantine Books. Nueva York, 1987.
- BRAUDY, Leo. *The World in a Frame: What We See in Films*. Doubleday. Nueva York, 1976.
- BROWNLOW, Kevin. *The Parade's Gone By...* Alfred A. Knopf. Nueva York, 1968.
- CAGNEY, James. *Cagney by Cagney*. Doubleday. Nueva York, 1976.
- COMAS, Ángel. *Casablanca/Cleopatra*. Dirigido por. Barcelona, 1995.
- CRIPPS, Thomas. *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942*.

Oxford University Press. Nueva York, 1977.

DEMING, Barbara. *Running Away from Myself: A Dream Portrait of American Drawn from the Films of the Forties*. Grossman. Nueva York, 1969.

DUNNE, Philip. *Take Two: A Life in Movies and Politics*. McGraw-Hill. Nueva York, 1980.

EASTMAN, John. *Retakes: Behind the Scenes of 500 Classic Movies*. Ballantine Books. Nueva York, 1989.

ERENS, Patricia. *The Jew in American Cinema*. Indiana University Press. Bloomington, IN, 1984.

FINLER, Joseph L. *The Hollywood Story*. Crown Publishers. Nueva York, 1988.

FRANCISCO, Robert. *You Must Remember This... The Filming of 'Casablanca'*. Prentice Hall. Englewood Clifts, N.J., 1980

FREEDLAND, Michael. *The Warner Bros*. Harrap. Londres, 1983.

GABLER, Neal. *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*. Crown. Nueva York, 1988.

GARLAND, Brock. *War Movies*. Facts on File Publications. Nueva York, 1987.

GOODMAN, Ezra. *Bogey: The Good-Bad Guy*. Lyle Stuart. Nueva York, 1965.

—, *The Fifty Year Decline and Fall of Hollywood*. Simon and Schuster. Nueva York, 1961.

GREENBERG, Harvey R. *The Movies on Your Mind*. Saturday Review/Dutton. Nueva York, 1975.

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

HARVEY, James. *Romantic Comedy in Hollywood, From Lubitsch to Sturges*. Alfred A. Knopf. Nueva York, 1987.

HEILBUT, Anthony. *Exiled in Paradise: German Refugee Artists and Intellectuals in American from the 1930's to the Present*. Viking. Nueva York, 1983.

HENREID, Paul, y Julius FAST. *Ladies Man: An Autobiography*. St. Martin's Press. Nueva York, 1984.

HIRSCHHORN, Clive. *The Warner Bros. Story*. Crown Publishers. Nueva York, 1979.

- HYAMS, Joe. *Bogie: The Biography of Humphrey Bogart*. The New American Library. Nueva York, 1966.
- JEROME, Stuart. *Those Crazy Wonderful Years When We Ran Warner Bros.* Lyle Stuart. Secaucus, NJ., 1983.
- KANE, Kathryn. *Visions of War: Hollywood Combat Films of World War II*. "Studies in Cinema 9". UMI Research Press. Ann Arbor, 1982.
- KATZ, Ephraim. *The Film Encyclopedia*. Perigee Books. Nueva York, 1976.
- KOCH, Howard. *As Time Goes By: Memoirs of a Writer*. Harcourt Brace Jovanovich. Nueva York, 1979.
- , 'Casablanca': *Script and Legend*. Overlook Press. Woodstock, N.Y., 1973.
- KOPPEL, Clayton R., y Gregory D. BLACK. *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II War Movies*. The Free Press/Macmillan. Nueva York, 1987.
- LEAB, Daniel J. *From Sambo to Superspade: The Black Experience in Motion Pictures*. Houghton Mifflin. Boston, 1975.
- LEAMER, Lawrence. *As Time Goes By: The Life of Ingrid Bergman*. New American Library. Nueva York, 1986.
- LEBO, Harlan. 'Casablanca': *Behind the Scenes*. Simon & Schuster. Nueva York, 1992.
- LLOYD, Ann, ed. *Movies of the Forties*. Orbis Publishing. Londres, 1982.
- MCCILLICAN, Pat, ed. *Backstory: Interviews with Screenwriters of Hollywood's Golden Age*. University of California Press. Berkeley, 1986.
- MCNEIL, Alex. *Total Television*. Penguin Books. Nueva York, 1984.
- MORDDEN, Ethan. *The Hollywood Studios: House Style in the Golden Age of the Movies*. Alfred A. Knopf. Nueva York, 1988.
- MOSLEY, Leonard. *Zanuck: The Rise and Fall of Hollywood's Last Tycoon*. Little, Brown & Co. Boston, 1984.
- NORMAN, Barry. *The Story of Hollywood*. New American Library. Nueva York, 1987.
- NULL, Cary. *Black Hollywood: The Negro*. Citadel. Secaucus, NJ., 1975.
- O'STEEN, Johnny. *Where These Golden Years?: so Years of Warner Bros., Hollywood and Much More*. Ms. Theater Arts Library, University of California at Los

Angeles.

PARRISH, James Robert, y Leonard De CARL. *Hollywood Players: The Forties*. Arlington House Publishers. New Rochelle, N.Y., 1976.

PEARY, Danny. *Cult Movies*. Delta Books. Nueva York, 1981.

ROSENZWEICZ, Sidney. *'Casablanca' and Other Major Films of Michael Curtiz*. University of Michigan Research Press. Ann Arbor, 1982.

SACKETT, Susan. *The Hollywood Reporter Books of Box Office Hits*. Billboard Books. Nueva York, 1990.

SAKALL, Szoke. *The Story of Cuddles*. Cassell. Londres, 1954.

SCHATZ, Thomas A. *The Genius of the System*. Pantheon Books. Nueva York, 1988.

SCHICKEL, Richard. *Favorite Movies: Critics Choice. Some Nighths in Casablanca*. Mcmillan. Nueva York, 1973.

SHERMAN, Eric *Oral History with Vincent Sherman*. Louis B. Mayer and American Film Institute Film History Project. 1975.

SENNETT, Ted. *Masters of Menace: Creenstreet and Lorre*. E.F. Dutton. Nueva York, 1979.

—, *Warner Bros. Presents: The Most Exciting Years-From The Jazz Singer to 'White Heat'*. Castle Books. Menphis, 1971.

—, *Great Movie Directors*. Harry N. Abrams. Nueva York, 1986.

SPOTO, Donald. *Notorias: La vida de Ingrid Bergman*. T&B Editores. Madrid, 2000.

STREELE, Joseph Henry. *Ingrid Bergman: An Intimate Portrait*. David McKay. Nueva York, 1959.

TAYLOR, John-Russell. *Strangers in Paradise: The Hollywood Emigrees 1933-1950*. Holt, Rinehart and Winston. Nueva York, 1983.

THOMAS, Bob. *Clown Prince of Hollywood: The Antic Life and Times of Jack L. Warner*. McCraw-Hill. Nueva York, 1990.

VAN GELDER, Peter. *That's Hollywood*. Harper Collins. Nueva York, 1990.

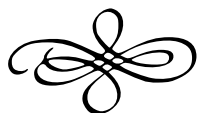
WARNER, Jack, y Dean JENNINGS. *My First Hundres Years in Hollywood*. Random House. Nueva York, 1964.

WALLIS, Hal, y Charles HICHAM. *Starmaker: The Autobiography of Hal Wallis*. Masmillan & Co. Nueva York, 1980.

WILEY, Mason. *Inside Oscar: The Unoficial History of the Academy Awards*. Ballantine Books. Nueva York, 1986.

WILSON, Arthur. *The Warner Bros. Golden Anniversary Book*. Film and Venture Corp. Nueva York, 1973.

YOUNCKIN, Stephen D, y James BICWOOD, y Raymond G. CABANA, Jr. *The Films of Peter Lorre*. Citadel. Secaucus, NJ., 1982.



— ARTÍCULOS

Appeal on 'Casablanca Fails'. "New York Times", 4 de abril de 1986.

BARNES, Howard. *On the Screen*. "New York Herald Tribune", 27 de noviembre de 1942.

—, 'Casablanca'. "Showmen's Trade Review", 28 de noviembre de 1942.

—, 'Casablanca'. "Variety", 8 de diciembre de 1942.

—, 'Casablanca' Terrific Hit; Gorilla Average Program. "The Hollywood Reporter", 8 de diciembre de 1942.

CRAIN, Mary Beth. *Henreid Lights Up and tets Fly*. "Los Angeles Times Calendar", 21 de agosto de 1977.

DAY, Barry. *The Cult Movies: Casablanca*. "Films & Filming", agosto de 1974.

ECO, Umberto. 'Casablanca': *Cult Movies and Intertextlual Collage*. "Sub-Stance", 1985.

FINKE, Nikki. *Hollywood's New Cold Rush*. "Los Angeles Times", 19 de diciembre de 1988.

—, *A Piano's Value Soars, as Time Goes By*. "Los Angeles Times", 17 de diciembre de 1988.

CRITTEN, David. *You Must Remember This*. "Los Angeles Times", 14 de mayo de 1991.

HARVER, Ronald. *Finally the Truth about 'Casablanca'*. "Los Angeles Times", 14 de

mayo de 1991.

—, *Hollywood Frame-Up*. “Playboy”, diciembre de 1984.

KILCALLEN, Dorothy. *Here Comes Mr. Dooley*. “Colliers”, 12 de febrero de 1944.

KOCH, Howard. ‘Casablanca’? *They’ll Play It Forever, Sam*. “Los Angeles Times”, 23 de febrero de 1986.

—, *Straight on ‘Casablanca’*. “Los Angeles Times”, 1 de junio de 1991.

MATHEWS, Jack. *Sending ‘Casablanc’a over the Rainbow*. “Los Angeles Times”, 6 de noviembre de 1988.

MIDDLETON, David. ‘Casablanca’: *The Function of Myth in a Popular Classic*. “New Orleans Review”, primavera de 1986.

MORROW, Lance. *We’ll Always Have ‘Casablanca’*. “Time”, diciembre de 1982.

—, *New McDonald’s Duplicates Cafe in ‘Casablanca’*. “Larchmont Chronicle”, septiembre de 1979.

—, *Reseña: ‘Casablanca’*. “The Film Daily”, 27 de noviembre de 1942.

—, *Reseña: ‘Casablanca’*. “New York Herald Tribune”, 29 de noviembre de 1942.

ROSS, Chuck. *The Great Script Tease*. “American Film”, diciembre de 1982.

SCHUBART, Mark. *Max Steiner Makes a Case for Hollywood Composers*. “PM”, 2 de agosto de 1943.

—, *Warner Bros*. “Fortune”, diciembre de 1937

WITTMAYER, J. L. *How Van Nuys Became ‘Casablanca’*. “Fedco Reporter”, julio de 1989.

ZOLOTWO, Maurice. *Don’t Call Me Mr. ‘Casablanca’*. “Los Ángeles”, septiembre de 1988.





JUAN TEJERO. Escritor, periodista y crítico de cine, nació en Madrid en 1966. En 1992 fundó la revista *Cinerama*, que dirigió durante nueve años, y en 1998 la editorial T&B Editores. Es autor, entre otros, de los libros *Cul Movies* (2012), *¡Este rodaje es la guerra!* (2011), *Audrey Hepburn. Una princesa en la corte de Hollywood* (2010), *El grupo salvaje de Hollywood* (2009), *John Wayne. El vaquero que conquistó Hollywood* (2007), *Su nombre es Bond, James Bond* (2006) y la trilogía *¡Este rodaje es la guerra!* (2003-2005). También ha publicado dos libros de materia deportiva, *Grandes momentos de los Mundiales de fútbol* (2010) y *El gran circo del fútbol* (2009). Desde hace doce años compagina su labor editorial con su presencia como experto en temas cinematográficos en radio y televisión, y en la actualidad colabora en el programa *A vivir que son dos días*, de la cadena SER.

Notas

[1] A principios de los años cuarenta, la Warner era una de las compañías más prósperas de Hollywood. En el pasado, las dinámicas películas de gánsters, los dramas de denuncia social y los suntuosos espectáculos musicales —obra del genio de Busby Berkeley— habían dado un sello de distinción al estudio.

<<

[2] Wally Kline había estado casado con la hermana de Wallis, Juel, que había muerto muy joven.



[3] Los ayudantes de Selznick le habían encontrado un pequeño y coqueto apartamento en el 413 de South Spalding Drive, en Beverly Hills.

<<

[4] Cuando Henreid vio uno de los primeros guiones, no mostró interés por el papel y definió la película como «un ridículo cuento de hadas».

<<

[5] Aunque Paul Henreid rechazó en primer término el papel de Victor, el actor y el personaje no eran tan dispares. El intérprete austríaco también había huido del Tercer Reich y era enemigo ferviente del régimen nazi.



[6] Paul Henreid pidió que se alargara su papel y que su nombre apareciera junto a los de Bogart y Bergman en los títulos de crédito. Según cuenta la leyenda, también exigió que su personaje se quedara con Bergman al final, aunque no estamos seguros que este extremo sea cierto, puesto que en los documentos legales de Henreid no hay ninguna referencia a esta exigencia y, por otro lado, no hay que olvidar que Wallis y los guionistas idearon un final alternativo en el que Bergman se queda con Bogart.

<<

[7] La únicas discrepancias, muy ligeras, eso sí, a la asignación de Claude Rains del papel de capitán Renault, salieron de labios de los hermanos Epstein. «Nosotros dijimos: “Con tan buenos actores franceses disponibles, ¿por qué darle el papel a un *inglés?*”», explicaba Julius Epstein. «Pero nos equivocamos de medio a medio».

<<

[8] Además de en *Casablanca*, Conrad Veidt interpretó a nazis en otras dos películas estrenadas en 1942: *Nazi Agent* y *All Through the Night*.

<<

[9] La traducción más correcta sería como “Arrechuchable”.



[10] «Unos van y otros vienen». Esta frase de la película, con la que Rick lamenta la muerte de Ugarte y la llegada de Ilsa, se podría aplicar a dos acontecimientos que ocurrieron en la vida real entre los miembros del reparto de *Casablanca*. Dos de ellos, Paul Andor (el hombre asesinado en las primeras escenas) y Lotte Palfi (la mujer que vende sus joyas) eran novios durante el rodaje, y más tarde se casaron. En cambio, Marcel Dalio y Madeleine Le Beau, marido y mujer en la vida real, pidieron el divorcio durante el rodaje. Se les concedió en junio de 1943. Aun así, en 1943 volvieron a trabajar juntos en una producción de la Twentieth Century-Fox, *París After Dark*.

<<

[11] Lena Horne, que no estaba disponible para *Casablanca* porque acababa de ser contratada por la MCM, fue el centro de una tormenta que estalló durante la guerra sobre la clase de papeles que los negros debían interpretar en las películas. La Asociación Nacional para el Avance de la Gente de Color insistía en que los actores negros no debían hacer papeles serviles. El rol de Sam en *Casablanca* fue casi una excepción: a principios de los cuarenta no eran muchos los papeles en los que a un negro se le permitía cierta dignidad. Como empleado y amigo de Rick, Sam era un personaje simpático y comedido, en parte por la forma en que había sido escrito el papel y en parte por la dulzura que le inyectó Dooley Wilson.

<<

[12] Clarence Muse terminó haciendo de sirviente en *Watch on the Rhine*, otra producción de Wallis.

<<

[13] Guionistas y directores tenían que seguir las reglas de disciplina y frugalidad del estudio. En Warner las reglas incluían que los directores dirigían y los guionistas escribían. John Huston rompió esa regla con *El halcón maltés* en 1941. Cuando el director Delmer Daves trató de obtener crédito por el guión de *Destino Tokio* en 1943, Jack Warner le mandó un feroz telegrama: «Será director y ese es todo el crédito que conseguirá. Esta es una práctica que no toleraré». Y Warner continuamente abroncaba a los directores que cambiaban los guiones, lo que consideraba una pérdida de tiempo y dinero.

<<

[14] En las primeras secuencias de la película en el café de Rick sale un camarero marroquí, y también éste está sirviendo té y café. En las primeras escenas del salón de juegos del local, hay un hombre con barba y turbante sentado a la mesa de la ruleta. Suponemos que es hindú o sij, no musulmán.

<<

[15] Howard Koch incluyó en la trama una partida de ajedrez que Rick y Renault juegan a lo largo de la historia. A los Epstein no les gustó la idea y la eliminaron, y Rick acabó jugando una partida en solitario.

<<

[16] Por la mañana, Rick ha tenido tiempo de reflexionar y ha formulado un plan. Un plan heroico, que le servirá para engrosar la lista de los personajes que están dispuestos a sacrificarse por el prójimo. Aquí, el argumento entra en una ruta un tanto ridícula, reflejo de los problemas que tuvieron los guionistas de la Warner para inventar un desenlace que fuera a la par dramático y verosímil. Según podemos colegir *a posteriori*, a estas alturas Rick ya ha decidido entregar los salvoconductos a Laszlo e Ilsa para que huyan a Lisboa. En este caso, el proceder más lógico hubiera sido limitarse a dar o vender los visados al matrimonio Laszlo y quitarse de en medio. De esta forma se hubiera evitado la confrontación con su amigo Renault y el tiroteo a muerte con Strasser. En la obra, Rick entrega uno de los visados a la pareja búlgara (en esta versión teatral, cada uno de los salvoconductos tiene espacio para dos nombres) y deja que se las compongan por su cuenta. El otro se lo da a los Laszlo en circunstancias parecidas a las de la película, aunque al final es detenido por Strasser.

Para la película, los mandamases de la Warner querían un final más emocionante. Lo consiguieron, pero lo que ganaron en dramatismo lo perdieron en verosimilitud. Rick confiesa a Renault que tiene los salvoconductos y que tiene intención de utilizarlos para él mismo y la mujer de Laszlo, con la que esta misma noche parte hacia Lisboa. Por esta razón, le interesa que el marido ultrajado dé con sus huesos en un campo de concentración. Rick afirma que tiene intención de facilitar a Renault la detención de Laszlo forzando una situación que permita al capitán sorprender al líder rebelde en posesión de los visados robados. Aquí aparece una de las incoherencias más notorias de la historia y una derivación argumental extremadamente sutil a la que hasta el momento nadie ha aludido. Si Rick e Ilsa van a tomar el avión a Lisboa esa misma noche, Renault debería proporcionarles un par de visados, pero nadie alude a esta posibilidad. Renault podría devolver los salvoconductos robados a Rick, pero lo lógico es que el capitán desee entregarlos al mayor Strasser.

Renault acusa a Laszlo de complicidad en el asesinato de los correos alemanes. Esta circunstancia presenta la historia bajo un nuevo aspecto y nos conduce a una subtrama Implícita a la que ningún autor ha aludido hasta ahora: según todas las evidencias, Ugarte y Laszlo estaban compinchados desde el primer momento. Laszlo ayudó a Ugarte a planear el asesinato de los correos, o cuando menos lo consintió. Para Laszlo, este acto no es asesinato, porque a sus ojos cualquier alemán al servicio del régimen nazi es su enemigo.



[17] Con respecto al argumento que utiliza Rick para convencer a Ilsa de que se vaya con Victor, la referencia a que es un bebedor y un acabado fue eliminada en parte para no debilitar la Imagen del personaje, como se dice luego en el capítulo 5. Personalmente me llama la atención el hecho de que en la película, Rick, que aunque en un momento se define como borracho, también tiene una escena, en “El Loro Azul”, en que dice a Sydney Greenstreet: «Nunca bebo por las mañanas», una frase que va muy en contradicción con este diálogo del aeropuerto escrito por Koch («todas las mañanas me encierro en una habitación y me pongo perdido de alcohol»). Lo de «Nunca bebo por las mañanas» finalmente fue eliminado, pero pertenece a una versión ya muy avanzada del guión. Se diría que la frase de Rick a Greenstreet se incluyó a propósito como parte de la purificación del personaje.

<<

[18] La frase original literal es: «Detengan a los sospechosos habituales». La que aparece en la versión doblada es: «Arresten a los sospechosos».

<<

[19] Cuando empezó la filmación, Bogie tenía tres películas en las carteleras estadounidenses. En algunas de ellas participaban actores que salían en *Casablanca*. Estas cintas eran *A través de la noche* (1942), con Conrad Veidt (Strasser) y Peter Lorre (Ugarte); *The Big Shot* (1942) y *Across the Pacific* (1942), con Sydney Greenstreet (Ferrari).

<<

[20] En 1947, varios importantes técnicos de sonido coincidieron en que Ingrid Bergman era la actriz que tenía una voz más sexy.

<<

[21] Parece que la frase «Here's looking at you, kid» no se ha hecho famosa en España porque en el doblaje se traduce cada vez de una forma distinta. En dos brindis que hace Rick durante el *flashback* de París se traduce respectivamente como «Entonces por nosotros» y «Suerte para ti, Ilsa». La última vez que lo dice, en la escena del aeropuerto, después de dar su argumento a Ilsa para que ésta se vaya con Laszlo, acaba diciendo en la versión original: «Algún día lo comprenderás. Ahora no. *Por ti, Ilsa*». Sin embargo, parece que los traductores entendieron mal la frase y lo tradujeron como: «Algún día lo comprenderás. Vamos, vamos. Ve con él, Ilsa». («Here's looking at you» o «Por ti, Ilsa», se parece mucho a «He's looking at you», que quiere decir «Él te está mirando»).

<<

[22] «De todos los bares de todas las ciudades del mundo, aparece en el mío» es la traducción exacta de la frase que quedó en la película. En la versión doblada se traduce de forma menos literal: «De todos los cafés y locales del mundo, aparece en el mío».

<<

[23] En los primeros días de rodaje, Michael Curtiz llevaba la mano derecha vendada a causa de un golpe que un compañero, Sowy Vaker, le había dado con una maza durante un partido de polo. Curtiz, que había sido oficial de caballería en el Ejército Austro-Húngaro de la Primera Guerra Mundial, era muy aficionado a la hípica.

<<

[24] Según Joe Hyams, una noche, al llegar a su casa, Bogie se encontró a Mayo «esperándolo en el cuarto de estar, los ojos hinchados y vidriosos. Se abalanzó contra él con un cuchillo de carnicero. Bogart la esquivó y trató de correr hacia la puerta. De algún modo, Mayo consiguió apuñalarlo en la espalda». Por suerte, la hoja no penetró mucho. La herida la cosió un médico con cuya discreción podía contarse por quinientos dólares. A la policía nunca se la informó de lo sucedido. Después de apuñalar a su marido, su médico había diagnosticado alcoholismo y la había enviado a un psiquiatra, quien, a su vez, diagnosticó paranoia y esquizofrenia. Le advirtió sobre la posibilidad de nuevos actos de violencia contra sí misma u otros e insistió en que, cuanto antes, le diera un tratamiento. Mayo se negó.

<<

[25] Humphrey Bogart y Peter Lorre habían trabajado juntos en dos de las cuatro últimas películas de Bogie, *El halcón maltés* y *A través de la noche*.

<<

[26] La versión doblada altera un poco el original: «¿Con salvoconducto? Me vendría bien un viaje y gastarme el dinero de la apuesta. Aún me debe diez mil francos».

<<

[27] El 3 de junio, el equipo se instaló en el set de la estación de París, que había sido construido para *La extraña pasajera*. El rodaje de esta película terminó el 4 de junio y Paul Henreid podría haberse incorporado a *Casablanca* al día siguiente, pero cayó enfermo y su médico le ordenó reposo. Sin embargo, el guión ya estaba casi terminado y pudieron seguir rodando los planos en que no aparecía Henreid.

<<

[28] Lenore Coffee, que había terminado recientemente *The Cay Sisters* para Barbara Stanwyck, escribió una *storyline* de seis páginas en la que Lois era asesinada por uno de los hombres del Mayor Strassen. Coffee fue contratada y despedida en menos de una semana.

<<

[29] En el guión se podía leer: «La silueta de la aeronave de transporte apenas se distingue. Cerca de la portezuela hay un pequeño grupo de personas». Se trataba, en realidad, de un grupo de enanos procedentes de la oficina central de extras, reunidos en la pista para conseguir la escala conveniente. Por otro lado, dado que las normas de seguridad en tiempo de guerra excluían la posibilidad de rodar en exteriores de noche, fueron necesarias innumerables solicitudes y reuniones y hubo que superar toda clase de obstáculos burocráticos para poder filmar el único inserto de unos motores de aviación acelerando.

<<

[30] Julius Epstein asegura que la idea se le ocurrió a él justo el día anterior, mientras se dirigía al estudio en coche, por el Sunset Boulevard. Junto a él viajaba su hermano gemelo Philip, tan desesperado como él por encontrar una solución.

<<

[31] «Rick no está resolviendo sólo los problemas de un triángulo amoroso», argumentaba Robinson en un memorando dirigido a Wallis. «Está obligando a la chica a vivir a la altura del idealismo de su personaje, forzándola a seguir adelante con un trabajo que en los días que corren es mucho más importante que el amor de dos personas Insignificantes».

<<

[32] Rick acabó llevándose a Ilsa, aunque le costó cuarenta y cinco años. Un cinéfilo brasileño llamado Joao Luiz Albuquerque se hizo con una copia de la película y la volvió a montar a su gusto, haciendo que Ilsa no subiera al avión. Esta versión no autorizada, ofrecida en una proyección privada en el Festival de Río de Janeiro de 1987, también tiene uno de los títulos de crédito más curiosos de la historia del cine: «Infracciones de Copyright-Joao Luiz Albuquerque».

<<

[33] «Eso es de Hal Wallis», reconoció Casey Robinson años después. «Fue él quien escribió esa frase, y era maravillosa. Inspirada».

<<

[34] — Así se forjan los mitos:

“Everybody Comes to Rick’s”: «Tócala, cabrón idiota».

Casablanca, primer guión: «Tócala, idiota».

Casablanca, segundo guión: «¡Tócala!».

Casablanca, la película: «SI ella la resistió, yo también. Tócala».

Casablanca, el mito: «Tócala otra vez, Sam».

<<

[35] Bureau of Motion Pictures de la Office of War Information: Sección Cinematográfica de la Oficina de Información de Guerra. Ésta última se creó en junio de 1942 para controlar y censurar la Información que se emitía en relación con la guerra.

<<

[36] La guerra afectó especialmente a los Oscar, y los ganadores del año 1942 no se hicieron públicos hasta el invierno de 1943, con lo que los premios de ese año (caso de *Casablanca*) no se pudieron otorgar hasta el mes de marzo de 1944.



[37] Incluyendo la recaudación en el extranjero, *Casablanca* hizo casi siete millones de dólares de taquilla, lo que la convirtió en la tercera película más exitosa de la Warner Bros rodada durante la guerra.

<<

[38] Algunos exhibidores hicieron ondear la bandera de la Francia Combatiente en sus vestíbulos (la tricolor con la Cruz de Lorena en la franja blanca).

<<

[39] A Burnett, La Belle Aurora le recordaba a un espectáculo de Broadway llamado “Every’s Welcome”, en el cual había una canción de Herman Hupfeld cuyo título daría mucho que hablar en el futuro: “As Time Goes By”.



[40] Una de las características más prominentes del estilo de Steiner es su hábil mezcla de música original y melodías populares o *folk*. Importantes ejemplos se encuentran en sus bandas sonoras ganadoras del Oscar, como *El delator*, con su melodías irlandesas. Acompañamientos musicales tan magistrales como los de *Murieron con las botas puestas* (1942) o *Centauros del desierto* (1956) están basados en piezas tradicionales.

<<