

## “CASABLANCA”: UN ESTUDIO DE CASO SOBRE LAS RELACIONES DE GÉNERO EN UN FILME CLÁSICO.

ANDREOLI, Bruno<sup>1</sup>

**Resumen:** Este artículo examina cómo los imaginarios sociales tradicionales de género aparecen a través de las peculiaridades del lenguaje cinematográfico. La película “Casablanca” (Michael Curtiz; 1942) funciona como un caso mediante el cual examinaremos algunas herramientas analíticas para evaluar cuándo los personajes de una película presentan características naturalizadas. Como veremos, es útil adoptar una perspectiva hermenéutica para evaluar si el significado de las acciones de cada personaje corresponde a modos tradicionales de habitar un rol de género, así como ver si las consecuencias de estas acciones son recompensadas positiva o negativamente en la trama. En el caso de “Casablanca”, los conflictos son resueltos, y se alcanza un final moralmente satisfactorio, cuando el personaje femenino adopta un comportamiento heterónomo y dependiente hacia la voluntad del personaje masculino.

**Palabras clave:** Género - Cine - Imaginarios Sociales.

**Abstract:** This article examines how the traditional social imaginaries of gender appears through the peculiarities of cinematographic language. The movie “Casablanca” (Michael Curtiz, 1942) works as a lens through which we will examine some analytical tools to evaluate when the characters of a film present naturalized traits. As we will see, it is useful to take a hermeneutic perspective to evaluate if the meaning of the actions of each character correspond to traditional ways of inhabiting a gender role, as well as seeing if the consequence of these actions are positively or negatively rewarded in the plot. In the case of “Casablanca”, the conflicts are solved, and a morally satisfying end is reached, when the feminine character adopts a heteronomous and dependent behavior to the masculine character.

**Keywords:** Gender - Film - Social Imaginaries.

### Introducción

El artículo presenta un estudio de caso de la película “Casablanca” (Michael Curtiz; 1942) desde una perspectiva sociológica de género. Se busca otorgar elementos analíticos potencialmente aplicables a otras películas que nos permitan

---

<sup>1</sup> Licenciado en Sociología y Maestrando en Sociología por la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República. Montevideo, Uruguay. Correo electrónico: bandreol@gmail.com

evaluar cuándo estamos ante roles tradicionales de género. Para esto, se toma en cuenta a las teorías paradigmáticas de género, intentando distinguir cuándo los individuos presentan características presuntamente universales en base al género que representan. A su vez, se tomará en cuenta la peculiaridad del medio fílmico, que como veremos ofrece ciertas ventajas para evaluar el modo en el que una comunidad imagina a los individuos en tanto seres masculinos y femeninos.

Primero definiré brevemente al concepto de género, de imaginario social, y de naturalización del mundo social. Posteriormente daré cuenta de algunas cuestiones metodológicas fundamentales, tomando en cuenta las peculiaridades del cine como medio de comunicación. Posteriormente procederé al análisis de “Casablanca”, y concluiré con algunas breves reflexiones finales.

### **Aspectos fundamentales de la teoría social de género.**

Uno de los mayores esfuerzos realizados desde la sociología de género ha sido escapar de la noción del determinismo biológico para explicar los comportamientos diferenciados entre hombres y mujeres. Siguiendo a Rosario Aguirre:

“El concepto de sexo es usado para hacer referencia a las características biológicas –universales y congénitas- que establecen diferencias entre mujeres y varones. El concepto de género (...), se utiliza para aludir a las formas históricas y socioculturales en que hombres y mujeres interactúan y dividen sus funciones. Estas formas varían de una cultura a otra y se transforman a través del tiempo” (AGUIRRE, 1998, p. 19).

La dicotomía entre sexo y género es crecientemente discutida, sosteniéndose que la diferencia sexual también es un constructo social: los seres humanos nos constituimos en “hombres” y “mujeres” no por la expresión de características congénitas, sino mediante la práctica de aquello que entendemos como propiamente masculino y femenino. El debate no amerita ser desarrollado ahora, pero vale la pena destacar que ambas posturas coinciden en que el género refiere a las relaciones sociales legitimadas en las diferencias sexuales, sean estas natural o culturalmente construidas, y que sea por causas naturales o sociales, en la vida social cotidiana suelen estar superpuestas las formas dicotómicas del sexo y del

género. Una perspectiva antagónica a la sociología de género sugiere que la jerarquización entre hombres y mujeres se explica principalmente por diferencias congénitas.

### **“Imaginaros sociales” y la naturalización del mundo social. Ideas para abordarlos en el cine.**

Para el concepto de “imaginario social” sigo a Charles Taylor (2004), que lo define como un modo cotidiano, compartido, y pre-científico de representar al orden social. “Pre-científico” significa que lo ejercemos sin una postura reflexiva; refiere a la dimensión representacional (distinguida con fines analíticos de la conducta) del estar en el mundo:

“Por imaginario social, me refiero a algo mucho más amplio y profundo que los esquemas intelectuales que las personas pueden manejar cuando piensan sobre la realidad social de modo desanclado. Estoy pensando, más bien, en las maneras en que las personas imaginan su existencia social, cómo encajan juntas con los demás, cómo las cosas se desarrollan entre ellas y sus pares, las expectativas que esperan normalmente, y las más profundas nociones normativas e imágenes que subyacen estas expectativas” (TAYLOR, 2004, p. 23)<sup>2</sup>

El concepto de imaginario social continúa la tradición teórica del construccionismo social (G. H. Mead (1982), y Berger y Luckmann (2001)), según el cual los significados del mundo, de las cosas, y de uno mismo están social e históricamente contruidos. También continúa la tradición que indica que los significados y las representaciones sociales constituyen simultáneamente las vidas cotidianas de los individuos y al mundo social que comparten (Pierre Bourdieu (1991 y 1999); Anthony Giddens (1995). Estas perspectivas rehúyen de generar juicios éticos sobre las representaciones y los juicios de valor. Sencillamente busca comprender y explicar el mundo social en el que vivimos.

---

<sup>2</sup> Traducido de “By social imaginary, I mean something much broader and deeper than the intellectual schemes people may entertain when they think about social reality in a disengaged mode. I am thinking, rather, of the ways people imagine their social existence, how they fit together with others, how things go on between them and their fellows, the expectations that are normally met, and the deeper normative notions and images that underlie these expectations” (TAYLOR, 2004, p. 23)

Para estudiar cómo se manifiestan los imaginarios de género en el cine, me concentraré en observar cómo éstos aparecen de forma naturalizada, en oposición a una noción crítica de género, que habilitaría espacio para la problematización de los roles sociales. La “naturalización” refiere al proceso en el que un individuo o colectivo asume que las instituciones sociales (conjuntos de normas, informales o formales, que regulan las acciones de los individuos) no tienen un origen social, y como tal, variable según las acciones que ejecutemos en ellas. Tendrían en cambio cualidad de realidades naturales, escindidas de la producción social cotidiana. Siguiendo a Giddens:

“La diferencia entre la sociedad y la naturaleza es que ésta [la naturaleza] no es obra del hombre, no es producida *por* el hombre. Los seres humanos, claro está, transforman la naturaleza, y esa transformación es a la vez la condición de la existencia social y fuerza motriz del desarrollo cultural. Mas la naturaleza no es una producción humana; la sociedad sí lo es. Si bien no la produce una persona determinada, la sociedad es creada y recreada por los participantes, aunque no *ex nihilo*, en cada encuentro social” (GIDDENS, 1987, p. 17).

La noción de “imaginario social”, y tanto para los imaginarios que implican nociones naturalizadas como críticas de género, implica que el significado es constitutivo de la vida humana en sociedad. En esta línea, Giddens, siguiendo a Dilthey y Weber escribe:

“Lo que estos autores llamaban “comprensión” no es simplemente un método para entender lo que hacen los demás, ni requiere de alguna manera misteriosa y oscura, una captación empática de su estado de conciencia: *es la misma condición ontológica de la vida humana en sociedad como tal*” (1987, p. 21).

La captación del sentido se produce en las prácticas sociales cotidianas (incluyendo el mirar películas) y también es una herramienta a disposición del investigador. Por esto Giddens propone para las ciencias sociales el empleo de una “doble hermenéutica”, definible como una hermenéutica del investigador sobre la hermenéutica cotidiana.

El cine es un medio masivo de comunicación de representaciones y valores, y como tal requiere que el espectador y los creadores compartan un lenguaje y un mundo de referencia. Así, es esperable que las películas, especialmente si fueron comercialmente exitosas, presenten imaginarios sociales preeminentes en la sociedad en la que se crean. El éxito es un indicio de que el mundo presentado en la película es comprensible por millones de espectadores y que expresa problemas

compartidos cotidianamente. De esta manera, los espectadores pueden decodificar a la película con las herramientas cognitivas con las que actúan en sus vidas cotidianas. Tal como indica Bourdieu:

“Toda percepción artística implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento. (...) Acto de desciframiento que se ignora como tal, la “comprensión” inmediata y adecuada sólo es posible y efectiva en el caso particular en que la cifra cultural que posibilita el acto de desciframiento es dominada completa e inmediatamente por el observador (bajo la forma de competencia o de disposición cultivada) y se confunde con la cifra cultural que ha hecho posible la obra percibida (...). Leemos lo que vemos en función de lo que sabemos de la manera, variable según las condiciones históricas, de expresar en formas los objetos y los acontecimientos históricos” (BOURDIEU, 1971, p. 45).

En términos tradicionales de género, el mundo a decodificar por el espectador es uno en donde los individuos (sean *hombres* o *mujeres*) presentan sus rasgos “esperables” según las representaciones imperantes de lo masculino y lo femenino.

Considero que el cine es un medio privilegiado con el que cuenta el investigador para comprender los imaginarios sociales. El mundo social de una película está pre-diseñado, de forma tal que las expectativas sociales respecto a los roles de género, y las eventuales retribuciones de una práctica “adecuada”, pueden presentarse sin la incoherencia y multiplicidad de la vida cotidiana<sup>3</sup>. Es así que una forma adecuada de evaluar si una película está constituida por imaginarios sociales de género naturalizados, es si presenta roles de género dicotómicos y jerárquicos, pero sobre todo, si su puesta en práctica es premiada (con un final feliz para los personajes, por ejemplo) o si es necesaria para la resolución de los conflictos de las películas. Para evaluar esto es práctica la distinción analítica de una trama en algunas de sus dimensiones clásicas: introducción, desarrollo, y desenlace.

### Algunas precisiones metodológicas

El objetivo del artículo es analizar cómo se manifiestan los imaginarios sociales de género en el cine mediante un análisis en profundidad de “Casablanca”. La selección de la obra está orientada a la representatividad analítica para los estudios de género. Siguiendo a Coller: “La representatividad analítica implica que el caso es

---

<sup>3</sup> En Marrero, Adriana (2011) “Nuevas formas y mensajes viejos: el papel del cine infantil en la reproducción de las relaciones de género” esto está explorado en más detalle. La trama está diseñada teleológicamente, de manera tal que los hechos de la película se ajustan a una finalidad que para el espectador aparece como espontánea o natural.

apropiado para el tipo de discusión teórica que se quiere dilucidar con su análisis. Las conclusiones a las que se llegue no se pueden extrapolar a un universo, sino al conjunto de teorías a las que el caso se dirige” (COLLER, 2000, p. 56). Se mostrará cómo varios elementos centrales de la teoría de género (la división dicotómica de roles, la división entre lo público y lo privado, lo racional y lo emotivo, y su validación en medios de comunicación de masas) pueden manifestarse mediante las peculiaridades del cine como medio.

Se hará un “análisis de contenido”. Siguiendo a Navarro y Díaz, lo que se estudia “no es al texto mismo sino a *algo en relación con lo cual el texto funciona, en cierto modo, como instrumento*. Desde este punto de vista, el “contenido” de un texto no es algo que estaría localizado *dentro* del texto en cuanto tal, sino fuera de él, en un plano distinto en relación con el cual ese texto define y revela su *sentido*” (NAVARRO y DÍAZ, 1995, p. 179). Extendiendo la propuesta de Navarro y Díaz a las películas, podemos entenderlas a partir de tres niveles: el sintáctico (“distinción entre nombres, verbos adjetivos, etc.” (1995, p. 194)), el semántico (su sentido) y el pragmático (la intención en su creación). Analizaremos el nivel semántico de la película. La mirada sociológica exige un tipo de interpretación semántica diferente del espectador en la vida cotidiana, en donde las herramientas teóricas de la disciplina en cuestión estructuran los elementos relevantes de la película. La disposición teórica es la que define lo observable en la película.

### **“Casablanca”: exploración de la película y su trama.**

Quien conozca la película puede saltar esta primera sección.

“Casablanca” transcurre en la ciudad Casablanca, de Marruecos (África mediterránea) en 1941 durante la Segunda Guerra Mundial. Siendo territorio francés, los exiliados de los países Aliados de Europa lo atraviesan para emigrar a Estados Unidos. En esta ciudad se genera un mercado clandestino de visados que termina estancando en la desesperación a quienes carecen del dinero suficiente o las influencias correspondientes para irse. La mayor parte de la película transcurre en “Ricks”, un salón (de apuestas, música, bebidas) que opera como centro social y micro-mundo de la ciudad. Su dueño es Rick (Humphrey Bogart), un estadounidense

con un pasado que sería enigmático. El conflicto o nudo de la obra aparece con las llegadas a Casablanca de:

- Laszlo (Paul Henreid), héroe de los movimientos clandestinos de resistencia aliada en Europa.
- Ilsa (Ingrid Bergman), esposa de Laszlo, con quien Rick tuvo un pasado amoroso que se vio truncado de forma perturbadora (básicamente Rick fue plantado por Ilsa cuando ambos iban a huir de París el día de la invasión Nazi).
- Strasser (Conrad Veidt), un comandante nazi que se propone detener a Laszlo a toda costa.

Laszlo planea irse de la ciudad con Ilsa para continuar su lucha en Estados Unidos. Rick tiene los documentos necesarios para que dos personas puedan escapar, pero su rencor a Ilsa hace que no se sienta proclive a ayudarlos. Por su parte Strasser hace lo posible para capturar a Laszlo. Rick se encuentra en la disyuntiva de si seguir retraído, sin involucrándose por ninguna “buena” causa, o si salvar a Ilsa y Laszlo.

Como veremos, las “contingencias” del mundo de “Casablanca” están diseñadas para asegurar tres cosas:

- 1) La adquisición casual (aproblemática) de Rick de dos “cartas de tránsito”, que permiten que dos personas se vayan Casablanca;
- 2) En consecuencia, la dependencia material de Ilsa y Laszlo hacia Rick;
- 3) Y la posibilidad de que la voluntad de Rick determine el destino de los demás personajes y de la Segunda Guerra Mundial.

En el siguiente cuadro veremos cómo estos tres elementos se aseguran de manera “verosímil” en la siguiente secuencia de hechos seleccionada.

#### I. Empoderamiento material de Rick

- 1) Ugarte, un personaje secundario de acento francés le muestra a Rick dos cartas de tránsito ilegalmente adquiridas que sirven para escapar de
- 00:11:36

Casablanca. Planea venderlas a dos personajes (aun anónimos) esa misma noche. Ugarte se las deja a Rick para que se las guarde un par de horas hasta la transacción. Rick las guarda.

2) Diez minutos después, Ugarte es arrestado por los nazis y desaparece de la película.  
00:22:36

II. Planteo de la situación conflictiva a resolver; dependencia de Ilsa y Laszlo a Rick.

3) 00:25:39 Laszlo e Ilsa llegan a Ricks. Averiguamos (00:26:15) que ellos eran los que iban a comprar las cartas a Ugarte. Se encuentran con Rick.

4) 00:33:32 En un racconto, conocemos la relación pasada de Rick e Ilsa: se enamoraron en París, pero el día que escaparían por la llegada de los nazis, Ilsa no apareció. Solamente le deja una carta con pocas explicaciones. Después el racconto, en Ricks, vemos que Rick es visitado por Ilsa. Él está borracho y la trata con desprecio. Ilsa se retira ofendida.

5) 00:51:44 Laszlo e Ilsa se reúnen con Strasser (el general nazi). Strasser les informa que hará lo posible para que no se vayan de “Casablanca”.

6) 01:00:50 Laszlo e Ilsa se enteran que la única forma de irse de Casablanca es con las dos cartas que tiene Rick.

III. Desenlace: solución del conflicto amoroso y bélico en las mismas acciones

7) Rick, al subir a su cuarto, se encuentra con Ilsa. Ilsa le pide las cartas, primero apelando a la importancia de la lucha de Laszlo, después al amor que los unió en París, posteriormente lo insulta, luego le apunta con un revólver. Por último se besan. Ilsa le explica lo ocurrido: Se enamoró de Rick en París tras creer que Laszlo murió, y el día en el que iba a irse con Rick, se enteró de que Laszlo estaba vivo. Se besan de nuevo.  
01:19:49

8) Quince minutos En los últimos quince minutos de la película Rick arma una coartada: Se gana el favor de un oficial al prometerle que Laszlo se quedaría en Casablanca para ser arrestado mientras él (Rick) e Ilsa se escapan. En el aeropuerto, en el último instante, fuerza al oficial (revolver de por medio) a firmar las cartas a

finales

nombre de Laszlo e Ilsa. Ilsa, al ver que Rick en realidad planeaba quedarse en Casablanca, se desespera y trata de convencerlo de lo contrario sin éxito. Rick la convence de que su destino está con Laszlo. Finalmente Ilsa y Laszlo se retiran de Casablanca para continuar la lucha en Estados Unidos.

Las cartas de tránsito que Rick posee serán claves para resolver los dos grandes conflictos del mundo de “Casablanca”:

- A. El de la Segunda Guerra Mundial, que tendría en la llegada de Laszlo a EEUU un capítulo fundamental para la victoria aliada, y
- B. El de la relación entre Rick e Ilsa, conflictiva por el rencor de Rick y el hecho de que Ilsa esté casada con Laszlo.

Estos conflictos son distinguibles analíticamente entre uno público, indicado por el interés explícito que la totalidad de los personajes manifiestan en espacios abiertos (principalmente el salón de Rick); y otro privado, conocido únicamente por Rick e Ilsa y explicitado a los espectadores en escenas a puertas cerradas y a oscuras. Laszlo y Strasser (el comandante nazi) representan al antagonismo de la guerra, representación posibilitada por la influencia irremplazable que Laszlo tiene sobre ella:

Strasser a Laszlo: “Dijiste que los enemigos del Reich podían ser todos reemplazados. Pero hay una excepción. Nadie podría tomar tu lugar si cualquier cosa desafortunada habría de ocurrirte mientras estabas tratando de escapar”<sup>4</sup> (Escena que comienza en 00:51:23).

En la vida cotidiana las distancias entre una guerra y los intentos de un ciudadano por encaminarla en la dirección deseada son muy vastas. Sin embargo, “Casablanca” muestra un mundo de individuos aislados orientando la guerra a favor de los Aliados. La valoración de la conducta individual es explícita en escenas concretas. Por ejemplo, parte del diálogo ya mencionado entre Strasser y Laszlo dice lo siguiente:

<sup>4</sup> “You said the enemies of the Reich could all be replaced. But there is one exception. No one could take your place if anything unfortunate should occur to you while you were trying to escape”

“Strasser: “Conoces los líderes del movimiento clandestino [“underground”] en París, Praga, Bruselas, Amsterdam, Oslo, Belgrado, Atenas.

Laszlo: Inclusive Berlín.

Strasser: Sí, inclusive en Berlín. Si me suministraras sus nombres y paraderos tendrás tu visa en la mañana.

(Un tercero): Y el honor de haber servido al Tercer Reich.

Laszlo: Estuve en un campo de concentración alemán por un año. Eso es honor suficiente para toda una vida

Strasser: ¿Nos darás los nombres?

Laszlo: Si no se los di en un campo de concentración, donde tenían métodos más persuasivos a su disposición, ciertamente no se los daré ahora (...)”<sup>5</sup> (Escena que comienza en 00:51:23).

Que una persona resista torturas de un campo de concentración y luego se escape de él es poco verosímil. Aún más inverosímil, es que Strasser vea en Laszlo un enemigo clave del nazismo y no haga nada por eliminarlo. Esta inverosimilitud no solo corresponde a una nación en guerra (recordemos que la película se realizó durante la Segunda Guerra Mundial), sino, pese a ser intervenidas por esta emergencia, de representaciones colectivas acerca de la naturaleza humana y su relación con el mundo. “Casablanca” presenta una relación íntima entre la interioridad humana y la vida colectiva, al punto que las perturbaciones amorosas de Rick son paralelas a las oscilaciones en la trama referida a la Segunda Guerra Mundial. Como veremos, la resolución del conflicto global se inicia en la escena 7 de la secuencia de escenas presentada, tras la reconciliación entre Rick e Ilsa. Cuatro

<sup>5</sup> “Strasser: “You know the leader of the underground movement in Paris, in Prague, Brussels, Amsterdam, Oslo, Belgrade, Athens.

Laszlo: Even Berlin.

Strasser: Yes, even in Berlin. If you will furnish me with their names and whereabouts you’ll have your visa in the morning.

(Un tercero) – And the honor of having served the Third Reich

Laszlo – I was in a German concentration camp for a year. That’s honor enough for a lifetime.

Strasser – You will give us the names?

Laszlo – If I didn’t give them to you in a concentration camp, where you had more persuasive methods at your disposal, I certainly won’t give them to you now (...)”.

minutos después de esta reconciliación Rick comienza a ejecutar un plan descrito en la escena 8, en donde vence la voluntad del contingente Nazi y ayuda a Laszlo a escapar a EEUU.

### **Tipos de personajes en “Casablanca”. El control y cálculo del mundo como caracterizadores del individuo masculino.**

Pareciera que con Rick estamos ante un tipo de personaje que corresponde a la concepción moderna del sujeto y mundo que elabora Max Weber en “La ética protestante y el espíritu del capitalismo”. Ese individuo experimenta al mundo como si tuviera dos características que presenta “Casablanca”: 1) Una noción racionalista acerca del funcionamiento del mundo acoplada a una valorización del cálculo y de la racionalidad teleológica, y 2) la caracterización y evaluación moral de un individuo por las consecuencias empíricas y económicas de sus acciones.

Ambas características están emparentadas: para que las consecuencias empíricas y económicas que se asocian a la acción individual sean el parámetro de evaluación del individuo, se debe considerar al mundo externo como pasible de transformación voluntaria y racional. Si suponemos que las consecuencias de las acciones dependen del individuo, podremos responsabilizarlo por ellas, de manera tal que se convierten en extensión de su moral y en indicadores de su voluntad. Pero al mismo tiempo, el hecho de que se considere valioso generar los efectos esperados en el mundo material también señala la dificultad de lograrlo (si todos pudiesen hacerlo ya no sería valioso). La combinación de ambos aspectos presenta a Rick, al ejecutar su responsabilidad sin esfuerzo, como figura heroica. Rick no se esfuerza por ser el héroe, decide ser el héroe.

Para averiguar si en las características de Rick están operando imaginarios de género, debemos examinar si su tipo (transformador y racional, y que incide en el mundo público) es concebido como necesariamente masculino. Para averiguar si esta asociación ocurre propongo observar simultáneamente las características de Ilsa y el relacionamiento entre ambos. Como veremos, ella no encamina los acontecimientos externos en la dirección deseada, no parece ser autónoma, y se distingue por el basamento emotivo de todas sus acciones.

Una escena elocuente se encuentra en el minuto 01:12:16. Laszlo está intentando convencer a Rick de que le dé las cartas de tránsito. En ese instante, en el salón plagado de franceses comienza a sonar un canto patriótico alemán. Las reacciones de cada personaje son diferentes: Laszlo se dirige a la banda del local y le ordena que interprete La Marsellesa; los integrantes de la banda miran a Rick esperando permiso y Rick asiente. Laszlo comienza a cantar y las personas del salón le siguen. Pese a que Ilsa es el único personaje que no canta, la cámara la transforma en una de las protagonistas de la escena, enfocándola en tres ocasiones realizando las siguientes acciones: Observando a Laszlo cuando él se dirige a los músicos para que interpreten el himno francés; respirando agitadamente cuando el himno francés le gana protagonismo al alemán; y observando a Laszlo muy emocionada tras un encuadre que lo muestra cantando enfáticamente.

A continuación vemos cuatro cuadros consecutivos que muestran los dos últimos puntos.



En orden de izquierda a derecha: 1. Ilsa respirando agitadamente cuando La Marsellesa supera al canto alemán 2. Laszlo, la voz líder, cantando enfáticamente 3. Ilsa observándolo con admiración. 4. La gente de Ricks cantando –menos Ilsa y los alemanes- con Laszlo como figura central.



Sería incorrecto suponer que aquí Ilsa es inactiva. Más bien su acción no se orienta a la participación pública, sino a reconocer al dominio que sí efectúa la figura

masculina. Que la única que no cante aparte de los nazis sea Ilsa, no la sitúa como un ser cobarde o de moralidad dudosa porque su posicionamiento en el conflicto público no está pautado por su intervención directa en él, sino en la adhesión a la figura masculina que interviene. Ilsa, como sujeto moral, es representada públicamente al espectador por Laszlo.

El género funciona como fundamento de la dinámica del mundo de “Casablanca”: Ilsa dirigirá a Rick el mismo tipo de comportamiento que dirige a Laszlo. No la veremos caracterizada por su iniciativa e independencia, sino por su reproducción de la masculina, y esta actitud será la necesaria para el desenlace positivo de la película. Primero leeremos el diálogo entre Ilsa y Rick que mencioné en el numeral 7 de la secuencia de escenas, que ocurre poco después de la escena de los himnos. En este momento Laszlo e Ilsa saben que Rick tiene las dos cartas de tránsito, y además Rick sigue sintiendo rencor hacia Ilsa. En esta escena Ilsa aparece de improviso en el cuarto de Rick para convencerlo de que las ceda. Aquí podremos ver cómo en la única vez que ella toma la iniciativa de transformar su entorno se descubre totalmente impotente. La escena comienza en 01:19:47:

Rick – ¿Tu visita no está por casualidad conectada con las cartas de tránsito? Pareciera que mientras tenga esas cartas nunca estaré solo.

Ilsa – [en tono imperativo] Puedes pedir el precio que desees, pero debes darme esas cartas.

Rick – Ya discutí todo eso con tu marido. No hay trato.

Ilsa – Sé cómo te sientes respecto a mí, pero pon tus sentimientos aparte por algo más importante.

Rick – ¿Tengo que escuchar nuevamente qué gran hombre es tu marido; qué importante es la causa por la que está luchando?

Ilsa – ¡Era tu causa también, A tu manera, estabas pelando por la misma cosa!

Rick – Ya no estoy peleando por nada, excepto por mí mismo. Soy la única causa en la que estoy interesado.

[Rick se da vuelta, Ilsa está dubitativa, se para frente a Rick y cambia de táctica]

Ilsa – ¡Richard! Nos amamos una vez. Si esos días siquiera significaron algo para ti...

Rick – [La interrumpe] No traería a París si fuese vos. Es un mal negocio [“poor salesmanship”]

Ilsa – ¡Por favor! ¡Por favor, escúchame! Si supieras lo que realmente ocurrió; si tan solo supieras la verdad...

Rick – [La interrumpe] No te creería sin importar lo que dijeras. Ahora dirías cualquier cosa con tal de conseguir lo que querés.

[Rick se da vuelta de nuevo, se repite el mecanismo con un nuevo cambio de argumento]

Ilsa – [Notoriamente molesta] ¿Quieres sentir pena por ti mismo, no verdad? Con tanto en juego solo puedes pensar en tus sentimientos. Una mujer te hiere, y tomas tu venganza con el resto del mundo. Eres... ¡eres un cobarde! ¡Y un debilucho! [“weaking”] No... oh, Richard... lo siento. Lo siento, pero [llorando] tú... tú eres nuestra última esperanza. Si no nos ayudas, VictorLaszlo morirá en Casablanca.

Rick - ¿Y qué? Yo voy a morir en Casablanca. Parece un buen lugar para eso. [Mira para otro lado, agarra un cigarro, y luego ve que Ilsa cambió nuevamente de estrategia, esta vez usando un revolver]

Ilsa – [Con bronca] Está bien. Intenté razonar contigo. Intenté todo. Ahora quiero esas cartas. Búscamelas.

Rick – [Tranquilo] No tengo por qué. Las tengo aquí mismo.

Ilsa – Ponlas en la mesa.

Rick – [Sonriendo un poco] No.

Ilsa – Por última vez, ponlas en la mesa.

Rick – Si Laszlo y la causa significan tanto para ti, no te detendrás por nada. [Se acerca a Ilsa, quien está estática, el revólver queda apuntando al pecho de Rick] Perfecto, te lo haré más fácil. Dispara. Me estarás haciendo un favor.

Ilsa – [Baja el revólver] Richard... traté de mantenerme alejada. Pensé que nunca te volvería a ver... que estabas fuera de mi vida... ¡oh! [Se da vuelta emocionada y llora. Rick se acerca y la abraza. Ella continua] El día que te fuiste de París... si supieras por todo lo que pasé. Tú sabías cuánto te amaba. Cuánto te sigo amando [Se besan]<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> El diálogo en español es una versión traducida por mí. A continuación el diálogo original:

Este diálogo desencadena el plan que Rick ejecuta para resolver el conflicto. Comenzará una coartada que lo llevará, en unos minutos, a meter a Ilsa y Laszlo en un avión hacia EEUU, convencer a Ilsa de que ella debe ir con Laszlo, y matar a Strasser (en defensa propia).

El cambio en la voluntad de Rick responde al cambio de posicionamiento de Ilsa durante el diálogo, desde su búsqueda del interés consensuado (la importancia de la lucha de Laszlo, el amor que los unió en París), hasta la lucha explícita (el

Rick - Your visit isn't connected by any chance with the letters of transit? Seems as long as I have those letters I'll never be lonely.

Ilsa – [en un tono imperativo] You can ask any price you want, but you must give me the letters.

Rick - I went all through that with your husband. It's no deal.

Ilsa - I know how you feel about me but put your feelings aside for something more important.

Rick - Do I have to hear again what a great man your husband is, what an important cause he's fighting for?

Ilsa - It was your cause too. In your own way, you were fighting for the same thing.

Rick - I'm not fighting for anything anymore except myself. I'm the only cause I'm interested in.

[Rick se da vuelta, Ingrid Bergman actúa como si Ilsa estuviera dubitativa o pensando, se pone frente a Rick y cambia el argumento]

Ilsa – Richard! we loved each other once. If those days meant anything at all to you...

Rick - [La interrumpe] I wouldn't bring up Paris if I were you, it's poor salesmanship.

Ilsa – Please! Please listen to me! If you knew what really happened, if you only knew the truth...

Rick - [La interrumpe] I wouldn't believe you no matter what you told me. You'd say anything now to get what you want. [se da vuelta de nuevo, se repite el mecanismo con un Nuevo cambio de argumento]

Ilsa - You want to feel sorry for yourself, don't you? With so much at stake all you can think of is your feelings. One woman has hurt you, and you take your revenge on the rest of the world. You... you're a coward! And a weakling! No... Oh, Richard. I'm sorry. I'm sorry, but [llorando] you... you are our last hope. If you don't help us, Victor Laszlo will die in Casablanca.

Rick - What of it? I'm going to die in Casablanca. It's a good spot for it [la ignora un rato, se arma un cigarro, y ve que Ilsa cambió nuevamente de argumento, usando por esta vez revolver como intermediario]

Ilsa – [en un tono frío] Allright. I tried to reason with you. I tried everything. Now, I want those letters. Get them for me.

Rick – [tranquilo] I don't have to. I got them right here.

Ilsa - Put them on the table.

Rick – [Sonriendo levemente] No.

Ilsa - For the last time, put them on the table.

insulto y la amenaza de muerte). La lucha culmina cuando Ilsa se auto-reconoce como un ser impotente ante Rick, y cuando Rick la “recupera” de Laszlo, indicado en su abrazo y beso.

Rick se decidirá a solucionar los problemas en la siguiente escena. Allí lo veremos a él y a Ilsa conversando tranquilos tras unos minutos. Ilsa le dará explicaciones de los motivos del desencuentro de París (cuando se enamoró de Rick era porque pensaba que Laszlo estaba muerto, y el día que iban a escapar se enteró de que en realidad estaba vivo) y el conflicto amoroso es situado como un malentendido. Una vez que queda claro que Ilsa “actuó bien” es excusada por Rick. Así, el antagonismo y jerarquía de género se evidencia no como una contingencia sino un proceso relacional: desde un comienzo de intereses opuestos en una situación de equidad, hasta la adopción de cada personaje de intereses comunes en posiciones desiguales. Aparentemente Ilsa es, al momento de iniciar el diálogo, independiente de Rick y trata de coaccionarlo. El objetivo inicial de Ilsa aparece ante el espectador como legítimo y valioso: esgrime que Laszlo es fundamental para los Aliados y debe escapar de “Casablanca”. Cuando esto no surte efecto insinúa aclarar por qué dejó a Rick en París. Como leímos, Rick responde: “No te creería sin importar lo que dijeras. Ahora dirías cualquier cosa con tal de conseguir lo que querés”. Así, los argumentos de Ilsa son interpretados no como válidos, sino como manipulativos. Esto es especialmente llamativo cuando vemos que en la siguiente escena Rick cambia su actitud y sí cree todo lo que ella cuenta. La variación de la actitud de Rick se explica en que entre ambas escenas Ilsa se auto-reconoce como un ser impotente ante él. El cambio de Rick, lejos de significar incoherencia, implica mantener la postura de no-reconocerla como una igual, sino como alguien que como mucho es catalogable como honesta cuando abandona la pretensión de racionalidad y equidad.

---

Rick - If Laszlo and the cause mean so much to you, you won't stop at anything. [se acerca a Ilsa] All right, I'll make it easier for you. Go ahead and shoot. You'll be doing me a favor.

Ilsa [baja el revolver] - Richard... I tried to stay away. I thought I would never see you again. That you were out of my life [se da vuelta, extasiada, llora. Rick se le acerca y la abraza. Ella dice mientras]. The day you left Paris... if you knew what I went through. You knew how much I loved you. How much I still love you.

Cuando vimos la aplicabilidad de “La ética protestante...” de Max Weber a “Casablanca”, caracterizamos a la relación entre sujeto y mundo como uno con un sujeto racional en un mundo mecanicista, de objetos conmensurables y transformables. Este sujeto es masculino, y el ser femenino se distingue como un objeto particularmente significativo: la falta de control sobre Ilsa causaba el retraimiento de Rick, y es tras su control que el sujeto realiza su masculinidad y hace manifiestos sus potenciales en el mundo externo, público, y material. Si es el control del entorno lo que denota la moral simultáneamente ideal y masculina, podemos agregar que el ser masculino solo es tal cuando controla lo femenino. Lo inverso ocurre con Ilsa, que para realizar su feminidad, y así alcanzar el éxito en este universo, se auto-reconoce como un ser que carece de una moral autónoma:

Ilsa: (...) ¡Oh! Ya no sé lo que es correcto. Tendrás que pensar por nosotros dos... por todos nosotros.

Rick: Está bien. Lo haré.

Ilsa es un personaje ejemplar pese a no poseer las características que hacen de Laszlo y Rick ejemplares porque los imperativos femeninos no son los mismos que los masculinos, y lo que es una falencia en la masculinidad es una virtud en la feminidad (y viceversa). De esta manera, la narración que presenta al individuo controlando autónomamente a un mundo conmensurable guiado por un imperativo que trasciende su individualidad (el conflicto global) es inherentemente masculina, y el ser femenino interviene únicamente como un objeto a ser dominado. A su vez el ser femenino no forma parte de este tipo de virtud al excluirse de las capacidades necesarias para ejecutarla: en el mundo calculable y racional, está caracterizado con basamentos emotivos e ineficaces al momento de provocar lo deseado en el entorno. Estos tipos de personajes son mutuamente dependientes: la voluntad heterónoma del ser femenino conlleva a finales felices por reproducir los efectos transformadores que el ser masculino desata con su voluntad autónoma y racional, y a su vez, fue imprescindible que Ilsa se auto-reconociera impotente ante él para que el sujeto masculino exhibiese su potencial.

Por último, vale destacar que debe evitarse la suposición de que en este imaginario el sujeto masculino es “libre”, o que deba operar, en nuestras sociedades,

como un sujeto ejemplar. Ambos son personajes estereotipados. Al respecto podemos aplicar a este análisis una consideración de Stanley Cavell sobre los personajes afroamericanos en el cine de Hollywood:

“[los] tipos de seres humanos negros no eran creados en las películas: las personas negras eran estereotipos –mammies, vagos, sirvientes, criados leales, animadores. No nos eran dados, y no estábamos en una posición en la que nos pudiesen ser dados, individualidades que proyectaran *maneras* de habitar un rol social; solo reconocíamos al rol” (CAVELL, 1979, pp. 33-34)<sup>7</sup>.

El rol tradicional femenino que “Casablanca” manifiesta se observa, además de su heteronomía y desempeño en lo privado, en cómo la película nos lo hace. Pese a que Ilsa aparece numerosas veces, nunca se nos otorga un indicio que nos anticipe su disposición a cambiar súbitamente de conducta como lo hace hacia el final de la película. No hay una preparación que indique cómo aquel ser pacífico podría comportarse con las fluctuaciones de la escena de la reconciliación con Rick, cuando lo insulta, amenaza, y finalmente abraza y besa. Si no se nos mostró indicios es porque no se consideró necesario. Este tipo de comportamiento ya está supuesto en el rol femenino, y el rol femenino afectado tradicionalmente por la emotividad y la incapacidad de mediar alguna entre la pasión y la conducta es por definición inestable; o también podría decirse, constante en tanto anticipamos que variará únicamente según su estado de ánimo. La omisión nos indica que para que un espectador entienda el espectro de acciones que Ilsa es capaz de ejecutar, no es necesario más que haber sido socializado en una comunidad en la que esta representación sobre la feminidad está extendida.

### Reflexiones finales

El análisis de género en la película debe incluir aspectos fundamentales de la teoría de género que en ocasiones son omitidos. Fundamentalmente, que para comprender el funcionamiento de los imaginarios sociales de género, debemos evaluar cómo los diversos personajes, sean masculinos o femeninos, interactúan entre sí. La perspectiva hermenéutica nos ayudará a asociar si sus interacciones

---

<sup>7</sup> Traducido de “types of black human beings were not created in film: black people were stereotypes – mammies, shiftless, servants, loyalretainers, entertainers. We were not given, and were not in a position to be given, individualities that projected particular ways of inhabiting a social role; we recognized only the role” (CAVELL, 1979, pp. 33-34)

están constituidas por significados que corresponden a modos tradicionales de comprender estas identidades. A su vez, deben contemplarse aspectos propios del medio fílmico. En este estudio exploramos si en el mundo de “Casablanca” el ejercicio de roles tradicionales fue una precondition para la resolución moralmente satisfactoria de la trama. Así, pudimos ver que estos roles no solo están siendo descriptos o señalados por la obra (a modo, por ejemplo, de un documental), sino que están siendo validados.

Se espera que este modo de abordaje pueda ser extendido a otras obras cinematográficas, pudiendo enriquecer nuestra comprensión de cómo opera el cine en la constitución de nuestras identidades de género.

## Bibliografía

AGUIRRE, Rosario. *Sociología y género: las relaciones entre hombres y mujeres bajo sospecha*. Montevideo, Uruguay: Doble Click Soluciones Editoriales: 1998

BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas: *La construcción social de la realidad*”. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores: 2001

BOURDIEU, Pierre. *El sentido práctico*. Madrid, España: Taurus: 1991.

BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas*. Barcelona, España: Anagrama: 1999.

CAVELL, Stanley. *The World Viewed*. Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos. Harvard University Press: 1979.

COLLER, Xavier. *Estudio de casos*, en *Colección Cuadernos Metodológicos Número 30*. Madrid, España: EFCA, S.A.: 2000.

GIDDENS, Anthony. *Las nuevas reglas del método sociológico*. Buenos Aires, Argentina. Amorrortu Editores: 1987.

GIDDENS, Anthony. *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores: 1995.

HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, SL: 2006.

NAVARRO, Pablo & DÍAZ, Capitolina. *Análisis de contenido*, en *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales* (autores varios). Coordinadores, MANUEL DELGADO, Juan GUTIÉRREZ, Juan. Madrid, España: Síntesis S.A.: 1995.

MARRERO, Adriana. *Nuevas formas y mensajes viejos: el papel del cine infantil en la reproducción de las relaciones de género*. Soporte digital en CD I Congreso Uruguayo de Sociología. Montevideo, Uruguay: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República: 2011.

MEAD, George Herbert *Espíritu, persona y sociedad*. Barcelona, España: Paidós: 1982.

SENNET, Richard. *The fall of the public man*. Londres, Inglaterra: Faber and Faber: 1974.

SILBERMANN, Alphons; BOURDIEU, Pierre; ET. AL. *Sociología del arte*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Buena Visión: 1972.

UNESC, Criciúma, v. 5, nº1, janeiro/Junho 2016. Criar Educação – PPGE – UNESC

TAYLOR, Charles. *Argumentos filosóficos: ensayos sobre el conocimiento, el lenguaje y la modernidad*. Barcelona, España: Paidós: 1997.

TAYLOR, Charles. *Modern social imaginaries*. Londres, Inglaterra: Duke University Press: 2004.

THEVENET, Homero Alsina. *Historias de películas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial El cuento de plata: 2006.

WEBER, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Libertador: 2004.