

N. T. BINH & CHRISTIAN VIVIANI

LES F BO U

Lectulandia

La variada carrera de Ernst Lubitsch es a menudo desglosada en períodos para enfatizar el amplio espectro de su talento: actor de teatro en su Berlín natal, jefe de producción de la Paramount, el hombre que hizo reír a Greta Garbo... Cada una de estas etapas proporcionaría por sí sola material suficiente para escribir un libro voluminoso. Pero aunque la mayor parte de su fabulosa trayectoria tuvo lugar durante la época muda —hizo más de cuarenta películas en Alemania antes de llegar a América— fue el impacto de sus films sonoros lo que le valió el reconocimiento definitivo como gran maestro de la comedia romántica.

Lubitsch dirigió su primera película en 1914, y forjó una asociación con la actriz Pola Negri que les lanzó a ambos al estrellato internacional. Invitado por Mary Pickford, desembarcó en Hollywood en 1922 y en los años siguientes firmó títulos como *El desfile del amor*, *Un ladrón en mi alcoba* y *La viuda alegre*, donde fue perfilando el conocido “toque Lubitsch”: diálogos chispeantes, tramas sofisticadas, y una ingeniosa habilidad para sugerir más de lo que mostraba, lo que le valió el apelativo de “director de puertas”.

Tras su breve e infausta experiencia como jefe de producción de la Paramount en 1935, Lubitsch hizo sus películas más populares: *Ninotchka*, *El bazar de las sorpresas*, *Ser o no ser*, *El diablo dijo no...* Si el corazón no le hubiese fallado cuando sólo tenía 55 años, es muy probable que la leyenda del director que elevó la comedia cinematográfica a alturas hasta entonces impensables fuese hoy aún más grande.

Lectulandia

N. T. Binh & Christian Viviani

Lubitsch

ePub r1.0

Titivilus 25.05.15

Título original: *Lubitsch*
N. T. Binh & Christian Viviani, 1991
Traducción: Karin Wascher Ausina
Diseño de cubierta: Carlos Laguna

Editor digital: Titivilus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com





PRÓLOGO

En 1992^[1], el mundo estará demasiado ocupado hablando sobre Europa para preocuparse del centenario del más europeo de los cineastas hollywoodenses: Ernst Lubitsch. Pero antes de eso, Lubitsch había sido tal vez el más americano de los cineastas europeos.

Este judío berlinés, a diferencia de la generación siguiente, expulsada por la ascensión del nazismo, había abandonado su país natal por su propia voluntad. Los historiadores coinciden en que en sus comienzos ya alimentaba la ambición de una carrera en Hollywood. A principios de los años veinte no sólo era una gloria nacional en Alemania, sino el cineasta germánico de más reputación universal por sus dramas históricos espectaculares, como *Madame Du Barry*, y uno de los pocos europeos que podía rivalizar con los americanos.

En 1922, la “novia de América”, la superestrella y productora Mary Pickford, le escoge para dirigir su película siguiente, y Lubitsch desembarca en la Meca del cine. Tras enormes conflictos, un presupuesto colosal queda engullido por un estrepitoso fracaso comercial: *Rosita, la cantante callejera* (1923). ¿Cuánto tiempo sobrevivirá Lubitsch en Hollywood?

Después, la situación cambia radicalmente: Lubitsch ve *Una mujer de París*, de Chaplin. Es una revelación. Sigue un contrato con una productora todavía “pobre”, Warner Bros., y una serie de películas de bajo presupuesto que van a convertirle en el ídolo de la profesión y de la crítica. Nace una fórmula, uno de esos lugares comunes periodísticos que introdujeron en el lenguaje corriente palabras como “impresionismo” o *Nouvelle Vague*: el toque Lubitsch.

Realiza para la Warner una serie de comedias psicológicas y dramas sentimentales donde se burla de las obligaciones y multiplica los retruécanos visuales y las elipsis ingeniosas para combatir esas dos bestias negras de la producción hollywoodense: el rebasamiento presupuestario y los tijeretazos puritanos de la censura.

Nuevas tentativas para realizar películas de mayor presupuesto —con otras empresas como la Paramount o la MGM— aumentan su prestigio pero resultan poco rentables. Así es cómo Lubitsch pierde su aureola popular para convertirse en el “director de los directores” —una expresión de doble filo.

Su imagen ya es legendaria: el hombrecito del puro, del acento alemán y la risa

expansiva, siempre mal vestido y aficionado a los chistes verdes, hace las películas más sutiles que se puedan concebir.

Aun siendo considerado cineasta por los especialistas y artista por los cinéfilos, tuvo casi más resonancia por las influencias e imitaciones que suscitó que por sus éxitos en taquilla. Como desdeñaba los “grandes temas”, obstinado en hallar sustancia en las materias más ligeras (la opereta, la comedia francesa), no seducía para nada a la Academia que otorgaba los Oscar. Pero con la llegada del cine sonoro se convirtió en el precursor reconocido y en el rey incontestado de lo que hoy en día llamamos la “comedia americana”. Todo intento de ser infiel a ese ámbito frívolo difícilmente se le perdonaba (*Remordimiento*), y se limitó, un poco como Hitchcock con respecto al cine de “suspense”, al género que se esperaba de él: esta especialización forzada hizo que en lugar de explorar nuevas vías narrativas —cosa que había hecho sin cesar durante el período mudo— se dedicara con prioridad a aguzar su puesta en escena, partiendo de bocetos narrativos que entre 1925 y 1930 quedaron establecidos de una vez por todas. (A Lubitsch le gustaba realizar o producir *remakes* de sus éxitos; otros que intentaron lo mismo trataron de reencontrar en vano los secretos del original.)



Gary Cooper y Clodette Colbert en *La octava mujer de Barba Azul*.

Como ocurre con Hitchcock, la historia sigue siendo la misma; lo que cambia es la manera de contarla. Y una vez están explorados todos los cambios aparentes, se apacigua la agitación de la superficie y el trabajo se prosigue en profundidad. De ahí surge la maravillosa progresión de la puesta en escena lubitschiana en el transcurso de su carrera, en el sentido de la sencillez de los efectos y la madurez formal: la famosa “sofisticación lubitschiana” va desapareciendo a lo largo de los años treinta y cuarenta. Sus efectos se vuelven más discretos.

Veamos por ejemplo cómo Lubitsch trata visualmente uno de sus temas de comedia preferidos: la dominación del hombre por la mujer en el matrimonio.

En *Las hijas del cervecero* (1920), Henny Porten es una furia que persigue a Emil Jannings golpeándole, siguiendo la tradición puramente física de la farsa burlesca.



Frank Morgan, Joseph Schildkraut y James Stewart en *El bazar de las sorpresas*.

En *La locura del charleston* (1925), la heroína, después de haber desenmascarado a su veleidoso marido, le anuncia que de ahora en adelante será ella la que manda; en ese momento, él se vuelve minúsculo frente a ella: ahora lo que provoca el efecto cómico es la visualización literal de la idea.

En *El desfile del amor* (1929), la boda de la reina (Jeanette MacDonald) con el príncipe consorte (Maurice Chevalier) empieza con los fastos inauditos de la pomposa llegada de la soberana, continúa con la entrada ridícula del novio por una puertecita, precedido por una corneta a modo de fanfarria —y acompañado por las reacciones ofendidas del embajador turco ante tal inversión de valores— y acaba con la ceremonia en que se proclama a Jeanette y Maurice «mujer y marido»: desarrollo visual y auditivo del gag; distanciamiento del espectáculo a través de las reacciones del público, progresión irónica provista de un inesperado final dialogado. La puesta en escena de Lubitsch está en la cumbre de la sofisticación.

En *El diablo dijo no* (1943), cuando Henry (Don Ameche), avergonzado, regresa con Martha (Gene Tierney) tras una serie de escapadas, una simple mirada nos señala la influencia que ella sigue ejerciendo sobre él a pesar de todo.

Es como si, después de haber hecho brillar el barniz de sus películas —véase el *look* Paramount inaugurado por él y algunos otros hacia el final de la época muda—, se esforzara por hacerlo invisible, a fin de que se admire más la plenitud serena de su talento.

Paradójicamente, se le acusó muy pronto de haber prostituido ese talento. Ya en los años veinte, ciertas personas, decepcionadas por no verle llevar el séptimo arte hacia las cumbres épicas a las que parecía predestinado, le reprocharon incluso el haber traicionado su misión de cineasta y el realizar películas «para críticos de cine y criadas sofisticadas». (Tomándose sin duda la acusación al pie de la letra, Lubitsch se complacía en meter a los críticos en su bolsillo, y a las criadas sofisticadas, en sus guiones.) Se le reverenciaba y a la vez no se supo apreciarle en su justo valor. Pero aunque nunca ganara un Oscar —salvo uno Honorífico, unos meses antes de su

prematura muerte—, fue el único gran cineasta americano que pudo acceder al poder.

Para sorpresa general, la Paramount le colocó en 1935 al frente de su producción. Otros cineastas, anteriores o posteriores a él, consiguieron establecerse como productores de sus propias películas (Chaplin, Ford, Capra, Hawks, Hitchcock, Wilder, Aldrich...), pero ninguno de ellos asumió una tarea administrativa al frente de un gran estudio. Lubitsch permaneció allí durante apenas una temporada, y salió curado. No obstante, su carrera de cineasta iba a tomar acto seguido un nuevo aliento con *Ninotchka*, que le reveló como un patriarca que se apresura a pasar la antorcha (aunque fuese a regañadientes): Billy Wilder, el coguionista de *Ninotchka*, fue el primero de los futuros herederos de Lubitsch, esos realizadores que se habían formado a la sombra del maestro y que iban a insuflar un nuevo vigor al cine americano de posguerra. Después de Wilder llegaron Preminger y Mankiewicz, cuyos debuts como realizadores apadrinó Lubitsch, no sin tropiezos.

Cuando muere Lubitsch en 1948, durante la producción de *La dama del armiño*, lo que se extingue es una especie de era “primitiva” del cine hollywoodense, aquella que descubrió o inventó los fundamentos de la forma cinematográfica clásica. Durante ese tiempo emerge la generación innovadora de la posguerra: una generación de contrastes, la del cine negro y las comedias en color, que se convertirá pronto en la de la televisión y el cinemascope. La de la decadencia progresiva de los grandes estudios. Una decadencia que, por cierto, marcará a los rivales y herederos de Lubitsch bajo la forma de un cinismo “brillante”.

Cinismo ausente en el cine de Lubitsch, puesto que éste era todo salvo un artista decadente: amenazados en todo momento por la desilusión y la pérdida de la dignidad, los personajes de Lubitsch, a imagen de su creador, conservan siempre la capacidad de maravillarse de sus propias cualidades y de las de sus semejantes. Nunca hay “malos” de verdad en las películas de Lubitsch; como máximo se trata de seres ridículos y patéticos que se vuelven peligrosos porque no han sabido reconocer la dignidad que había en ellos (el sultán de *Sumurun*, el turbio hombre de negocios de *Un ladrón en la alcoba*, el empleado pérfido y engominado de *El bazar de las sorpresas*, los nazis de *Ser o no ser*); por ello resultan imperdonables. La puesta en escena de Lubitsch, más allá de algunos trucos de prestidigitador denominados “toques”, enfoca el mundo desde una mirada rigurosa. Haciendo creer a todo el mundo que es un maestro de la sugestión, Lubitsch transforma su puesta en escena en un lenguaje preciso, liberado, a través del cual el espectador recibe estrictamente la información que se le transmite.

Como guionista era astuto, jugando al escondite con la censura. Como cineasta, sin embargo, era directo, indicando al espectador claramente el lugar del escondite. Como productor era meticuloso, predicando la economía visual, dejando a la vista el signo revelador antes que obligar a descifrar el conjunto de una composición demasiado rica. Como creador, sin embargo, era pródigo, llegando a reconstituir un universo entero antes de concentrarse en la microscopía de un detalle. Por ejemplo:

escena de amor. Para no mostrárnosla, cierra de golpe una puerta: ¿economía? Pero la puerta es la de un palacio cuya fachada monumental no se priva de enseñarnos: ¿delirio? Resulta que para Lubitsch el decorado es el reflejo mental del personaje que lo habita —es una de las enseñanzas que ha sacado del expresionismo—, igual que la película es el reflejo mental del director, proyectado al espectador.



Greta Garbo en *Ninotchka*.

Así pues: escena de amor: la puerta cerrada es un ser que se protege para entregarse más. El frontón del palacio es la exhibición del deseo y la seducción. Y la ventana de la pantalla que se nos abre sobre un teatro de sombras y luces, de misterios y revelaciones, es la creación de un “animador” que nos reenvía nuestra propia imagen.

En la sala de teatro de *Ser o no ser*, Lubitsch tal vez se identifique con el apuntador que le susurra al protagonista la célebre réplica del título. La secuencia entera es como una metáfora. El actor (Jack Benny) intenta recitar su texto ante un público cautivado. De repente se interrumpe: estupefacto observa cómo se levanta un espectador (Robert Stack, sin duda el amante de su mujer). Los papeles se invierten: el intérprete se convierte en público, el espectáculo está en la sala. De manera sutil, el realizador revela así uno de los secretos de su cine. La pantalla de Lubitsch es un espejo. Y las puertas cerradas que filma son nuestras caras: lo que ocurre detrás de ellas somos nosotros.



INTRODUCCIÓN

LA PUERTA SE ABRE

«¿Qué fue de aquel pintor que tanto veías?»
—«Se ha ido, pero su “toque” ha permanecido.»
«And what of that painter you went with so much?»
—«He’s gone, but he had such a wonderful touch.»

Canción extraída de *Una hora contigo*

¿Cómo atrapar, más de cuarenta años después de la muerte de Lubitsch, la actualidad de un estilo que se complacía en jugar —para burlarse mejor de ellas— con las convenciones más aferradas de su época?

Ignorado durante un tiempo, Lubitsch suscita tras una quincena de años un número imponente de obras cinéfilas o universitarias. Está terriblemente “de moda”. Ahora que su cine se encuentra integrado en el gusto actual, que las salas que reestrenan sus películas no se vacían, que los números especiales de las revistas se multiplican para redescubrirlo, ¿qué medio se puede proponer para acceder a su obra, para atrapar detrás de la moda una modernidad y, detrás de la ligereza centelleante, la intransigencia de un sistema formal?

Para cercar su obra no es casual que hayamos elegido la manera de proceder por “toques”. O, más exactamente, por enfoques sucesivos: los principios y los finales de las películas, las relaciones con los intérpretes o guionistas, etcétera. Al unir los cabos de estos diversos puntos de vista se desemboca en lo que se podría llamar el “teatro de Lubitsch”, síntesis temática y formal que constituye el objeto de nuestro último capítulo. La filmografía comentada, imponiendo su irreemplazable desarrollo cronológico, representará el apéndice “práctico” de la exploración. Este enfoque fragmentario, que ilumina faceta por faceta, precisamente puede empezar con la observación de un fragmento de su carrera.

UN AÑO LUBITSCH

El examen de una etapa de su historia profesional puede constituir un punto de partida concreto, una “puerta oculta” para penetrar en la obra de Ernst Lubitsch: 1932 fue para él un año particularmente fructífero. Es el año de la película de la que dirá más adelante: «En lo que se refiere a puro estilo, nunca he hecho nada mejor»^[2], *Un ladrón en la alcoba*.

Es también el año del fracaso comercial más punzante de su carrera, a la vez que se trata de su proyecto más personal —el único drama sonoro que rodó el rey de la comedia en Estados Unidos, su patria de adopción— y también de su única película sonora ambientada en Alemania, su patria de origen: *Remordimiento*.

Es, además, el año de la película por la que más dio que hablar en tanto que productor, despidiendo y reemplazando al realizador titular, George Cukor, en *Una hora contigo*.

Es el año de su obra más corta: el *sketch* *The Clerk* (2’ 18”) en *Si yo tuviera un millón*. Obra que fue también la más censurada, puesto que en determinados países se la consideró tan subversiva que fue íntegramente cortada.

Es, finalmente, el año de su último viaje a Berlín, su ciudad natal. Unas semanas antes de que se nombrara a Hitler canciller del Reich, fue la última vez que se acogió en Alemania como a un rey al judío Lubitsch, exiliado voluntario y triunfante. Lo más importante de su viaje es su asistencia a una parodia musical de “Hamlet”, improvisada en su honor: allí se canta el futuro título de la cinta con la que ajustará definitivamente las cuentas con su país natal, *Ser o no ser*.

GÉNEROS

En un solo año —¡pero qué año!— se puede esbozar un verdadero resumen de Lubitsch: de su vida, de su carrera, de sus contradicciones, de su evolución formal y de sus preocupaciones temáticas. Mejor aún, los elementos dispersos que se pueden atrapar a través de este corto período de un año ofrecen algunas claves para comprender mejor el estilo del director.

Primero, la mezcla de los géneros: un drama histórico, un musical, una comedia, un cortometraje. Los cuatro géneros que hizo célebres a lo largo de su carrera.

Aunque se trate de historia reciente —la acción se desarrolla once años antes de 1932—, *Remordimiento* funciona como los dramas históricos de Lubitsch, los que le hicieron conocido durante el período alemán, pero también aquéllos menos conocidos que en Estados Unidos tropezaron con el fracaso comercial (*La frivolidad de una dama*, *El patriota*, *El príncipe estudiante*): el destino personal y social de un individuo se enfrenta con los movimientos colectivos de la historia —aquí la guerra, allá los golpes de Estado o las revoluciones—; paralelamente se desarrolla un romance amoroso “ingenuo”, jóvenes protagonistas de clases sociales idénticas, pero de “familias” opuestas. Estos son los arquetipos del teatro clásico, presentes en casi todas las películas históricas de Lubitsch, a veces objetos de burla en sus parodias

(*Romeo y Julieta*), más tarde sin embargo eliminados de las comedias “sofisticadas” en beneficio de parejas más adultas, sacadas de la comedia francesa: después de *Remordimiento*, será preciso esperar el giro de *El bazar de las sorpresas* para ver reaparecer a la pareja joven; a la vez surgirá una voluntad deliberada de regresar al “realismo”, consecuencia del fracaso de varias comedias ligeras (las similitudes entre estas dos películas se mencionan en el capítulo “Connivencias - Lubitsch y sus guionistas”).

Tal como apuntó William Paul, la serie “histórica” de Lubitsch, mezclándose con la de la comedia sofisticada, se transformó a través de la opereta en comedia musical apenas llegó el sonoro. En este sentido, si *Remordimiento* cierra un capítulo, *Una hora contigo* es la película más representativa del Lubitsch “desarrollado” de 1932, síntesis de las corrientes que condujeron al cineasta al éxito americano: comedia costumbrista conyugal (es incluso un *remake* de su primer triunfo con la crítica hollywoodense, *Los peligros del flirt*) y opereta de tradición vienesa (en la película figuran de nuevo las estrellas de *El desfile del amor*), que desplaza la perspectiva histórica hacia unos reinos de fantasía. A pesar de su contexto “moderno”, *Una hora contigo* está ambientada en un París de opereta, donde la actividad profesional del héroe se vuelve casi abstracta (contrariamente a la versión precedente, que le mostraba en su consulta médica) y donde su casa es una miniatura modernizada de esos palacios principescos regidos por los secretos de alcoba. Encima, cuando un policía, que pilla a Jeanette MacDonald y a Maurice Chevalier besándose en un banco, les pregunta lo que están haciendo, Chevalier contesta sin titubear: «¡La Revolución Francesa!».

Si *Una hora contigo* es un reflejo de los cambios en curso, representa asimismo unas corrientes que poco a poco van a agotarse: la comedia conyugal se proclamará anticuada durante los últimos avatares lubitschianos (*Ángel*, *Lo que piensan las mujeres*), la opereta se extinguirá con la película cumbre de la primera época sonora del realizador (*La viuda alegre*). *Un ladrón en la alcoba* en cambio muestra el camino futuro: primera comedia sonora no musical de Lubitsch, sátira burguesa mientras que la tradición de la opereta denunciaba a los aristócratas; apología de los amantes en oposición tanto a la pareja de novios (*Remordimiento*) como a la pareja casada (*Una hora contigo*) y, lo que es más, dotada de un contexto socio-económico mejor definido que antes: la pareja romántica evoluciona dentro de un sistema social que, aun mostrándose estilizado, no por ello se acentúa menos. Un estafador, un turbio capitalista, una empresaria, una —falsa— mecanógrafa, un bolchevique vengativo son figuras sociales todavía impensables en la película precedente, pero que reaparecerán en las películas siguientes.

En cuanto al *sketch* *The Clerk*, completamente mudo aparte del final inesperado, se trata en primer lugar de una reminiscencia de los cortos y medimétrajes “tenderos” que dieron a conocer al actor-realizador Lubitsch en sus comienzos. En ellos interpretaba a un pequeño dependiente vivaracho y avisado que

invariablemente terminaba por ocupar el puesto del patrón. Charles Laughton es aquí ese pequeño empleado, veinte años mayor, cuyas veleidades han quedado embotadas por la rutina, pero que en secreto alimenta cierta esperanza de venganza social. Una herencia caída del cielo le va a brindar la oportunidad de saciarla. Su ascensión suicida a través de la jerarquía se nos muestra en tiempo real, mientras sube de piso en piso hacia el despacho del presidente. Permanece impasible mientras que Meyer —el personaje encarnado por el joven Lubitsch— era bullicioso y no dejaba de hacer muecas. Laughton, actor inclinado al histrionismo, nos ofrece aquí uno de los más bellos ejemplos de litote expresiva de la historia del cine (véase el capítulo “Lubitsch y los actores”). Antes de llamar a la puerta del presidente, se detiene delante de un espejo y ajusta metódicamente su corbata. Eso hace que resulte aún más contundente la mueca —un regio resoplido sonoro— que dirige al patrón antes de salir con la misma tranquilidad con la que había entrado. En ciento treinta y ocho segundos, para parafrasear una réplica de *Ángel*, Lubitsch entrega una obra maestra donde otro que dispone de un cuarto de hora y utiliza una trama parecida sólo filma un *sketch* insistentemente cómico (el que interpreta Charlie Ruggles).

Algunos elementos de esta minipelícula están inspirados en otros cineastas —el plano general de la inmensa estancia donde se alinean los escritorios anónimos procede de *Y el mundo marcha* de King Vidor, y además se reeditará en *El apartamento* de Wilder, una especie de “desarrollo” de dos horas de *The Clerk*—, otros se retomarán en posteriores películas de Lubitsch (el camino ascendente hacia el presidente de los grandes almacenes al principio de *La octava mujer de Barba Azul*, por ejemplo), pero habrá que esperar diez años para volver a encontrar algo que se pueda comparar con este lacónico cortometraje, el plano del apuntador que, de manera tan impasible como el oficinista Phineas V. Lambert, tiene el placer de susurrar a Hamlet su «Ser o no ser», en la película del mismo título, película compendio del cine de Lubitsch después de *La viuda alegre*.



Greta Garbo en *Ninotchka*.

DESARRAIGO

En 1932, o sea, nueve años después de su exilio, Alemania se va alejando visiblemente del universo de Lubitsch. *Remordimiento* aparece en mal momento: la película predica el pacifismo franco-alemán en vísperas del nazismo. Peor todavía: su protagonista no sólo se arrepiente de haber matado en las trincheras a un alemán, sino que reemplaza, a costa de una mentira, al hijo difunto en el seno de su familia. Reniega de sus propias raíces y se deja adoptar por Alemania: esta película, que irónicamente se contrapone a la emigración del cineasta berlinés a Hollywood, permanecerá incomprensida.

Por ello, todo germanismo quedará eliminado en el *remake* de *Una hora contigo*, situado en París cuando el original se desarrollaba en Viena. Para dar más de la medida, su héroe es “afrancesado” hasta la caricatura. Lo encarna Maurice Chevalier que, cara a la cámara, lanza al espectador un mordaz «¡Viva Francia!».

Pero el tema del desarraigo seguirá asediando el cine de Lubitsch, idealizado por una nostalgia amable o, por el contrario, impregnado de una gravedad elegiaca. Los desarraigados de Lubitsch son patriotas frente al invasor (*Ser o no ser*, *La dama del armiño*), aventureros perdidos en la alta sociedad (*Un ladrón en la alcoba*, *El pecado de Cluny Brown*), espíritus libres acechados por la locura en un ámbito afectado (*Una mujer para dos*, *La octava mujer de Barba Azul*, *Lo que piensan las mujeres*, *El diablo dijo no*), individualistas reprimidos en un universo de autómatas (*La muñeca*, *Si yo tuviera un millón*), soñadores que deambulan en un entorno interesado (*Montecarlo*, *Remordimiento*, *La viuda alegre*, *Ninotchka*, *El bazar de las sorpresas*) y sobre todo enamorados que luchan en un mundo de deberes (*La frivolidad de una dama*, *El príncipe estudiante*, *El patriota*, *El desfile del amor*, *El teniente seductor*, *Ángel*). Sean cuales sean las circunstancias, ninguno reniega de sus raíces. Algunos sufren por esa fidelidad, otros encuentran en ella su propia realización: el caso del propio Lubitsch se situaría en algún lugar entre ambos.



Charles Laughton, protagonista del sketch *The Clerk* en *Si yo tuviera un millón*.

PRODUCCIÓN

Por sus altercados con Cukor acerca de *Una hora contigo*, el año 1932 realza otro aspecto del artista, el de Lubitsch productor. Habiendo asumido siempre la fabricación de todas sus películas, desde la escritura hasta el *casting*, desde todos los aspectos del rodaje hasta la posproducción, Lubitsch fue tanto productor como realizador. Incluso al alcanzar su nivel comercial más bajo, nunca perdió ese poder absoluto sobre la creación de sus películas, hazaña excepcional en Hollywood. Y si había que hacer concesiones, se las imponía él mismo, pero nunca dejaba que otros se las dictaran: así ocurrió cuando en 1939, tras una serie de “desastres”, decidió acercarse a las preocupaciones del público, mostrar a partir de entonces a protagonistas «que vivían en un mundo real» más que en un mundo de fantasía en el que «nadie se preguntaba cómo los personajes se ganaban la vida»; lo mismo se puede decir ya de su determinación en 1932 de volver a tomar las riendas en *Una hora contigo*, cuyo éxito resultaba indispensable después del fracaso de *Remordimiento*.

Esos conocimientos prácticos de la producción iban a tener una repercusión inesperada en la carrera de Lubitsch: en 1935, ya lo hemos visto, es el primer —y permanecerá como el único— realizador designado responsable de toda la producción de un gran estudio, la Paramount. Paradójicamente, ese nombramiento sobreviene después de uno de sus más notorios fracasos comerciales, *La viuda alegre*, realizada “a crédito” para la MGM (bajo la tutela del *wonder boy* de los productores, Irving Thalberg). Pronto, sin embargo, se le destituirá de sus funciones, ya que el “año Lubitsch” se manifiesta particularmente mediocre para las finanzas de la Paramount. Según la opinión de muchos, fue el perfeccionismo del director lo que entorpeció la eficacia del productor Lubitsch: cada película que salía del estudio debía mostrarse «digna de él», a costa de segundos rodajes de alto coste que hacían mella en la gestión ya vacilante de la empresa. Cuando volvió a ocupar su puesto de director cinematográfico, se consagró a dos películas cuyo fracaso frente al público y sobre todo —hecho inédito— a la crítica precipitó su salida del estudio: *Ángel* y *La octava mujer de Barba Azul*. La Paramount le reprochó que en ocho años de contrato y doce películas sólo hubiese alcanzado dos verdaderos éxitos comerciales: ¡recriminación que sorprende por ir dirigida a uno de los cineastas más prestigiosos de la profesión, al que los mismos autores de esos reproches habían confiado durante un tiempo la gestión global de su empresa!

Pero en cierto modo, Lubitsch era un artista demasiado autócrata y exclusivo como para conseguir ser un buen productor de las películas de los demás: pese a la mano delicadamente sentimental de su director Frank Borzage, *Deseo* se parece más a cualquier película de Lubitsch que a *Adiós a las armas* o a *Fueros humanos*. Y las tentativas de apadrinar a “discípulos”, confesos o no, se saldaron a menudo con conflictos y frustraciones (Cukor, pero también Mankiewicz, cuya primera película,

El castillo de Dragonwyck, produjo Lubitsch, o Preminger, que llevó a cabo *La dama del armiño* e hizo dos mediocres *remakes* de películas de Lubitsch, una de ellas bajo su supervisión: *La zarina*).

En efecto, el toque del artista se desvanecía una vez delegado, aunque llegara a parar a manos expertas. Un año como 1932 atestigua por su variedad, sus fulgores y tropiezos, su ambición y miradas retrospectivas, la singularidad del cineasta: no cualquiera consigue ser Lubitsch.

Ciné-Palace du 21 au 27 Janvier

Enfants - non admis

Kinderen - niet toegelaten

ROLPH ZUKOR
PRÉSENTE

Marlene
DIETRICH

DANS

Angé
"ANGEL"

AVEC

HERBERT MARSHALL
MELVYN DOUGLAS

EDWARD EVERETT HORTON
ERNEST COSSART

PRODUCTION ET MISE EN SCÈNE DE

ERNST LUBITSCH

C'EST UN FILM PARAMOUNT

IMPRIMÉ EN BELGIQUE

Imp. L. F. De Vos & C^e Anvers-Bruxelles (Belgique)

CÓCTELES

LOS PRINCIPIOS DE LAS PELÍCULAS DE LUBITSCH

La cumbre montañosa, logotipo de la Paramount, está en la pantalla mientras comienza la música. Un tango. La letra: «Most any place can seem to be a paradise...» («Casi cualquier lugar puede parecer un paraíso...»). Luego, en lugar del monte, se eleva en pleno cielo una cama con dosel, pintada de forma tan tosca como la cumbre que la precede: «... While you embrace just the one that you adore» («Mientras abrazas justo a quien adoras»). Aparece entonces, por encima del título *Trouble in Paradise*, la inscripción: «An Ernst Lubitsch production».

Con Lubitsch todo empieza en los títulos de crédito. Unas manos vuelven las páginas de una revista de lujo parisina (*El desfile del amor*) o distribuyen unos naipes (*Montecarlo*), una esfera sugerente indica *Una hora contigo*. Los títulos de crédito siempre forman parte del drama: a partir de ellos el espectador se quedará prendado o no.

TROUBLE IN PARAMOUNT

En *Un ladrón en la alcoba* (título castellano de *Trouble in Paradise*), la ironía se instala ya con el emblema de la compañía productora, a través de la analogía Paramount/Paradise indicada por la canción, inmediatamente contradicha por la visualización de la palabra *Trouble*. ¡El nombre de Lubitsch en cambio aparece cuando la canción pronuncia la palabra «adore»!

Títulos de crédito, fundido en negro. A partir de este momento se plantea la siguiente pregunta: ¿cómo presentar el decorado? Luego: ¿cómo introducir en él a los protagonistas?

En el juego de seducción que Lubitsch juega con el espectador, el comienzo, equivalente a un primer encuentro entre desconocidos, forzosamente debe estimular el deseo. Deseo del público de saber más, de aceptar el juego al que se le invita. Las películas de Lubitsch no se parecen a esas obras rusas que necesitan un acto de exposición.

La celebración del armisticio en *Remordimiento*, la lupa que nos permite ver Marsovia sobre el mapa de *La viuda alegre*, los grandes almacenes donde Gary

Cooper compra su chaqueta de pijama en *La octava mujer de Barba Azul*, la llegada de los empleados a la tienda de *El bazar de las sorpresas*, la antecámara del infierno que queda descubierta al principio de *El diablo dijo no...*

Y otras tantas secuencias notables que permanecen en la memoria aun cuando se difumina el recuerdo de las películas.

En una célebre secuencia inicial, la de *La muñeca* (1919), el mismo Ernst Lubitsch aparece en la pantalla. Coloca en su sitio la maqueta del primer decorado de la película, una casa y un jardín, luego introduce a los personajes en forma de muñecos. En el siguiente plano, estos últimos son de carne y hueso, y el decorado es de tamaño natural, aunque de cartón piedra igual de artificial. Lubitsch siempre manifestó esa preocupación por la presentación inicial, no sólo en cuanto al lugar y a los personajes, sino también respecto al tema principal de la película, aunque generalmente lo hace de manera más contenida: siendo aquí el personaje principal una chica disfrazada de autómatas era plausible arrancar la película con una casa de muñecas habitada por seres humanos verdaderos.

Todos los comienzos de las películas de Lubitsch se ajustan a la regla de *La muñeca*: plantar el decorado antes de presentar a los personajes o a fin de destacarlos más. Estos emergen de un lugar representativo: una ciudad extranjera o imaginaria, un sitio insólito como unos lavabos de señora o las puertas del infierno, y ellos se ven “trasladados” allí o, en todo caso, están en movimiento. Allí se les acoge como refugiados o viajeros; se les espera como al Sr. Matuschek que tiene la llave de su tienda, al príncipe heredero que regresa al país o a Cluny Brown que sabe reparar lavabos; se les sorprende como a Hitler en una calle de Varsovia o a la pareja de enamorados sentada en un banco público y acorralada por policías (*Una hora contigo*). Es preciso que ya desde el comienzo, en unos cuantos segundos, se comprenda suficientemente las situaciones y a los personajes, para evitar el aburrimiento de una secuencia de exposición. Todas las películas mudas de Lubitsch resolvían la cuestión con un intertítulo inicial, artificio que más adelante conservará a menudo (o que sustituirá por un breve comentario en *off*). Por ejemplo:

«Los hombres han recibido el justo nombre de dueños del mundo. Han domado a las bestias. Han penetrado en la jungla profunda, explorado la luna y los planetas. Pero queda un lugar en la Tierra que ningún hombre jamás ha pisado ni ha tenido la autorización de observar.» *Travelling* en primer plano sobre una placa: «Ladies' lounge», esto es, «lavabo de señoras» (*Lo que piensan las mujeres*).

«Cuando el alma de Henry Van Cleve dio el gran salto, comprendió que su próxima etapa tenía muy pocas posibilidades de ser el Paraíso. Tomándose con filosofía se presentó, pues, espontáneamente allí donde le habían mandado ya tantas veces» (*El diablo dijo no*).

«No pasaba nada especial en Londres aquella tranquila tarde dominical de 1938. El acontecimiento más palpitante del día era el cóctel del Sr. Hilary Ames, e incluso eso

sólo era emocionante para el Sr. Ames mismo» (*Cluny Brown*).



Gary Cooper y Claudette Colbert en *La octava mujer de Barba Azul*.

PUNTO DE PARTIDA

La secuencia inicial ya es significativa desde sus primeras imágenes, esbozando un drama todavía lejano, resumiendo un dilema futuro, prefigurando un motivo narrativo o visual: Marlene Dietrich aparece furtivamente detrás de la ventanilla de un avión en una película acerca del drama de la disimulación (*Ángel*); Miriam Hopkins conoce a sus dos futuros amados estando sentada “cara a ellos” en el asiento de un compartimento de tren —en la última secuencia estará sentada “entre ellos dos” en el asiento de un taxi (*Una mujer para dos*)—, *Cluny Brown* empieza con una pila atascada, símbolo de las mentalidades estancadas que denunciará la película... y así seguidamente.

Un ladrón en la alcoba, cuyo comienzo archicélebre se analiza raramente en su contexto, nos ofrece otra vez un modelo:

Mirada inicial, en fundido, sobre una puerta de servicio. Un basurero entra en el encuadre y agarra un cubo de basura para vaciarlo dentro de una góndola amarrada en el canal. Deja el cubo sobre el muelle y se pone a cantar “O sole mio” mientras sube a la góndola. No se trata, como se escribe a menudo, de un gondolero que vacía cubos de basura, lo cual ya sería provocador, sino de un basurero que realiza su trabajo en góndola, lo cual es ante todo irónico: como si el color local pudiera enmascarar el olor de la basura. Siendo una película que trata de las apariencias sociales y sentimentales, el tema principal se evoca así en unos cuantos segundos, anunciando el *slogan* de los perfumes Colet: «Poco importa lo que diga, poco importa lo que parezca. Lo que cuenta es cómo huele...». El plano es inolvidable, pero retoma una idea esbozada en los títulos de crédito: una melodía lánguida, un lugar de ensueño (Venecia, metáfora del paraíso), ensuciados por la intrusión de lo real; la embarcación que atraviesa el canal balanceándose con su carga de desechos corresponde

extrañamente a la cama doble que flotaba en las nubes de los títulos de crédito, al aparecer las palabras del título.

La canción —que a continuación será objeto de tantos *gags* y lances imprevistos— se percibe desde el interior de una habitación de hotel donde resuena un timbre. La silueta de un hombre, de espaldas, se precipita hacia el balcón. El hombre trepa a un árbol para volver a alcanzar la planta baja. Sobre un muro se recorta la sombra del fugitivo quitándose el falso bigote. De vuelta a la habitación, la cámara recula para descubrir las piernas de otro hombre, tumbado en el suelo. Vemos quién toca el timbre: dos italianas excitadas, en trajes de noche, han acudido a la habitación a «ver al señor» que no contesta, François Filiba (Edward Everett Horton). Quien, espiado por nosotros desde el balcón por el que se ha escapado el ladrón, intenta levantarse y vuelve a caer, arrastrando con su caída un cubo de champán lleno de cubitos de hielo. La música y la atmósfera sugieren un drama, el champán, una fiesta: *trouble in paradise*.

La cámara esboza un movimiento para alejarse del balcón en el que estábamos apostados: la música amenazante se vuelve romántica mientras sobrevolamos la fachada del hotel Venecia: una maqueta encantadora, como aquéllas por las que Hitchcock tenía tanta afición en su período inglés. La cámara detiene su curso delante de otro balcón, en el que vemos a Herbert Marshall apoyado en sus codos, ensimismado. Dada la continuidad temporal de los planos precedentes, es físicamente imposible que éste sea el ladrón, y sin embargo sabemos que es él. Como lo atestigua el guión original, varios planos intermedios (que teóricamente le habrían dado tiempo de cambiarse, de llegar al segundo decorado, etcétera) estaban previstos por el guión y probablemente fueron rodados. Pero Lubitsch prefirió condensar el instante, desdeñando toda credibilidad, puesto que el espectador capta el mensaje. Para más seguridad, nos lo confirma con el *gag* de la hoja:

Un *maître* está junto a Herbert Marshall para tomar el pedido. El *maître* sugiere unos cócteles para empezar; Marshall asiente al ver cómo se aproxima la arrebatadora Miriam Hopkins en traje de noche, transportada por una góndola satinada. Después de haber solicitado la cena —que «debe ser deliciosa aunque no la toquemos»— y el champán en el que ha de reflejarse la luna —«Perfecto... luna en champán...», apunta dócilmente el *maître*—, el barón despide al sirviente. Éste se eclipsa discretamente, no sin antes haber quitado una hoja de árbol inoportunamente enganchada en el esmoquin del barón... «Gracias», dice Marshall simplemente mientras coge descuidadamente la hoja.

Complejidad temática de este comienzo, en contraste con su extremada fluidez formal. Recurrencia y oposición de objetos: un cubo de basura, luego un cubo de champán. Una góndola evacúa los desperdicios, otra trae el objeto del deseo (la imagen trivial de la cama en el cielo, en los títulos de crédito, anunciaba ambas cosas).

Los movimientos se corresponden. Detrás del hotel se limpia ruidosamente, y

delante se roba en silencio. Un movimiento de cámara une a la víctima, que falta a su cita galante, con el ladrón, que llega a tiempo a la suya: la analogía es discreta pero quedará rápidamente confirmada —¡la mujer a la que espera es a su vez una ladrona!

El comentario social permanece implícito. El basurero cantando a grito pelado indica que la expresión demasiado ruidosa significa una ausencia de clase. La víctima del robo está rodeada de otros sonidos discordantes: un timbre insistente, los chillidos de las italianas, una caída estrepitosa. Ello nos señala el poco aprecio que merece. El ladrón, en cambio, está rodeado de silencios; es, pues, un caballero: diálogos casi murmurados, una simple señal de la mano de su dulcinea, un acuerdo tácito con el *maître* que incluso toma nota de sus sugerentes onomatopeyas (Marshall suspira, el sirviente apunta: «Muy bien, señor»).

ORDEN Y CAOS

Para lanzar una película acerca de un juego de ironías y de contradicciones, presentando sin rodeos el contexto del relato, Lubitsch era invencible. Introducir el desorden en un universo ordenado: ése es el punto de partida de todas sus películas. Le encanta iniciar una película con la cadencia impecable de una marcha militar y después perturbar esa bella ordenación a través de unos cuantos detalles incongruentes antes de enfocar un acontecimiento concreto. El método de partir de una coreografía de muchedumbre para desembocar en una particularidad individual reestablecía un principio del teatro alemán según Max Reinhardt. Lo había aplicado con opulencia en sus reconstrucciones históricas y dejó que subsistiera en forma de vestigio en los comienzos de sus películas posteriores.

Así, el principio de *La viuda alegre* retoma una secuencia mucho más delirante de *El gato montés*: un desfile militar se ve perturbado por una manada de vacas. Chevalier, apuesto oficial, va al paso y canta acompañado por una fanfarria («¡Girls, Girls, Girls!»). Chicas risueñas se asoman a las ventanas pronunciando su nombre. De pronto, su sonrisa se congela y deja de cantar: su mirada intrigada se ha dirigido a una calesa en la que está sentada, como en un trono, Jeanette MacDonald, suntuosamente vestida de duelo y con el rostro tapado por un velo.

Lubitsch ha conseguido lo que quería. Primero, en un plano visual: grupo ordenado, alteración del grupo, enfoque del individuo, alteración del individuo. Luego, en un plano temático: una manifestación espontánea y exuberante queda sustituida por el atractivo del misterio. Finalmente, en un plano narrativo: presentación del decorado, ironía, movimiento, presentación de los personajes. Aunque *a priori* parezca muy diferente del comienzo de *Un ladrón en la alcoba*, el de *La viuda alegre* responde a las mismas exigencias. El ganado que perturba la fanfarria corresponde al vertedero que ocupa la góndola en *Un ladrón en la alcoba*; las exclamaciones de la muchedumbre y los guiños de Chevalier, a la habitación ruidosa de Filiba; el brutal cambio de expresión del héroe, a la entrada en escena de

Herbert Marshall; la aparición de MacDonald en coche, a la de Miriam Hopkins en gondola (los encuadres son además muy similares: un plano de medio perfil cuando se acerca la embarcación, un plano de tres cuartos de espalda cuando se aleja).

Tal como respondía Herbert Marshall cuando el *maître* le preguntaba con qué deseaba empezar: «Beginnings are always difficult», los comienzos siempre son difíciles. Para abrir el apetito, el astuto criado sabe sin embargo que conviene arrancar con los cócteles.



LA ÚLTIMA SECUENCIA

LOS FINALES DE LAS PELÍCULAS DE LUBITSCH

En virtud de su talento para elaborar los aperitivos fílmicos al levantar el telón, no sorprende que Lubitsch pusiera tanto cuidado en preparar sus postres, acompañados a veces por una coda a guisa de digestivo.

El estudio de los finales de las películas de Lubitsch nos ofrece un auténtico resumen de puesta en escena. En los últimos minutos de sus películas, Lubitsch junta a menudo sus efectos como para presentárnoslos en un ramo. Pirotecnia, tal vez, pero sobre todo concentración de elementos sobre los que se funda la puesta en escena: una construcción dramática impecable, un espacio cuya topografía responde a un diseño riguroso, decorados y accesorios que consolidan el relato y facilitan la exposición, una cámara que se guía por una voluntad de sencillez y precisión en el efecto.

PERSONAJES IRRECONCILIABLES

A menudo parece que Lubitsch provoque el desenlace de la trama cortándola en seco, como si la historia aún pudiese continuar y el cineasta decidiera arbitrariamente ponerle fin: en medio de una interminable disputa casera, la pareja de *Una hora contigo* se dirige de repente a la cámara ¡para anunciar al espectador su abrupta reconciliación!

En numerosas películas de Lubitsch una pareja vive una situación conflictiva, en principio imposible de resolver. Ya en el periodo alemán, *La princesa de las ostras*, *Las hijas del cervecero* o *El gato montés* colocaban de entrada la relación amorosa a la altura de un conflicto inmemorial. Al atribuir la responsabilidad del drama a unas heroínas volátiles o indomables, el Lubitsch alemán podía pasar por misógino. Una vez convertido en americano, Lubitsch suaviza su paleta: el conflicto es más tenue y está mejor repartido, a menudo ya no es más que un juego de seducción; bastaría una nimiedad para que terminara; provoca una chispa que reaviva la relación de la pareja.

Tres películas entre otras escenifican parejas aparentemente irreconciliables: *La viuda alegre*, *La octava mujer de Barba Azul* y *El bazar de las sorpresas*. La inventiva e inspiración de Lubitsch saca un gran partido de la incapacidad de los

amantes para encontrar un terreno de entendimiento.

En *La viuda alegre*, Sonia (Jeanette McDonald) se pasa la película destruyendo sistemáticamente el equilibrio precario que Danilo (Maurice Chevalier) se obstina en poner en pie para armonizar su relación. Será precisa la trampa conjugada de una celda de prisión y de un estribillo de vals para finalmente lograr que ella sucumba.

La octava mujer de Barba Azul agudiza el conflicto hasta la histeria: al rechazar a su marido (Gary Cooper), Nicole (Claudette Colbert) atiza la frustración de éste con un sadismo manifiesto hasta la última imagen.

Finalmente, *El bazar de las sorpresas* borra el aspecto sexual mientras su estética casi austera interrumpe bruscamente toda expresión plástica del conflicto. En los tres casos, la escena final presenta un antagonismo en el punto culminante de su intensidad: el apaciguamiento del bazar de hecho no es más que el resignarse a una situación inextricable. Una tienda cerrada, una prisión, un centro psiquiátrico son los decorados de estas exasperaciones. En todos los casos los desenlaces dependen de la arbitrariedad psicológica, apenas justificada por la convención narrativa del final feliz (hay que acabar de una vez), cosa que no extraña en una obra que siempre ha considerado el capricho como un comportamiento amable.

Más a menudo todavía, Lubitsch soluciona (o finge solucionar) un dilema imposible. Puede tratarse de escoger entre dos compañeros (*Un ladrón en la alcoba*, *Ángel*), incluso de elegir a los dos (*Una mujer para dos*). A medida que va madurando la obra de Lubitsch la decisión se vuelve existencial: Este u Oeste, ideal o pasión (*Ninotchka*); infierno o paraíso (*El diablo dijo no*); interrogación cuya plena coloración filosófica la da el mismo título (*Ser o no ser*).

El conflicto de *Remordimiento* se resolverá contestando a la pregunta que Paul se plantea: marcharse o quedarse. La elección difícil de la partida se visualiza en *Un ladrón en la alcoba* y *Una mujer para dos* de la misma manera y a través del mismo encuadre: los héroes en el asiento trasero de una limusina, iniciando una partida que realmente no soluciona ningún problema. En *Ángel*, lord Barker (Herbert Marshall) deposita al marcharse un pacto en manos de María (Marlene Dietrich): sólo depende de ella que esa partida signifique amor perdido (si ella no le sigue) o amor recuperado (si ella lo hace).

En *Cluny Brown* finalmente es la marcha precipitada de Belinski la que lleva a Cluny a la realización de sí misma, permitiendo así que se acabe la película: antes incluso de que llegue a elegir, el tren ya se ha puesto en marcha, como si la decisión que ella tarda en formular estuviese ya tomada.



Lionel Barrymore, protagonista de *Remordimiento*.

DE UNA HABITACIÓN A OTRA

Para prestar movimiento y volumen a la conclusión y ante los rompecabezas que supuestamente se resolverán, Lubitsch establece como preliminar un decorado que la resume. Muchos desenlaces se balancean en un vaivén entre dos habitaciones.

Remordimiento concluye con las idas y venidas de los cuatro personajes principales entre el salón, lugar de representación social, y el cuarto condenado de Walter, lugar de lo secreto. Volvemos a encontrar esta oposición entre lugar público y lugar privado al final de *Una mujer para dos*, que oscila entre un salón y un dormitorio. *Ángel* ofrece a este tema una variación interesante: estamos en una casa de citas, lugar a la vez público y privado; el conflicto se desenlaza pasando de un primer salón (donde se encuentra el trío amoroso y la gran duquesa, patrona del burdel de lujo) a un segundo salón (vacío, en el que sólo entra lord Barker). *El bazar de las sorpresas* aborda una oposición similar, presentando una versión más “popular”: Lubitsch hace que evolucionen los sentimientos de los personajes haciéndoles pasar de la trastienda, que también sirve de vestuario —lugar privado—, a la tienda vacía —lugar público—, donde sale a la luz la verdad.

Este titubeo entre una habitación y otra queda subrayado por el lugar de pasaje que los une (o los separa). Antecámaras, pasillos, rellanos y vestíbulos diversos adquieren una importancia capital (*Remordimiento*, *Ángel*, *Un ladrón en la alcoba*). Irónicamente, *La viuda alegre* convierte ese lugar en el pasillo de una cárcel: ante la incapacidad de Sonia y Danilo de salir de su celda, son los personajes secundarios, inmovilizados en ese pasillo, los que facilitan la reconciliación de los amantes; los músicos que tocan el vals reconciliador están además instalados allí, igual que el sacerdote providencial que sellará su unión.

Otro lugar de pasaje: la escalera. Lubitsch hace a menudo que sus personajes suban las escaleras a paso rápido (*Remordimiento*, *Un ladrón en la alcoba*, *Una mujer para dos*). En *El diablo dijo no*, ¡la escalera celestial se reemplaza por el ascensor que lleva a Henry «up»!

Finalmente —qué falta hará decirlo—, muchas conclusiones lubitschianas giran alrededor de una puerta de salida, más allá de la cual los personajes se nos escapan de una vez por todas: véase *Remordimiento*, *Un ladrón en la alcoba*, *La viuda alegre*, *Ángel*, *La octava mujer de Barba Azul* o *El diablo dijo no*, por sólo citar las principales. Una sola vez, en *Cluny Brown*, el realizador nos permite ver lo que puede suceder detrás de la última puerta. En el transcurso de un breve epílogo mudo, Cluny (Jennifer Jones) y Belinski (Charles Boyer), esos dos eternos apátridas, prosiguen su unión de ensueño en un país mítico (América), donde Cluny se convierte en mujer (está encinta) y Belinski en autor de éxito (se dedica a la novela policíaca). Volveremos sobre este asunto.

TALISMANES Y ACCESORIOS

Diversos accesorios vienen a complicar o a facilitar el acceso al lugar del desenlace y a la elección que les corresponde. La camisa de fuerza de la que Brandon se despoja al final de *La octava mujer de Barba Azul* para abrazar a Nicole, la cofia y el delantal de criada de los que Belinski libera a Cluny marcan el paso de un personaje a la conciencia. Las llaves como signo de secuestro, presentes en *La octava mujer de Barbazul* (el padre de la protagonista las recupera comprando el manicomio), intervienen doblemente al final de *Remordimiento*: Elsa saca la llave de su escondrijo y abre ceremoniosamente la habitación del difunto Walter; abre, también con una llave, el piano de Walter, silencioso desde hace mucho tiempo. El piano que ella se pone a tocar y el violín de Paul, que la acompaña, sustituyen la idea de represión, transmitida por las llaves, por la idea de armonía.

Los objetos, puesto que ofrecen la relación palpable y tranquilizante de los personajes con su entorno, pueden ayudar a que la conclusión se vuelva más precisa. Un collar consentido, una ñoña desvalijada y un fajo de billetes robados sellan la connivencia de Lily y Gaston al final de *Un ladrón en la alcoba*: Lubitsch concluye con insolencia que la complicidad amorosa es superior al romance. Los obsequios que, en *El bazar de las sorpresas*, se desembalan y se vuelven a embalar con precaución, permiten presagiar el regalo mutuo, anticipando el reencuentro entre Klara y Kralik; las pantorrillas de éste, exhibiendo las ligas para demostrar que no es patizambo, redoblan el amor cómplice. Los objetos que, en *La viuda alegre*, se introducen uno por uno a través de un ventanillo, hacen que los amantes se acerquen cada vez más: champán, efluvios de perfume, alianzas...



AN
Ernst
LUBITSCH
PRODUCTION

Heaven Can Wait

in **TECHNICOLOR**

20th
CENTURY-FOR
PICTURES

WITH
GENE
TIERNEY
DON
AMECHE

AND
Charles **COBURN** - *Marjorie* **MAIN** - *Laird* **CREGAR** - *Spring* **BYINGTON** - *Allyn* **JOSLYN**

SCREEN PLAY BY SAMSON RAPHAELSON — BASED UPON THE PLAY "BIRTHDAY" BY LAZLO BUS FENETE
PRODUCED AND DIRECTED BY ERNST LUBITSCH

CARA A CARA

La técnica lubitschiana de la conclusión asombra por su simplicidad, la del estilo mismo de Lubitsch. Casi siempre las conclusiones se limitan a ser explicaciones.

El procedimiento preferido de Lubitsch en esas escenas de esclarecimiento final es el encuadre en primer plano o en plano americano: dos personajes encuadrados juntos, ocupando cada uno la mitad de la pantalla, a menudo de perfil, menos frecuentemente de medio perfil o de frente, una vez de espaldas (*Ángel*). Tales encuadres aparecen en casi todos los finales de sus películas sonoras, excepto el de *El diablo dijo no* (que recurre a la metáfora y no a la explicación); a veces Lubitsch dinamiza la fórmula, montando, en alternancia con ese plano, una serie de planos/contraplanos más nerviosos o realizando deliberadamente un desplazamiento de cámara bastante largo (*El bazar de las sorpresas*). El plano de dos personajes, esté o no esté sujeto a esas pequeñas variaciones, permanece como articulación esencial de la técnica de ese instante fatídico: Lubitsch filma esa última explicación con una franqueza que contrasta con el carácter indeciso de los personajes. Sean cuales sean las incertidumbres de sus protagonistas, el realizador se reserva el derecho de cortar.



Margaret Sullavan y James Stewart en *El bazar de las sorpresas*.

CODA

A veces Lubitsch añade a la escena de explicación una coda, secuencia muy breve, casi muda, que restablece definitivamente la armonía, después de que la escena de explicación haya cogido desprevenido al espectador. La inestabilidad de *Un ladrón en la alcoba* o el suspense de *Una mujer para dos* necesitan epílogos provistos de un encuadre unificador —los personajes juntos, encuadrados hasta la cintura— idóneo para poner la nota final. El cineasta, juiciosamente, había invertido el procedimiento en *El príncipe estudiante*, donde el mismo encuadre quedaba desestabilizado —se enseña al hombre, se elimina a su compañera—, como para mantener hasta su

desvanecimiento la nota triste que cierra la película. La coda de *Ser o no ser* aparentemente riza el rizo. En un nivel más profundo lo que hace es restablecer un orden que toda la acción había perturbado.

La coda de *El pecado de Cluny Brown*, pantomima de función armonizadora, es un verdadero final feliz cuya alegría embriagadora contagia al espectador. Remata la demostración filosófica del cineasta: después de todos sus errores, Cluny y Belinski están por fin en su sitio. La serenidad está recuperada. Y será la última película acabada por Ernst Lubitsch.



Jeanette MacDonald.

PLASTICIDAD

LAS ACTRICES DE LUBITSCH

LA ESPALDA DE JEANETTE

Jeanette MacDonald no corresponde al concepto tradicional de la gran actriz, ni siquiera al de actriz cinematográfica. Su voz de cantante de opereta, su actuación encantadoramente amanerada, el ritual de la ropa interior de encaje al que Lubitsch la somete desde *El desfile del amor*: todo está pasado de moda sin que llegue a irritar de verdad. Bajo la dirección de Lubitsch, sin embargo, Jeanette es capaz de una creación realmente cinematográfica de su papel, de una forma de modernidad destinada a desaparecer en las operetas que pronto la enfrentarán con el barítono Nelson Eddy para la MGM.

La personalidad de MacDonald fue una creación lubitschiana, y *La viuda alegre*, la última película en la que colaboraron juntos, está enteramente concebida como un homenaje a la complicidad que los unía. El cineasta impuso la actriz a un Maurice Chevalier reticente (que quería a Grace Moore) y que tenía motivos para estarlo: por una vez se veía reducido a un papel de compañero a pesar del primer puesto celosamente conservado en los títulos de crédito. La larga secuencia del reservado en Maxim's, una de las más bellas demostraciones de puesta en escena de toda la obra de Lubitsch, debe mucho a tres momentos escénicos de Jeanette MacDonald.

Danilo (Chevalier) ha atraído a Sonia (MacDonald) al reservado robándole el zapato; ella se sienta encima del diván para que vuelva a calzarla. Mientras él obedece, hay un primer plano de Jeanette MacDonald, estática, cerrando los ojos. Él le besa la mano. Vuelta al mismo primer plano de la joven, bajo una iluminación difuminada, como brumosa, sólo atravesada por el destello de las lentejuelas que cubren su vestido: parece haber pasado a un nuevo grado de éxtasis. Pero, mientras cierra los ojos aún más intensamente, un ligero fruncimiento de ceño viene a perturbar la progresión del deseo. El primer plano del principio nos mostraba a Sonia a punto de sucumbir. El segundo, a través de esa crispación que se dibuja, de una respiración que se intensifica, deja la puerta abierta a múltiples matices: deseo creciente, pero también angustia ante la pérdida del control de sí misma, miedo a pasar al acto, vergüenza de entregarse a un hombre al que se supone que ella debe

venderse (para conocerle se ha disfrazado de chica ligera), desesperación por no poder impedirlo, conciencia de las consecuencias de este instante fatídico (¡puesto que está muy enamorada de él!).

Danilo se levanta para apagar una primera luz. Deja a Sonia sentada, de medio perfil, el rostro orientado hacia delante. Le seguimos. Cuando vuelve junto a ella, la pose de Sonia ha cambiado visiblemente. Su perfil se ha vuelto hacia la derecha del encuadre e inclinado hacia abajo. La actitud inmóvil es de estatua: es la pose tradicional de la reflexión, pero quizás también del abatimiento. Además, Sonia vuelve a levantar la cabeza con dificultad y dirige sus ojos hacia la izquierda del encuadre, mirando la puerta como si previera marcharse. En ese mismo plano se levanta, y la cámara la sigue, encuadrando su espalda ampliamente escotada. Danilo, que permanece fuera de campo, apaga otra lámpara. La luz se vuelve más tenue mientras Sonia detiene su marcha. Su espalda nacarada se eriza bajo el efecto del deseo o de un escalofrío y las lentejuelas de su escote brillan todavía más.

El primer plano de Sonia nos da lugar a leer. La plasticidad de su pose muda nos da lugar a ver. Su espalda crispada nos da lugar a imaginar. En tres momentos Jeanette MacDonald cubre la gama entera de lo que una actriz puede ofrecer a un papel. La cámara, indisociable de la actuación de la intérprete, realza y suspende la emoción. Mientras que la interpretación teatral se presenta de un bloque, la actuación cinematográfica consigue yuxtaponer los toques y las invenciones sin fundirlos. Lubitsch, que había sido hombre de teatro, lo sabía muy bien. Podía ocurrirle que dejara pasar una interpretación monolítica como la de todos los actores de *Remordimiento*. Pero en *Ser o no ser*, donde lo teatral se inserta dentro de lo cinematográfico, la percepción de Lubitsch se convierte en un fascinante juego de espejos: el vaivén de lo uno a lo otro significa la oscilación entre lo natural y la representación.



Jeanette MacDonald.



Pola Negri.

CRIATURAS LUBITSCHIANAS

Ernst Lubitsch, como muchos grandes cineastas, era un Pigmalión. Utilizaba la cámara para expresar su deseo hacia las “creaciones” que filmaba. En los tiempos de las estrellas del cine mudo, creó cinematográficamente a Ossi Oswalda y a Pola Negri, aunque esta última se negó a admitirlo; en los tiempos del sonoro, les sucedieron Jeanette MacDonald y Miriam Hopkins. Se trata de cuatro personalidades procedentes del teatro, que Lubitsch remoldea completamente para la pantalla. No borra en absoluto su teatralidad, que es una base de trabajo, sino que la amalgama con la imagen que forja de la actriz.



Ossi Oswalda representará a menudo a chicas que fingen ser otras que no son: adoptando la identidad de un autómatas en *La muñeca*, disfrazándose de chico en *Ich Möchte te kein mann sein*. Pola Negri se consideraba actriz trágica (*Carmen*), pero Lubitsch la emplea con frecuencia en papeles que favorecen lo desmesuradamente cómico (*El gato montes*). Con todo, sabrá guiarla en composiciones más matizadas, como en *Montmartre* o *La frivolidad de una dama*. Una vez alejada de Lubitsch, Pola Negri se dejará a menudo invadir por sus tics de teatro sin poder justificarlos. Lo mismo ocurrirá con Miriam Hopkins, con frecuencia insoportable, incluso incapaz, sin Lubitsch, de crear un personaje sensual o simpático. Bajo su férula resulta sin embargo deslumbrante; Lubitsch destaca en ella una picardía cuyo fantasma ha ido persiguiendo desde Ossi Oswalda. Su estilización teatral, que Lubitsch se niega a reprimir, se convierte en componente esencial del personaje: sus actitudes excesivas y sus inflexiones dramáticas no en vano forman parte del distanciamiento irónico de *Un ladrón en la alcoba* y sobre todo de *Una mujer para dos*.

De las actrices creadas por Lubitsch, Jeanette MacDonald es una de las pocas que carecen de picardía. Incluso Pola Negri presentaba lados bufonescos en *El gato montes*. Con MacDonald el cineasta realza (para ridiculizarlo mejor en su momento) un comportamiento serio y un espíritu de decisión que contrastan con sus manierismos de cantante de opereta. Mientras que resulta claramente autoritaria en *El desfile del amor*, estricta con las convenciones en *Montecarlo* y tal vez demasiado

afectada en *Una hora contigo*, en *La viuda alegre* es grave y ligera, conmovedora e irresistiblemente cómica. Cuando, después de haber languidecido mucho tiempo en ropa de luto y haber intentado en vano olvidar al inoportuno —pero seductor— Danilo, súbitamente decide dejarse llevar —pues «toda viuda tiene sus límites»—, consolida con un humor soberano el motivo lubitschiano del capricho.



Miriam Hopkins.



Claudette Colbert.

IMÁGENES RECIBIDAS

En oposición a las intérpretes que él mismo modeló, Lubitsch se vio utilizando actrices que, antes de trabajar con él, se habían establecido en la imaginación de las masas, ofreciendo un universo ya codificado. Para el narrador económico y alusivo, la estrella establecida reúne un sistema de referencias perceptible para una gran parte del público, y es, pues, susceptible de aligerar el relato y enriquecer al personaje sin sobrecargarlo. Así, cuando Lubitsch emplea por segunda vez a Claudette Colbert, en *La octava mujer de Barba Azul*, ella es una estrella. Mientras que en *El teniente seductor* perseguía en ella su eterno fantasma de niña traviesa, en esta segunda película da por sentado que la actriz se había convertido por aquel entonces en la encarnación del encanto continental. No desdeña el recuerdo de bufonadas pasadas (el beso encebollado o las caricias finales a Gary Cooper atado), pero en lo esencial es la imagen sofisticada y chic de Colbert la que le ayuda a crear el personaje de Nicole de Loïselle. Oponiendo su perspicacia y su espíritu “europeos” a Cooper, en el que cristaliza una idea de americanidad (de apariencia simple y sólida, pero incubando la neurosis), Lubitsch aviva la guerra conyugal y la refuerza con una batalla cultural que anuncia *Ninotchka* y *Ser o no ser*.

Greta Garbo impone su melancolía e incluso su severidad al universo lubitschiano. En *Ninotchka*, aunque fuese la intención inicial de la producción, el realizador no juega contra esa imagen; saca partido de ella. Todo lo que se dice del pasado de la heroína (la anécdota del lancero polaco que había querido abusar de ella y a quien ella dio una lección: «Compadeced al lancero polaco. Al fin y al cabo, yo aún estoy viva») se enriquece con el pasado cinematográfico de la *vedette*. La escena del estallido de risa es tan fuerte que el público percibe al mismo tiempo la liberación del personaje y de la actriz Garbo.

Ángel es el más bello ejemplo de esa clase de interpretación. El resorte de la película es la herencia de un pasado guardado en silencio y al que sin embargo se alude sin cesar. Marlene Dietrich, confrontada por única vez con un papel de dama inglesa, era entonces portadora de la imagen cinematográfica de la que Sternberg la había dotado: en resumen, una metáfora de la prostitución. Este pasado se sobrepone al personaje de Lady Barker y autoriza lo implícito, lo no dicho, un juego al borde de lo escabroso: la secuencia del reencuentro entre lady Barker y la gran duquesa, tan cargada de referencias dudosas, funciona en parte gracias a ello. Lubitsch puede así preservar su distancia y su elegancia filmando, sin que lo parezca, el reencuentro de dos compañeras de burdel. Dietrich, glacial y marmórea como de costumbre, encontró ahí, por mucho que le pesara, uno de sus más grandes papeles. Lubitsch supo, como ningún otro, dar a los tics de la estrella un sentido, incluso una necesidad: voz baja como en un aliento, mirada vuelta hacia abajo, orlada de pestañas palpitantes, cejas arqueadas, congeladas en una perpetua interrogación... El comienzo de la película demuestra a la perfección cómo Lubitsch utiliza para su

provecho la imagen preexistente de Marlene Dietrich.



Greta Garbo.



Marlene Dietrich.

LOS PÁRPADOS DE LADY BARKER

Lady Barker se permite una escapada parisina, viajando de incógnito. Se aloja en un hotel de lujo bajo el falso nombre de madame Brown. El recepcionista le pide el pasaporte: ¿será descubierta?

La llegada de lady Barker a la recepción se encuadra desde el mostrador, el recepcionista aparece al margen, a la izquierda del encuadre. El rostro impávido de la guapa mujer queda ensombrecido por un sombrero ladeado que le disimula un ojo. Con ese único ojo mira fijamente al empleado y le pide una habitación. Sólo le quita de encima la mirada para bajar su famoso párpado e inscribirse en el registro. En ese momento, a través de un primerísimo primer plano, uno siente emerger por detrás de su impasibilidad una turbación naciente: el rostro se alza un poco y aparece el segundo ojo. Rápidamente mira de lado, luego parpadea y vuelve a orientar la cara hacia abajo. Este tic de actriz basta para que Lubitsch esboce el matiz de inquietud pasajera que se adueña del personaje: el rostro liso e impermeable que exhibe no es más que una máscara...

El juego de miradas de Marlene Dietrich continúa en el plano siguiente. Tras la firma en el registro y un inserto de dicha firma («Mrs. Brown»), se retoma el encuadre precedente. Lady Barker vuelve a mirar fijamente al recepcionista, aparentemente para devolverle la pluma, pero en realidad con la intención de imponerle su autocontrol recuperado. Él le pide entonces el pasaporte. Sin inquietud aparente, ella baja los ojos hacia su bolso, que ha colocado sobre el mostrador; suspende el movimiento murmurando una frase de cortesía acerca de la dificultad de los viajes, luego baja ya sin vacilar la cabeza para sacar el pasaporte de su bolso. El espectador percibe lo que ve el recepcionista, es decir, una mujer mundana de una desenvoltura imperturbable; pero por el conocimiento que tiene de Marlene Dietrich, la estrella, es capaz de leer el embarazo que expresan los movimientos progresivos de sus ojos y del rostro que se inclina. El impacto de este juego de párpados es tan fuerte que Lubitsch podrá permitirse en el plano siguiente no mostrar más que la espalda de la actriz, entregando la mirada (sin duda imperiosa y cortés) que ella dirige al recepcionista enteramente a la imaginación del espectador. Todavía de espaldas, lady Barker sale del encuadre mientras que el hombre compara meticulosamente el nombre en el registro con el del pasaporte. De repente ella reaparece por la izquierda del encuadre y sorprende al empleado preguntándole si hay algún problema; él levanta lentamente los ojos y le asegura lo contrario. Esa mirada que Lubitsch persiste en ocultarnos, ¿ha explicado al hombre la situación y le ha intimado a guardar el secreto?

En su elección de actrices, Lubitsch aspira sobre todo a la perfecta adecuación entre una intérprete y un papel. El caso contrario le interesa raramente. Pero sí puede recurrir tanto a intérpretes que carecen de una verdadera imagen o cuya aptitud todavía no se ha explotado (Merle Oberon, Claudette Colbert en la época de *El*

teniente seductor) como a estrellas de talento confirmado (Carole Lombard, Margaret Sullavan). Se interesa tanto por el maniquí elegante (Kay Francis) como por el «fruto verde» (Jennifer Jones).

Nos acordamos más de las actrices lubitschianas que de sus actores, aun de los más dotados, a riesgo de ser injustos. Estando Maurice Chevalier caducado, Herbert Marshall y Melvyn Douglas olvidados, Gary Cooper mejor servido en otra parte, conservaremos en la memoria el resplandor de las estrellas femeninas, nutridas por la mirada sensual de Lubitsch. En una película cuyo punto débil reside en la interpretación (*Remordimiento*), Nancy Carroll impone su sensibilidad pese a un diálogo de cierta mediocridad. Y en una película que, al contrario, es un fuego artificial de actores desde el más grande hasta el más ínfimo papel (*Ser o no ser*), Carole Lombard hace olvidar con su encanto natural que en el guión no representa más que el satélite de Jack Benny, ofreciendo una interpretación de una asombrosa riqueza. La habilidad de Lubitsch para con las actrices se reveló muy pronto: Henny Porten, que podía resultar patosa, es con él perfectamente adecuada y cómica en un doble papel que convierte sus defectos en cualidades (*Las hijas del cervecero*). Consigue que brillen las actrices apagadas (Irene Rich, prodigiosa en *El abanico de Lady Windermere*) o dulzonas (May McAvon en la misma película, y Norma Shearer, arrebatadora en *El príncipe estudiante*).

¿Cuál es su secreto? Se cuenta que tenía la costumbre de representar sistemáticamente, a través de la mímica, todos los papeles, desde el más importante hasta el más insignificante, a fin de mostrar a cada actor lo que esperaba de él. Cuando se actuaba con Lubitsch había que adaptarse a su idea del papel y entregarse a su concepto del conjunto: parece que el realizador jamás dejó que ningún intérprete escapara a su control. Es evidente que para Lubitsch la interpretación de los actores no es un elemento independiente que la cámara se limitaría a registrar. Con él una escena de actor, y no digamos de actriz, no se representa delante de la cámara sino “con” la cámara.



Norma Shearer.

LA MIRADA DE KLARA

Una secuencia de *El bazar de las sorpresas* ofrece un ejemplo de esa relación privilegiada entre actriz y cámara: Lubitsch dirige aquí por primera y única vez a Margaret Sullavan, actriz hipersensible siempre al borde del quebrantamiento, que dota al personaje de Klara Novak de una credibilidad y una vulnerabilidad inesperadas.

En su obra “Romantic Comedy”, James Harvey observó que la cámara jamás atrapaba directamente, por así decirlo, la mirada de Klara. A través de este recurso, Lubitsch sugería su perpetua incomodidad, su inestabilidad existencial y su huida patética de la realidad. Este juego al escondite resulta flagrante en la secuencia en cuestión.

Kralik (James Stewart) visita a Klara que está en cama, víctima de una depresión: plano de conjunto, con la cámara colocada al lado de la cama, Klara tumbada de perfil en el borde izquierdo del encuadre y Kralik de pie, cara a nosotros. Él la mira, ella está ensimismada. En el siguiente plano, él se ha sentado y Klara queda encuadrada de medio perfil: su mirada oscila de derecha a izquierda, y sólo reposa brevemente sobre Kralik cuando él se declara responsable de su indisposición. Un plano más cercano, con Kralik de espaldas y Klara de frente, tampoco consigue captar su mirada, que huye obstinadamente hacia la derecha del encuadre, ¡como si la cámara la incomodara! El montaje que sigue alterna los ejes que se acaban de describir, con las mismas dificultades para detener la mirada de Klara. He aquí, sin embargo, que su tía abre la puerta para entregar a la joven una carta portadora de buenas noticias. La puerta está frente a la cama y, por lo tanto, frente a Klara. Lubitsch nos sorprende entonces adoptando repentinamente el punto de vista subjetivo de este tercer personaje. Al hacerlo, retiene la alegría de Klara atrapando por primera vez, pero de manera muy fugaz, su mirada. Unos segundos más tarde, la cámara se coloca de nuevo en el sitio que ocupaba al principio de la secuencia: una vez más se le ha escapado la mirada de Klara.

Sea la actriz a la que dirige frágil como Margaret Sullavan, impasible como Marlene Dietrich o afectada como Jeanette MacDonald, Lubitsch siempre logra que su actuación concuerde a la vez con la verdad del personaje y la intensidad del momento. La cámara es el instrumento ideal para ajustar esta correspondencia, imprimirle su respiración, subrayar detalles cruciales. La mirada de la cámara justifica la interpretación de la actriz, magnetiza su presencia, registra su carisma y a veces, mejor aún, hace que resulte indispensable para la “vida” de la película.



Margaret Sullivan.

TIPOS Y CONTRATIPOS

LUBITSCH Y LOS ACTORES

Marcado sin duda por sus orígenes teatrales como por su propia experiencia de actor, a Lubitsch, a la hora de elegir a sus intérpretes masculinos, le encantaba sacar partido de los tipos. La noción de “papel”, tal como la encontramos en todas las formas de teatro clásico, era perfectamente adecuada para establecer un personaje.

Su actor secundario preferido, Edward Everett Horton, decía: «El Sr. Lubitsch contrataba a sus actores en función de sus competencias, sus excentricidades y sus manierismos, y sabía exactamente lo que quería hacerles hacer. Esto me encantaba porque así no podía evitar ser bueno en una película de Lubitsch. Luego descubrí que daba lo mejor de mí mismo en una película de Capra por los motivos opuestos». Antes que sacar partido de un papel contrario a su intérprete, ingeniosidad utilizada por Capra o McCarey, Lubitsch prefiere llevar hasta el absurdo al arquetipo para desvelar mejor su mecanismo. Cambiar la máscara le interesa menos que dejarla actuar a fondo, para expresar la ironía de lo que disimula. Detrás de sus fachadas, Garbo ríe y Marlene llora, ya lo hemos visto. O aún más: Maurice Chevalier sufre y Gary Cooper pierde el juicio. El pequeño empleado es un anarquista (*Si yo tuviera un millón*); los tres comisarios del pueblo, unos juerguistas noctámbulos (*Ninotchka*).



Gary Cooper.

PARADOJA DEL INTÉRPRETE LUBITSCHIANO

Más aún que el teatro, es la larga experiencia del realizador dentro del cine mudo la que guía su agudeza en el dominio del reparto. Alain Masson nos recuerda que en la actuación de los intérpretes de los años veinte «coexisten dos maneras, la elocuente y la sobria. Una consiste en iniciativas violentas, la otra en reacciones sutiles. La demencia, la rudeza, la incoherencia pertenecen a la primera; la delicadeza, la sensibilidad determinan la segunda» (L'Image et la Parole, 1989). Esta dialéctica perseguirá a Lubitsch hasta el fin de su carrera, pero con variaciones cada vez más complejas. En conformidad con esta dualidad, las dos estrellas masculinas favoritas de Lubitsch fueron Emil Jannings y Adolphe Menjou: el actor de composición y el dandy romántico. El primero está dispuesto a exagerar, el segundo a sugerir, y Lubitsch lleva estas tendencias gustosamente hasta los límites de la estilización. Al principio del sonoro, Maurice Chevalier amalgama los dos tipos, logrando con éxito lo que Harry Liedtke —el joven protagonista burlesco de *La princesa de las ostras*, romántico de *Madame Du Barry*, ampuloso de *La mujer del faraón*— había prefigurado toscamente en las películas alemanas. Chevalier será el protagonista que más utilizará el realizador —cinco películas—, pero después de él interviene de nuevo la escisión entre héroes bufonescos (Charles Laughton, Burgess Meredith, Jack Benny) y románticos/sardónicos (Herbert Marshall, Fredric March, Melvyn Douglas, Gary Cooper, Don Ameche, Charles Boyer). Lo interesante es que Lubitsch no establece entre estos dos tipos ninguna jerarquía, ninguna distinción moral.

La convención quiere que el bufón sea necesariamente el personaje secundario, el satélite del héroe romántico. En una comedia, el primero hace reír a sus expensas (*ridiculus*), el segundo, manejando conscientemente el humor (*ridendus*). El cine de Lubitsch echa abajo esta circunstancia a partir de *El desfile del amor*, imponiendo con Maurice Chevalier un arquetipo inédito del cine sonoro: el joven protagonista cómico. Este último había, antes, rechazado el papel, poniendo como pretexto su edad —cuarenta y un años—, pretendidamente incompatible con los rutilantes uniformes requeridos por el guión. Pero *El desfile del amor* le convirtió en superestrella y por segunda vez se pondría para Lubitsch esos uniformes de opereta. En una época en que ciertas estrellas del mudo se retiran anticipadamente a causa del acento inoportuno (Jannings, en concreto, o Pola Negri), las entonaciones extremadamente francesas de Chevalier hacen que se acoja con entusiasmo una nueva idea de seducción: consciente y, por lo tanto, triunfante sobre su propia ridiculez.

Diversos artificios favorecen la aceptación del fenómeno: canciones que distancian la trama por el espectáculo de sí mismas, cierta reputación francesa de libertinaje elegante; un criado cómplice y fanfarrón, apartes dirigidos a la cámara, solicitando la complicidad del espectador, una heroína conquistada de antemano que, arrojada en un salto de cama, emite arrullos (*Dream Lover*, por Jeanette MacDonald). Jack Buchanan, sustituto británico de Chevalier en *Monte-carlo* (1930),

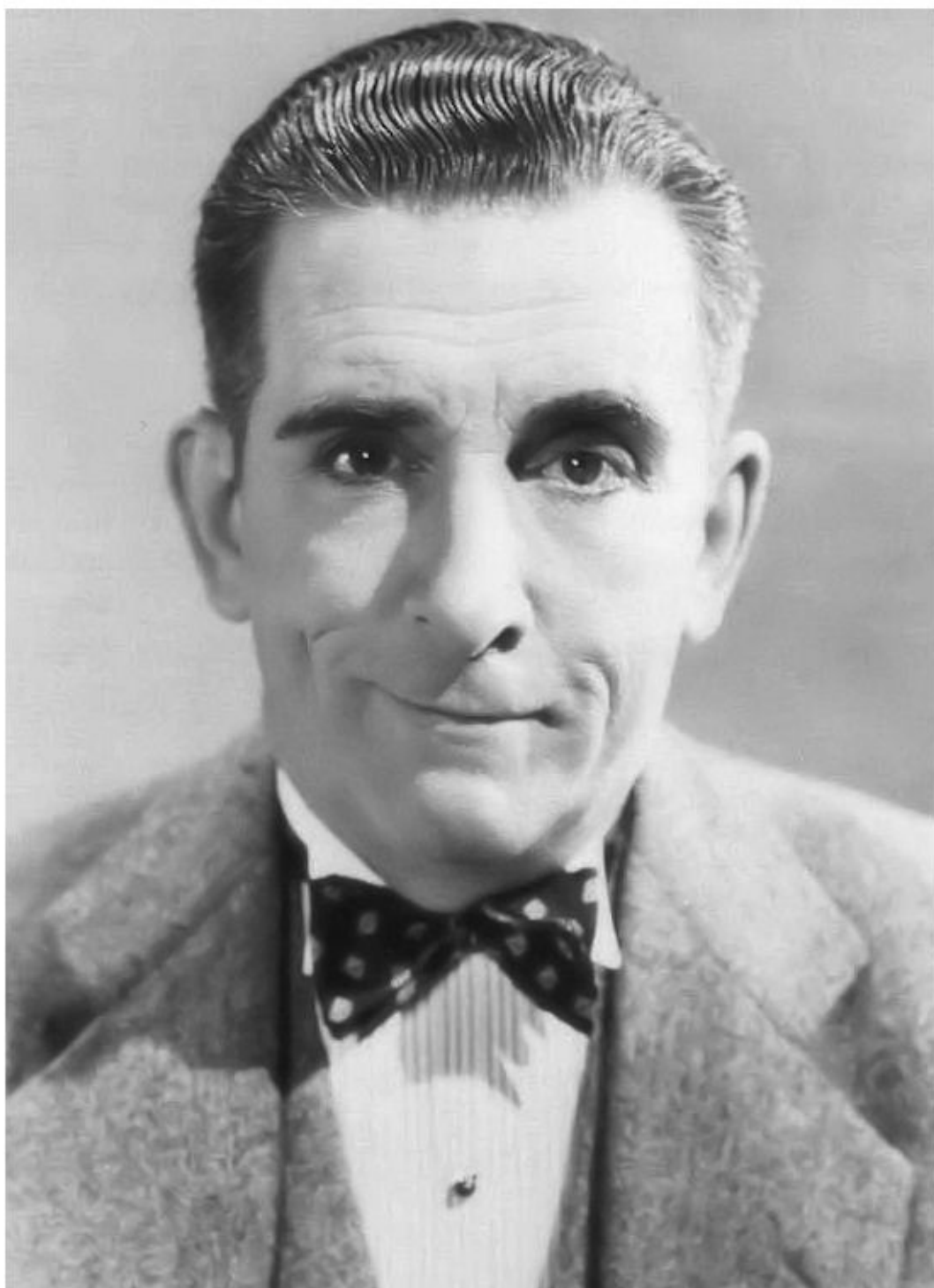
conserva el acento y a Jeanette, pero suprime los apartes. Elimina también al criado, o más bien lo integra en su personaje puesto que se hace pasar por un peluquero particular para seducir a la hermosa. El tipo queda definitivamente establecido; se extenderá a otras comedias de Lubitsch y a otras películas de la misma época, interpretadas por Cary Grant o Fred Astaire: es el héroe de comedia sofisticada (sea o no sea musical).

En la primera película actualmente accesible en la que participara Lubitsch —*Der Stolz der firma*—, el último plano nos muestra bastante bien la dualidad del actor de comedia dentro de la obra del futuro cineasta: Ernst, en el papel principal, acude a saludarnos frente a la cámara, presentando sus dos disfraces. A la izquierda de la pantalla, el empleado astuto y avisado; a la derecha, el dandy elegante en que se ha convertido. Uno no existiría sin el otro: con Lubitsch, cambiar de máscara, de apariencia o de ideología no significa que se tenga que renunciar a lo que se era (o parecía ser) antes. Cada faceta enriquece al hombre y, más que cambiarle, revela su ser; no hace falta escoger entre las diversas identidades, sino asumir una personalidad múltiple. El *alter ego* nunca ha anulado al ego: no en vano Lubitsch debutó como actor, no en vano su película más “testamentaria” —*Ser o no ser*— tuvo por protagonista una compañía de actores.

Dos curiosidades enriquecen el asunto invirtiendo las bases del héroe lubitschiano: Charles Laughton, el tímido oficinista que descubre la subversión en el *sketch* de *Si yo tuviera un millón*, y Phillips Holmes, el joven que renuncia a su identidad para permanecer fiel a sí mismo en *Remordimiento*. Dos composiciones opuestas o, si se quiere, complementarias y paradójicas tanto una como la otra: Laughton, silencioso y magistral aunque su físico —y su pasado de actor— le predisponga a la afectación; Holmes, enfático y declamatorio pese a su aire de joven protagonista introvertido. La ironía es patente. Pero estas dos películas permanecerán aparte: un cortometraje y un drama, dos géneros que el cineasta no volverá a tocar. Preferirá profundizar con sus comedias un camino ya trazado.



Herbert Marshall.



Edward Everett Horton, el secundario favorito de Lubitsch.

BUSCAD A LA MUJER

Después de que se marche Maurice Chevalier —y a la espera de Ser o no ser—, Lubitsch no cesará de buscar esa doble competencia cómica/romántica que tanto había apreciado en el intérprete francés. Durante mucho tiempo no volverá a encontrarla en sus demás actores masculinos; en este sentido tendrá más suerte con las mujeres, que en la *screwball comedy* son más desinhibidas que sus compañeros. A finales de los años treinta, como en los tiempos del cine mudo, el héroe cómico y el romántico existirán, pues, separadamente (como Melvyn Douglas y Burgess Meredith en *Lo que piensan las mujeres*); o, de forma más frecuente y más clásica, la comicidad pura habrá regresado a extraordinarios papeles secundarios, y la suavidad, a héroes más bien monolíticos.

En las películas con Chevalier, esos famosos papeles secundarios no eran más que duplicados del propio Maurice —menos en la seducción—, hasta el punto de que en *La viuda alegre* su personaje hace cantar a su criado (Sterling Holloway) el dúo de amor y en todo momento toma prestado el estilo de actuación excesiva de sus comparsas, rozando la autocaricatura. Después de Chevalier, los héroes lubitschianos o estarán dotados de una sutilidad extrema, al límite del desvanecimiento (Herbert Marshall), o se verán obligados a hacer payasadas a porfía, con la esperanza de lograr una fusión entre intérprete y personaje contrarios (Gary Cooper). No obstante, Lubitsch siempre sabía lo que hacía. A propósito de *Ángel* se reprochó al realizador haber rodeado a la impasible Marlene Dietrich de dos compañeros igual de reservados que ella, Herbert Marshall y Melvyn Douglas, transfiriendo de golpe toda la exuberancia cómica a la servidumbre (Edward Everett Horton comentando el aria de una ópera). Pero en una comedia cuyo tema es la frustración (social, profesional, amorosa, amistosa, etc.), ese reparto se guarnece de un sabroso segundo nivel de interpretación. Asimismo se criticó en su día el dúo excéntrico formado por dos actores habitualmente serios, Gary Cooper y Fredric March, en *Una mujer para dos*, que sin embargo se ajusta perfectamente a esta película dominada por el tema de la ostentación (social, profesional, amorosa, amistosa): el dúo complementa, como ocurría con la reserva de la Dietrich (*Ángel*), la fantasía impúdica de su compañera femenina, Miriam Hopkins.

El fracaso comercial de *La octava mujer de Barba Azul* se debe tal vez a su tema “sacrilego”: el asesinato a sangre fría del *glamour* hollywoodense. El seductor número uno de la Paramount, Gary Cooper, interpreta un don Juan insomne y reprimido cuya única oportunidad de desahogarse es un beso con sabor a cebolla o una camisa de fuerza. Lubitsch se apresura a resucitar ese *glamour*: *Ninotchka* contiene al héroe romántico más convencional de la plantilla lubitschiana, el sólido e irreprochable Melvyn Douglas, y se le oponen como contrapunto los secundarios más ricamente caracterizados (los comisarios soviéticos Felix Bressart, Sig Ruman y Alexander Granach). Frente a este idealismo dialéctico, el materialismo de una Greta

Garbo se evapora sin esfuerzo alguno. Pero si, con el intercambio, la austera Garbo ha podido aprender a ser frívola gracias a un sombrero, el farsante decadente Melvyn Douglas habrá renunciado a una parte de su superficialidad, para la consternación de su criado, que descubre el “Capital” de Marx encima de su mesita de noche.



Melvyn Douglas en *Ninotchka*.



James Stewart.

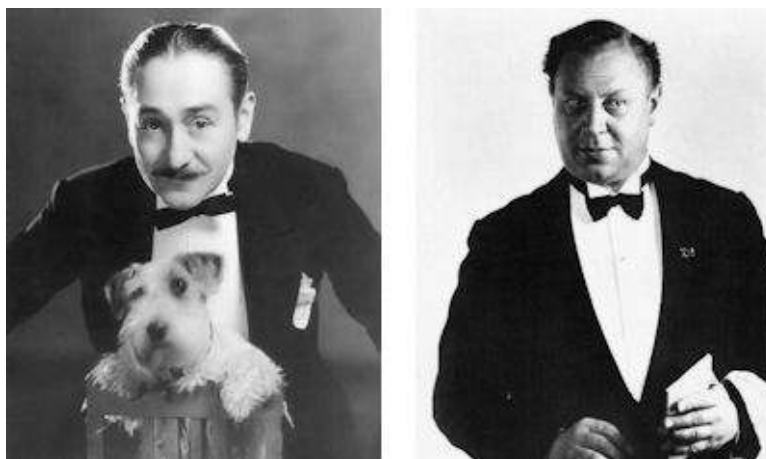
RETORNO AL HOMBRE

Con su retorno a las figuras masculinas impuestas, *Ninotchka* es un gran éxito, pero marca el final de un ciclo para el héroe lubitschiano, el final de la sencillez. En las películas siguientes tiene lugar un giro que afecta a la prevalencia sexual de los personajes: el motor de la narración lubitschiana, esencialmente femenino hasta este momento, se vuelve masculino.

Hacía no tanto, las películas de Lubitsch adulaban a la mujer, a la actriz, tanto por su inteligencia espontánea como por su perspicacia afectiva, tanto por su complejidad psicológica como por la salud de sus comportamientos (véase el capítulo precedente y el capítulo sobre Lubitsch y sus guionistas). En las películas del final ya no es más que un satélite (en el peor de los casos), un objeto de deseo o una reveladora (en el mejor de los casos) de vanidades masculinas ridiculizadas pero preeminentes. Y aunque en ellas se adora a Margaret Sullavan o a Merle Oberon, a Carole Lombard o a Gene Tierney, y sobre todo a la Jennifer Jones de *Cluny Brown*, estas películas tardías constituyen ante todo la ocasión de las composiciones masculinas excepcionales, a la vez conformes con los papeles de sus intérpretes y sorprendentes en la variedad de sus expresiones.

El giro es evidente con *El bazar de las sorpresas*, donde alrededor de un protagonista patriarcal, cuya rudeza de trato oculta la delicadeza del sentimiento (Frank Morgan), se organiza un mundo deliberadamente machista, conforme a la imagen de un patrón modelo, indudablemente atormentado y solitario, pero venerado sin reservas. James Stewart, actor camaleón por excelencia, se convierte en portavoz de esta condición masculina, como no lo fue ningún héroe lubitschiano anterior a él. Como valores masculinos, la política y el dinero quedan rehabilitados en tanto que cimientos de la comunidad. Las mujeres son ante todo adorables solteras, cajeras o subalternas, ya que las amantes están irremediabilmente condenadas al fuera de campo, a la imagen de la adúltera Sra. Matuschek: incluso la protagonista (Margaret Sullavan), dependiente amenazada por el paro, no es seductora más que por correspondencia. Lo asombroso es que este giro, lejos de resultar sentencioso o moralizante, está impregnado de una profunda melancolía que sin dificultad se puede calificar como autobiográfica por parte de Lubitsch. Lo que cuentan las últimas películas de Lubitsch, después de haber celebrado durante tantos años la despreocupación femenina, es la soledad final de un hombre en conflicto con su arte (*Ser o no ser*), su poder (*El bazar de las sorpresas*), su imagen social (*Lo que piensan las mujeres*), su deseo (*El diablo dijo no*) o su propio espíritu (*Cluny Brown*). Y ese hombre se parece al director Ernst Lubitsch en esa fase de su carrera. El corazón enfermo, una posición profesional que se ponía en duda sin cesar: un *remake* que todo el mundo juzga inferior a su modelo (*Lo que piensan las mujeres*), un guión original —el primero— calumniado e incomprendido (*Ser o no ser*), un inmenso éxito coronando una película conscientemente fútil o que pretende serlo (*El diablo*

dijo no). Incluso los títulos reflejan estas dudas: ante ese sentimiento incierto de ser o no ser, el cielo puede esperar...^[3]



Adolphe Menjou y Emil Jannings.

Para los actores, no obstante, este cambio es una ganga. Melvyn Douglas por ejemplo despliega en *Lo que piensan las mujeres* una extroversión cómica más cercana a un Cary Grant que a los héroes más discretos que ha encarnado con anterioridad. Su rival, Burgess Meredith, reúne en un personaje la antología completa de los comparsas lubitschianos, interpretando hasta el infinito caras obsequiosas y reacciones retardadas (*double takes*), evidentemente para perder a una heroína que habría retenido en tiempos de Maurice Chevalier. Don Ameche en *El diablo dijo no*, don Juan antitético del Gary Cooper de *La octava mujer de Barba Azul*, exhibe su deseo como una provocación, hasta el punto de intimidar a los responsables del más allá: es el papel de su vida. El mismo comentario vale para Jack Benny, que riza el rizo del héroe lubitschiano: es Joseph Tura, actor, director, marido y jefe, a la vez ridículo y triunfante. Cómico como todo marido cornudo, y sin embargo eclipsando sucesivamente a todos los seductores, resistentes o nazis. Charlatán hasta traicionarse a sí mismo en el momento decisivo (monta una escena de celos improvisada delante de un nazi), mudo cuando debería declamar (es preciso apuntarle la réplica del título), cobarde por naturaleza pero tan actor que se persuade a sí mismo de ser temerario: la composición más alocada y, de hecho, más coherente de todo el cine de Lubitsch.



Burgess Meredith y Don Ameche.

Adam Belinski (Charles Boyer en *Cluny Brown*) es la versión reflexiva, sabia y serena de Joseph Tura. Apparentemente, Belinski es todo lo que Tura no es: soltero mientras que Tura es “muy” casado, apátrida mientras que Tura es patriota, ocioso mientras que Tura está agotado de tanto esfuerzo. Trece años separan *Cluny Brown* de *La viuda alegre*, y Boyer se parece a un Chevalier ya maduro. Evoca también al más olvidado de los protagonistas de Lubitsch, el admirable Ramon Novarro en el papel delicado y nostálgico del príncipe estudiante. El aspecto sombrío que ostentaba Danilo al final de la secuencia de Maxim’s no abandona a Belinski. Y cuando este *French lover* —no más checo que Chevalier “marsoviano”— penetra de noche en la habitación de una preciosidad, ella ya no suspira de gusto como la reina Dolores, sino que le señala que se perfuma como un peluquero. No obstante, el encanto termina por obrar, como en los días más bonitos, y un baño de euforia se extiende suavemente sobre ese maravilloso retorno a las fuentes. Quizás porque la moraleja contagiosa de la película resume toda una filosofía lubitschiana: no escuche a los que le digan que se quede en su sitio. «Allí donde se siente feliz está su sitio. Y la felicidad sólo depende de una adaptación estrictamente personal a su entorno.» Como conviene a todo actor que se respete a sí mismo.



LUBITSCHLAND

LUGARES Y DECORADOS

La ventanilla de un avión. El rostro de Marlene Dietrich se asoma para echar un último vistazo antes de aterrizar. Lógicamente, lo que ve en contracampo no es una triste pista de aterrizaje asfaltada, sino la plaza de *l'Etoile*. Mientras resuena una musiquita ligera, prometiendo copas de champán centellante, frufrús y hoteles de lujo, un pleonismo se inscribe sobre esta tarjeta postal aérea: «¡París!» (*Ángel*).

Un austero mapamundi. La cámara se acerca a Europa central. Una lupa impertinente, surgida de la nada, entra en el encuadre y amplifica desmesuradamente un país minúsculo, a simple vista invisible: Marsovia (*La viuda alegre*).

Lubitsch no es un geógrafo pero juega con la geografía. Le encanta explotar un tópico y los sobreentendidos que supone (París). Le encantan también los países imaginarios que autorizan todas las fantasías (Marsovia). Finalmente y sobre todo, ironiza (el basurero-gondolero veneciano que inicia *Un ladrón en la alcoba*).

ADIÓS BERLÍN

Ernst Lubitsch elige los lugares. Sus primeras comedias son berlinesas (*Der stolz der firma*, *Schuhpalast Pinkus*). A continuación atraviesa un período de comedias montañosas y rústicas (*Las hijas del cervecero*, *Romeo y Julieta*, *El gato montes*). Alcanza la fama gracias a la historia de Francia (*Madame Du Barry*) y de Inglaterra (*Ana Bolena*), y no obstante ya mira de reojo hacia Estados Unidos (*La princesa de las ostras*). En Hollywood esa geografía ocupará más espacio e insolencia. Sitúa *Mujer, guarda tu corazón* en una América que carece de características y tardará mucho en anclar realmente una película en un contexto típicamente americano (*El diablo dijo no*). Mientras tanto, reitera su inclinación por los reinos de opereta (*La frivolidad de una dama*, *El príncipe estudiante*), por Europa Central (Viena en *Los peligros del flirt*), por Inglaterra (Londres en *El abanico de Lady Windermere*) y ya por París (*Divorciémonos*, *La locura del charlestón*).

Entre las películas americanas de Lubitsch, tres se desarrollan en Europa Central (y dos aluden a ella), cinco en Inglaterra, siete en países imaginarios, diez en París (y dos hacen referencia a esta ciudad), pero sólo cuatro en Estados Unidos (y una tiene

allí su desenlace). Sin contar algunas pequeñas escapadas a Italia, España o Montecarlo. Lubitsch no trata, en ningún caso, de reconstruir fielmente un lugar: trata más bien de dar una idea de él. Para ello basta un detalle. Los tópicos son prácticos. Están enraizados con tanta fuerza en la imaginación colectiva que Lubitsch consigue sugerir un lugar geográfico sin salir de los interiores —¡en *Una mujer para dos*, París se reduce prácticamente a una buhardilla! Y pronto, de película en película, el tópico se transforma en guiño.

PLAZA DE LA OPERETA

El país de la opereta se convierte en pura (re)invención lubitschiana, al menos después del prólogo de *La muñeca*, donde se filma a sí mismo colocando ante la cámara unos decorados de miniatura, de cartón recortado. Muy a menudo, ese país de opereta es el sustituto de una Austria que el berlinés parece no querer tocar: la Viena de *Los peligros del flirt* se parece a París o a Nueva York, mientras que *El príncipe estudiante* y *El teniente seductor* están construidas sobre una trama vienesa clásica (idilio sacrificado y matrimonio de conveniencia).

Un reino de opereta se presenta tradicionalmente como artificial, pero para Lubitsch no se trata sólo de un reino de fantasía, sino de un reino de caricatura. Es asimismo, desde *La muñeca* y *El gato montés*, el reino de todas las extravagancias, garante de una libertad de tono que puede tanto favorecer los abusos de la autoridad como liberar los deseos. Allí, la comicidad disuelve la amargura de una separación y autoriza a cambio la celebración epicúrea del instante (“Jazz up Your Lingerie” en *El teniente seductor*). El catalizador principal de esta comicidad es el soberano mismo, monarca de papel: pese al poder y al lujo circundante, Pola Negri necesita un taburete para llegar a la altura de los labios de su amante (*La frivolidad de una dama*) y Jeanette MacDonald persigue sin tregua a su esposo por la gran escalera y los salones estucados. La pareja real de Marsovia, de lejos la más pintoresca, posee la mentalidad calculadora de los burgueses prudentes: el rey Achmed utiliza a los amantes de la reina Dolores para resolver un problema de finanzas públicas y, cuando ya ruge la revuelta, pone mucho cuidado en envolver su corona en papel de periódico. Para acentuar la burla, Lubitsch confía, en la versión inglesa, los papeles de Achmed y de Dolores a unos intérpretes cuyo acento americano no está borrado en absoluto, todo lo contrario: George Barbier (soberano burlesco ya en *El teniente seductor*) y Una Merkel.

Como comarca fantoche, el país de la opereta puede tanto conminar al sacrificio (*El príncipe estudiante*) como suprimir las prohibiciones (*La viuda alegre*). Es el país de la buena voluntad del autor: allí todo es posible, luego más fácil de justificar. Allí se aplasta una revolución firmando un cheque, se organiza una boda a consecuencia de una mirada malinterpretada, se discute el porvenir de un pueblo en una pirueta de vals (*La frivolidad de una dama*, *El teniente seductor*, *La viuda alegre*

respectivamente). Al identificar a los reyes de fantasía con los burgueses que todos conocemos, Lubitsch deja entender que los poderosos de este mundo no actúan de otra forma que los reyes de opereta, aunque sus actos tengan un alcance más mortífero (*Ser o no ser*).



Carole Lombard en *Ser o no ser*.

SOLIDARIDAD EN EL ESTE

Europa central, de la que Berlín no está lejos, siempre representa para Lubitsch una fuente de inspiración inagotable (incluso la muy americana *El cielo puede esperar* es la adaptación de una pieza húngara). Lubitsch cultiva invariablemente una nostalgia que no merma su espíritu cómico. Hacia finales de los años treinta, el cineasta sitúa dos películas en un decorado de Europa central: como por casualidad, *El bazar de las sorpresas* y *Ser o no ser* son sus comedias más graves.

Ya en *Ninotchka* vemos asomarse esa otra particularidad de la Europa del Este en la geografía lubitschiana: estrecha los lazos entre los individuos. Ninotchka y los tres comisarios del pueblo, que han sido antagonistas durante la mayor parte del episodio parisino, se ayudan mutuamente cuando están de vuelta en Moscú. Final típicamente lubitschiano: el grupo se dividirá de nuevo cuando regrese al mundo capitalista, con el último plano mostrando cómo uno de los tres comisarios se manifiesta públicamente contra los otros dos.

El bazar de las sorpresas confirma que al situar sus películas en Europa central, Lubitsch elimina al individuo en beneficio del grupo. Podría ser una película de una negrura total, si los personajes no sacaran sus fuerzas para vivir de la presencia de los demás: amistad, solidaridad profesional, amor. En esta película como en *Ser o no ser* es donde con más claridad se manifiestan a la vez el profundo humanismo de Lubitsch y su visión pesimista del mundo: el hedonismo y la despreocupación que las otras películas habían fingido celebrar se convierten en vanidad (Joseph Tura en *Ser o no ser*) y fatuidad (Vadas, el empleado-traidor de *El bazar de las sorpresas*). Por otra parte, la soledad, que se adivinaba hasta en los grandes salones de los principados de opereta, rezuma aquí por todas partes: el cuartito de Klara o el apartamento de los Tura son tan sombríos y desoladores como la buhardilla parisina de *Una mujer para dos* era cálida y agradable; Klara, enferma, se aburre y Tura, apenas entra, intenta calentarse junto a una estufa. Lo que Lubitsch nos deja imaginar de la vivienda de Kralik o de la vida privada de los demás empleados de *El bazar de las sorpresas* no es más esperanzados. Sólo la presencia humana que los rodea permite que sobreviva la esperanza: al emigrar hacia el Este, la sátira es todavía virulenta, pero la vena anarquista e individualista del Lubitsch parisino, el de *Una mujer para dos* y *Un ladrón en la alcoba*, el de los desvanes llenos de polvo fotogénico, ha dejado paso a la vena humanista de una carrera en trance de madurar.

Salvados por el grupo: en *Ser o no ser*, el éxito de la compañía alocada de los Tura reside en las intervenciones decisivas de dos modestos figurantes. Frente a la trágica comedia de los nazis, los actores olvidan sus rivalidades y ofrecen la mejor representación de conjunto con la que un director pueda soñar. Incluso en *Lo que piensan las mujeres*, realizada en la misma época, Lubitsch sugiere la dimensión coral asignada a Europa central, al hacer que intervenga no sólo uno, sino todo un grupo de húngaros para la famosa escena de la cena, una de las más jocosas de la

película.



Melvyn Douglas y Greta Garbo en *Ninotchka*.

IMPERSONAL AMÉRICA

América interesaba a Lubitsch ya en *La princesa de las ostras*, en un momento en que el éxito ultraatlántico de *Madame Du Barry* ya seducía con la perspectiva de una carrera hollywoodense. Algunos vieron en ella una crítica del capitalismo americano. Pero la sátira nunca queda claramente situada. Aunque se menciona en los intertítulos, América aparece reducida a gigantescos interiores burgueses y funciona a la manera de un país de opereta: es un universo de convenciones donde cualquier acto irreflexivo encuentra justificación.

Ya hemos dicho que en la carrera hollywoodense del cineasta sólo *El diablo dijo* no será profundamente americana. La sátira de la burocracia en el episodio de *Si yo tuviera un millón* o el vaivén conyugal de *Lo que piensan las mujeres* podrían desarrollarse en cualquier parte: Lubitsch ni siquiera se toma la molestia de destacar un detalle característico que determine el lugar geográfico. Es una América intemporal y carente de dimensión espacial. No hollywoodense, sino lubitschiana: universal. Lugar neutro de una trama depurada. Como si Lubitsch, atento a no ser demasiado severo con sus país de adopción, se forzara a una forma de neutralidad.

La aparición de América, idealizada como el país de todos los sueños y todas las posibilidades, pero únicamente visualizada desde detrás del escaparate de una librería en *Cluny Brown*, evoca un lugar geográfico que ocupa las mismas funciones que el reino de opereta. Es el país del deseo que se realiza. Aunque *El diablo dijo* no esté enraizada en Estados Unidos, ¿verdaderamente encierra esta visión de las cosas? Se trata de una América que la nostalgia del pasado y el technicolor refinado de la 20th Century-Fox salvan de una realidad demasiado penosa. Lubitsch se ríe de algunos personajes, como la pareja grandiosa formada por Eugene Pallet y Marjorie Main (el Sr. y la Sra. Strabel), pero lo hace sin malicia.

En *El diablo dijo no*, América es esencialmente la gran morada de los Van Cleve: con el transcurso de los años vemos cómo se modifica la decoración, cómo evolucionan los colores, pero pese a ello permanece inmutable. Los cambios decorativos no hacen sino acusar la perennidad de los muros. Las escapadas al exterior (calle, casa de los suegros, tienda) son poco frecuentes y están a fin de cuentas poco caracterizadas. En resumen, para Lubitsch América no existe: no es más que el encuentro de diferentes Europas. Carece de peso y de volumen, como una idea de opereta. La única manera en la que Lubitsch puede visualizarla es a través de esa casa imponente, versión burguesa y prosaica de los palacios de estuco o de cartón que le eran tan familiares...



Burgess Meredith y Merle Oberon en *Lo que piensan las mujeres*.

SER O NO SER... INGLÉS

El reinado de los Tudor es el primer contacto de Lubitsch con Inglaterra. Los artesonados pesados, la arquitectura de grandes masas cuadradas de *Ana Bolena* (1920) terminan por aprisionar a la heroína: de entrada, Inglaterra representa para Lubitsch la tierra de los sentimientos reprimidos y los impulsos sofocados. Ana paga con su vida la naturalidad y la sinceridad de sus reacciones. En oposición a ello, Enrique VIII exhibe el despotismo y los vicios pequeño-burgueses que Lubitsch suele reservar a los reyes de opereta.

En las películas americanas, todas decididamente más civiles que este drama histórico, Inglaterra es aparentemente menos aplastante, y el precio de la libertad, menos elevado. Pero Inglaterra permanece bajo la capa victoriana: es a la vez objeto de admiración y lugar de frustraciones, esto es, la antítesis exacta de Estados Unidos o de la opereta, objetos de irrisión y lugares de deseos liberados. Lubitsch admira Inglaterra y la fustiga por idénticos motivos. La notoria urbanidad británica a la que este cineasta de la litote y la alusión forzosamente se adhiere, supone asimismo una represión de los sentidos que debe censurar. Esta dialéctica está en la base de la sátira

lubitschiana.

La Sra. Erlynne (Irene Rich) tendrá que hacer callar para siempre sus sentimientos maternos y llevar el peso de su “falta”, pese al humor de la pirueta final de *El abanico de Lady Windermere*. Lady Barker (Marlene Dietrich en *Ángel*) oculta sus secretos y su pasado: ni la explicación final, ni el feliz desenlace puramente formal mermarán en absoluto su misterio. *El abanico de Lady Windermere* y *Ángel* son las películas más “reservadas” de su autor: la farsa queda desterrada en beneficio del sarcasmo o de la sonrisa discretamente esbozada. La belleza de las dos películas es la misma: la de una historia que nunca será dicha, ni siquiera contada, sino simplemente adivinada detrás de un ritual social de una cortesía demasiado exquisita. La honda soledad de los héroes lubitschianos, su imposibilidad de comunicarse de forma directa encuentran en Inglaterra el lugar privilegiado de su expresión melancólica. La Sra. Erlynne y lady Barker buscan el aislamiento y el sosiego a través de la compañía de un solo ser: una hija ilegítima, un amante de paso. La primera perderá a su hija y tendrá que contentarse con un admirador ajado. Lady Barker volverá a encontrar a su esposo demasiado legítimo: ¿Es eso lo que verdaderamente desea?

Inglaterra es despiadada: incluso la gente humilde se somete hasta la caricatura a ese orden estricto. En *Cluny Brown*, los criados son —cosa rara en Lubitsch— mezquinos y a veces crueles. A imagen de los pequeños burgueses, son muy estrictos respecto a los principios y no toleran ninguna desviación. A pesar de su futilidad y vanidad, los aristócratas quedan relativamente a salvo de la ferocidad del trato: el campechano lord Carmel acepta la espontaneidad de Cluny (Jennifer Jones) y se da cuenta de que durante años, por respeto a las convenciones, siempre ha escogido el peor trozo de carne que se le presentaba. Pero ni el farmacéutico, ni el ama de llaves, ni el mayordomo ponen en tela de juicio la mediocridad de su mundo, identificado con un rebaño de borregos emitiendo balidos. *El abanico de Lady Windermere* y *Ángel*, las comedias más “tristes” de Lubitsch, retrataban la sumisión al orden social. *Cluny Brown*, llena de ternura y de alegría de vivir, predica al contrario el rechazo a someterse: Cluny deja hablar sus sentidos y cuenta sus sueños en voz alta. La felicidad se le concederá sin ningún compromiso, pero la chica abandonará la patria de Shakespeare. Aunque en *Ser o no ser*, Inglaterra pueda pasar, por un tiempo, por una tierra de libertad, para Lubitsch sigue siendo, en el fondo, el país de las censuras sociales, donde sólo se puede vivir resignándose o rebelándose.

Inglaterra es también un país de residencia al que se llega para reposar después de haber viajado y vivido. En contraste con ello, los demás países son a menudo lugares de viaje y de tránsito, cuyo carácter divertido e improbable queda determinado por un gag. Son tópicos ocultos (la góndola-vertedero de *Un ladrón en la alcoba*), tarjetas postales (la España de *Deseo*), decorados de teatro (la España de *Carmen* o *Rosita*; el Oriente de *Los ojos de la momia* o de *La mujer del faraón*) los que nos transportan al mundo de la opereta. Montecarlo —o, en sentido amplio, la Costa Azul— es una

ganga: un decorado de opereta real. Una región de casinos y tiendas y hoteles de lujo. También un refugio de parásitos y nobles arruinados (*Montecarlo*, *La octava mujer de Barba Azul*). Universo de opereta según Lubitsch, luego lugar de deseos: *Montecarlo* es la historia de un deseo que avanza hasta su satisfacción, mientras que *La octava mujer de Barba Azul* hace nacer en Montecarlo un deseo cuyo cumplimiento se aplazará sin cesar una vez abandonado el principado.



PARÍS, LUGAR COMÚN

Queda París, que en una buena docena de films aparece como la capital lubitschiana por excelencia. Como siempre, al principio la percibimos a través de un tópico: cenas libertinas en Maxim's (*La viuda alegre*), champán y volantes, Arco de Triunfo (*Ángel*) y torre Eiffel (*Ninotchka*). Es también un jardín público, nocturno, cuadro de retozos conyugales o extraconyugales (*Paramount on Parade*, *Una hora contigo*, *Ángel*). Finalmente, siguiendo una imaginería secular, es el París de las sombrereras y las pequeñas modistas (*Madame Du Barry*, *Montmartre*). Sin duda, Lubitsch nunca ha aprovechado de manera tan completa las ventajas del lugar común. Toda la panoplia de los bulevares acude a la cita: el París de los maridos cornudos, de las mujerzuelas, de las criadas picaras, de las floristas cómplices, de los recepcionistas discretos y los vendedores bonachones, el París de las buhardillas de artista, de las consultas particulares y las refinadas casas de citas. Pero a pesar de esta acumulación de tópicos —o quizás gracias a ella—, el París de Lubitsch trasciende las convenciones para encontrar vida propia.

Es raramente un lugar de residencia. Sólo los protagonistas de *La locura del charleston* y de *Una hora contigo*, así como Mariette Colet en *Un ladrón en la alcoba*, han elegido allí domicilio: pura comodidad narrativa, ya que estos personajes no trabajan —más exactamente: nunca se les ve trabajar, por así decirlo— y parecen

absortos en su afán de satisfacer sus placeres inmediatos. El París de Lubitsch es esencialmente un lugar de pasaje. Entre dos continentes. Entre dos vidas. Se está de viaje, pero no de viaje en pareja: en cierta manera se va allí arrastrando la propia soledad. Sonia y Danilo, lady Barker y Anthony Walton, Ninotchka y Léon, Nicole de Loisselle y algunos otros cultivan allí su *spleen* [*] y están, a menudo sin saberlo ellos mismos, en busca del otro.

El París de Lubitsch no es tanto el lugar del deseo; es el lugar al que se acude para olvidar el deseo, con la esperanza de satisfacerlo a través del amorío y el romance. No obstante, los impulsos irracionales de los que intentamos sustraernos son siempre los más fuertes. Hasta el punto en que de repente se desea ser otro: París es el catalizador de las metamorfosis y de las falsas identidades. Sonia se convierte en “Fifi”, Lady Barker en “Ángel”, la comisaria Yakushova en “Ninotchka” y Gaston Monescu en “monsieur Laval” (*Un ladrón en la alcoba*). Sublimando su deseo por Gilda a través de la creación, Tom y George llegan a conocer por fin el éxito (*Una mujer para dos*).

París, lugar de escala, lugar de encuentro, es asimismo el lugar de los reencuentros. Se acude allí con la intención de escapar a algo y se comprende que uno no puede sustraerse de uno mismo: es el decorado más cargado de falsos pretextos, y es donde las máscaras caen descubriendo la verdad. París alimenta las penas («Hubiera podido ser maravilloso», dice Mariette a Gaston), París hace sufrir (*La viuda alegre*), París hiere (Ninotchka humillada, obligada a regresar a la Unión Soviética con el primer avión), París trastorna (el prólogo neurótico de *Remordimiento*, Michael Brandon y su camisa de fuerza en *La octava mujer de Barba Azul*). Si todos los prejuicios celebran París como el paraíso del hedonismo, el clarividente de Lubitsch ve en esta ciudad el reino de la ilusión de los sentimientos: es en un parque parisino donde la viejecita de *Ángel* ve el ramo de violetas que acaba de vender tirado en el suelo (pero lo vuelve a meter en su cesta). Por regla general, los personajes llegan solos a París y vuelven a marcharse solos, pero la catarsis ya se ha iniciado. Eventualmente la película podrá concluirla, pero en otro lugar, por ejemplo en el reino de la opereta.

Lubitschland es una especie de Mapa de los Sentimientos^[4]. Pero cuando se mira de cerca, se trata de un país que presenta grandes zonas de desolación. Como para mostrar mejor su aspecto quimérico, Lubitsch hace que se cumplan los deseos en los reinos imaginarios. En lo que se refiere a los países reales, los deforma y esquematiza para hacerlos coincidir con las imágenes mentales de sus protagonistas. ¿Qué es lo que cuenta de verdad en este universo soñado? Las divagaciones de un capricho, las locuras de un amor, el redescubrimiento de una relación. Los héroes lubitschianos, perpetuamente de viaje, tratan de apaciguar, en su imposibilidad de permanecer «en un mismo lugar», unas irreprimibles ganas de vivir.



CONNIVENCIAS LUBITSCH Y LOS GUIONISTAS

George Cukor, que debía realizar *Una hora contigo*, se quejó después a menudo de las directivas demasiado rígidas de su productor, que impedía toda espontaneidad en el plató. Samson Raphaelson, uno de los guionistas preferidos de Lubitsch, alegó maliciosamente que a éste le encantaba improvisar, pero no durante el rodaje, «sólo durante la escritura»...

DOMINIO

El concepto del *Lubitsch touch* nacía forzosamente ante una mesa de despacho: allí, el cineasta no sólo tomaba sus decisiones acerca de la escritura propiamente dicha (trama, diálogos, montaje), sino también acerca del conjunto de la puesta en escena, particularmente los encuadres y la actuación de los intérpretes.

Con gran gesticulación, Ernst Lubitsch mostraba a los guionistas el emplazamiento de la cámara y el modo de interpretar la escena de todos los personajes. Si aquello «funcionaba», lo retenía en el guión; en el caso contrario, atosigaba a su colaborador hasta que encontraban juntos una mejor solución. Como casi siempre era su propio productor, en el rodaje no le quedaba más que realizar — en el sentido propio— lo que había imaginado durante la fase de escritura: en teoría, una manera de filmar ideal y económica, puesto que todo quedaba casi detalladamente preparado. En la práctica, eso a veces planteaba problemas. Si una escena resultaba «irrealizable» por uno u otro motivo —un problema de montaje o de intérprete, por ejemplo—, Lubitsch rechazaba el compromiso. Llamaba con toda urgencia al guionista para improvisar una reescritura; si éste no estaba disponible, hacía acudir a otro del “equipo”. Si al visionar el material rodado constataba que la escena no funcionaba como deseaba, imponía segundos rodajes, muy costosos, al plan de trabajo —así filmó él mismo las segundas tomas de *Deseo*, la película de Borzage que produjo.

Pero este modo de proceder indica también que Lubitsch exigía el dominio exclusivo sobre todos los aspectos de sus películas. Era el único que obtenía los laureles —o que asumía los abucheos, cosa que ocurría cada vez más a menudo

después de su ascenso al frente de los estudios Paramount, en 1935. Eso aclara también el hecho de que una película de Lubitsch no pueda confundirse, en el tono y la manera, con ninguna otra, aunque se puedan descubrir puntos comunes en la escritura o el *casting*. Así, Brackett y Wilder escribieron *Medianoche* para Mitchell Leisen y *Bola de fuego* para Hawks, con Claudette Colbert y Gary Cooper respectivamente, las estrellas de *La octava mujer de Barba Azul*, que habían escrito para Lubitsch. Pero si los diálogos y las situaciones pueden parecer similares, el espíritu novelesco y soñador de Leisen y el realismo sarcástico de Hawks alejan sus películas de la histeria controlada y distante de la película de Lubitsch.

En primer lugar, esta distinción se observa de forma flagrante en la interpretación de los actores. Tal como señaló James Harvey, «uno de los motivos por los que una película de Lubitsch, a diferencia de la mayoría, se muestra tan homogénea en el tono, el estilo y la voz, es que los actores están imitándolo a él, y la manera suya de enseñarles o explicarles su papel.» En este sentido queda claro que la Marlene Dietrich de *Deseo* es una heroína lubitschiana dirigida por Borzage, romántica y extravertida, actuando contra su imagen habitual, mientras que la de *Ángel*, impasible y desengañada, es una creación típicamente lubitschiana, que saca partido de la imagen convencional de la actriz para denunciar su artificialidad (véase el capítulo sobre las actrices). Evidentemente, este concepto de los personajes está estrechamente integrado en la escritura de la película: a Jeanette MacDonald y Miriam Hopkins, modeladas por Lubitsch, les costará llevar adelante una carrera interesante, una vez separadas de su mentor.

ALTER EGO

Así como confiaba en intérpretes muy escogidos para que transmitieran al público su concepto del mundo, Lubitsch contaba con sus guionistas para que representaran los alter ego, para que le ayudaran a construir los cimientos de ese universo.

El primero de ellos fue Hanns Kräly, que escribió o coescribió la mayor parte de las obras maestras alemanas de Lubitsch. Juntos construyeron tramas en las que reinaba la mujer, como si quisieran hacer olvidar las comedias egocéntricas con las que Lubitsch se hizo conocido como actor y luego como realizador. La gloria de cineasta alcanzó a Lubitsch en 1918, año en que realizó sus dos primeros grandes retratos femeninos: Pola Negri en *Los ojos de la momia* y Ossi Oswalda en *Ich Möchte kein mann sein*. Ambas películas abordan la misma temática, la primera bajo forma dramática, la segunda en clave de comedia: el destino de una mujer libre enfrentada a un mundo masculino narcisista.

Lubitsch y Kräly perseguirán en toda su carrera alemana este sencillo esquema temático, en el que Henny Porten constituye una tercera faceta de la heroína lubitschiana primitiva, que el realizador explora en todos sus aspectos. Herederas de la erotomanía de los primeros personajes encarnados por el joven Lubitsch, todas

estas mujeres apartan las posturas sociales, políticas o familiares para que triunfe el deseo y nazcan los amores sacrilegos. Son tentadoras abigarradas, favoritas de reyes, chicas emancipadas, campesinas enérgicas o urbanícolas corrompidas —diferentes tipologías femeninas se juntan, imprimiendo una unidad a las diversas corrientes de la obra, respectivamente: melodramas “exóticos” (*Los ojos de la momia*, *Carmen*, *Sumurun*), reconstrucciones históricas (*Madame Du Barry*, *Ana Bolena*), comedias fantasiosas (*Ich Möchte kein mann sein*, *La princesa de las ostras*, *La muñeca*), fábulas montañosas (*Romeo y Julieta*, *Las hijas del cervecero*, *El gato montés*), dramas intimistas (*Rausch*, *Montmartre*).

Esas heroínas suelen ser bailarinas (sobre todo Pola Negri), y sus cuerpos en movimiento se ajustan admirablemente al lenguaje visual del cine mudo. Esta dinámica se irá calmando cuando Lubitsch emigre en compañía de Kräly a Hollywood. Allí se hace adepto del cine “psicológico” y, paralelamente, su atención se dirige ahora a la pareja más que a la mujer. Los imperativos masculinos del deber, tan a menudo opuesto a la espontaneidad femenina en las películas alemanas, ocupan de ahora en adelante un puesto primordial: la mujer figura aquí como el elemento sacrificado que se rebela. A no ser que forme parte integrante de dicho deber, que entonces se vuelve —a veces tristemente— conyugal. Una inversión del papel de los sexos sólo refuerza la ironía: después de haber encarnado a la Dubarry, Pola Negri se convierte, en *La frivolidad de una dama*, en una emperadora necesitada de amantes.

Este apaciguamiento hollywoodense de la trama, que va acompañado por un aguzamiento del estilo, tiene al menos una causa evidente: el código de censura americano, bastante más represivo que Europa en materia de conducta. La tentadora es, pues, una “malvada” (*Los peligros del flirt*), la bailarina, una perversa (*La locura del charlestón*), la joven plebeya, una víctima del deber (*El príncipe estudiante*); la adúltera, una inocente (*El abanico de Lady Windermere*). *Ein fideles gefängnis* se permitía el lujo de un contrapunto “osado” entre el aburrimiento de la vida conyugal y las alegres borracheras de una cárcel muy liberal ¡cuya arquitectura repetía la del apartamento de la pareja casada! De eso, ya no quedaba nada en el semi-remake que Kräly y Lubitsch elaboraron para Hollywood (*La locura del charlestón*): la cárcel ni siquiera se enseña, sólo al final, para mostrar el “castigo” del seductor que amenazaba a la pareja...

Pero lo que Lubitsch y Hanns Kräly (convertido en Hans Kraly) pierden en vitalidad casi exhibicionista de los sentimientos, lo van a ganar en complejidad psicológica. Sus personajes son los mismos, pero han cambiado de contexto. Como lo aconseja Belinski (Charles Boyer) en *Cluny Brown*, van a adaptarse, a imagen del mismo Lubitsch que, pese a su fuerte acento y sus raíces alemanas, va a empeñarse en adquirir, según las palabras de Jeanette MacDonald, «el sentido de humor más americano que jamás he conocido». Resultado: el surgimiento de un estilo basado en la delicada litote más que en la sátira abierta. Su invención va a aguzarse para subvertir en todo momento el retorno a los valores ensalzados por la censura. Para

ello, va a contar más que nunca con la astucia de sus guionistas americanos. Dos acontecimientos destacados van a intervenir en este desarrollo: su separación de Hans Kraly, al final de una riña conyugal digna de uno de sus guiones, y la llegada del cine sonoro.



Pola Negri.



THE LUBITSCH SOUND

Con la aparición del sonoro, el guionista comienza a ocupar una función hasta ahora inédita: la de dialoguista. Y en los musicales, éste colabora con un recién llegado: el letrista. Las letras de las canciones deben integrarse en la acción, igual que la música cohabita con los diálogos. El arte de la puesta en escena pasa por la fusión de estos elementos, una maniobra delicada en un período en el que la técnica de toma de sonido paraliza la cámara —¡algunas secuencias cantadas de *El desfile del amor* en sonido directo están rodadas con dos cámaras, acompañadas por una orquesta que toca en el plató! Pronto harán su aparición las técnicas de posproducción y de mezcla, pero mientras tanto, Lubitsch explora de forma brillante, con la complicidad de sus guionistas/dialoguistas, las posibilidades y las dificultades del cine sonoro (véase el capítulo sobre el sonido).

Al dejar que su cine hablara, Lubitsch encontró unos portavoces masculinos frente a sus heroínas mariposeantes (giro esbozado en las últimas mudas): era como si la aparición repentina del lenguaje reequilibrara la guerra entre los sexos, inclinada hasta entonces a favor de la mujer. Los hombres se ponen a hablar: súbitamente, los héroes lubitschianos ya no son peleles y toman conciencia de su enajenación. Es lo que ahora cuentan todas sus películas. La mujer todavía forma parte del universo del ensueño y lo imaginario: Jeanette MacDonald emite trinos de soprano. El hombre pisa tierra y transmite al espectador el guiño cómplice del realizador, dirigiéndose directamente a la cámara: Maurice Chevalier no es un tenor (como nos lo recuerda un gag al principio de *La viuda alegre*), es alguien que “dice” las canciones, que traduce un punto de vista —el del realizador. Y todas las películas sonoras de Lubitsch se convierten en el vector de esta masculinidad humillada o frustrada que aspira a la venganza a través de la dominación del lenguaje, frente a los sueños de mujeres que, más que hablar a la cámara, prefieren siempre cantar o moverse (en sus últimos años, el giro a favor del hombre será aún más marcado, véase el capítulo sobre los actores).

Hombres y mujeres se mueven, pues, dentro de esta nueva temática manteniendo una relación original con la palabra. Para conferir a sus protagonistas masculinos este dominio de la lengua inglesa, para evocar el misterio de sus heroínas a través de frases hechas de enigmas, o su fantasía a través de réplicas inocentemente perversas, Lubitsch martirizaba literalmente a sus guionistas. Y la escansión poética de las frases —a menudo apoyada por un acento europeo—, su ritmo de poemas en prosa sigue siendo un sello inimitable del genio lubitschiano.

Así, Herbert Marshall en *Un ladrón en la alcoba* (hablando a Miriam Hopkins de la lámpara de cabecera que antaño le ofreció): «Me acuerdo de la lámpara. Me acuerdo de la mesita de noche. Me acuerdo de la noche.»

O Melvyn Douglas en *Ninotchka* (una idea muy precisa del deshielo estalinista): «Ninotchka, ¿por qué arrullan las palomas? ¿Por qué los caracoles, las más frías criaturas de todas, se enroscan incansablemente, uno alrededor del otro? ¿Por qué las

mariposas nocturnas vuelan millones de kilómetros para encontrar a sus compañeras? ¿Por qué las flores abren poco a poco sus pétalos?»

O Miriam Hopkins en *Una mujer para dos* (explicando lo que siente junto a Gary Cooper): «¿Ha sentido alguna vez que su cerebro se abrasa y una corriente extraña y horrorosa recorre su cuerpo, de arriba abajo, hasta los dedos de los pies, para dejarle con las orejas tintineando?»; (unos segundos más tarde, describiendo sus impresiones de Fredric March): «Exactamente al revés. Empezó en los dedos de los pies, y subió... subió... subió muy poco a poco hasta que se abrasó mi cerebro. Pero el tintineo de las orejas era el mismo.»

O Carole Lombard en *Ser o no ser* (explicando a Stanley Ridges sus reparos a convertirse en espía nazi): «Sabe, profesor, si uno muere en el teatro, luego vuelve a levantarse y acude a saludar. Pero si uno muere en la vida, luego simplemente está muerto.»

En esta última película, la utilización del título en múltiples sentidos indica la relación de Lubitsch con la lengua. Ser o no ser: la carga metafísica de la frase se ve acompañada de un significado político (un país pierde su identidad: Polonia invadida) y personal (los intérpretes, por definición, cambian de personajes). La frase misma queda asignada para diversas funciones: texto que debe recitar Tura (Jack Benny) en el papel de Hamlet, texto que debe apuntar el apuntador, texto que deben escuchar los espectadores del teatro, texto que debe descifrar el joven admirador de la mujer de Tura, con la que tiene una cita entre bastidores (Robert Stack). El lenguaje escapa a aquél que cree dominarlo.



Jack Benny, Carole Lombard y Robert Stack en *Ser o no ser*.

ALTER EGO (BIS)

Si esta característica en la escritura de los diálogos es común a todas las películas de Lubitsch, se pueden atribuir ciertas constantes específicas a guionistas particulares (véase el anexo que sigue). Desde esta perspectiva, la colaboración más

esclarecedora, después de la separación de Kraly, fue sin duda la de Samson Raphaelson. Fue su guionista más prolífico del período sonoro (su nombre permanece simbólicamente ligado a la propia aparición del cine sonoro: Raphaelson era, efectivamente, el autor original de la pieza *El cantante de jazz*, fuente de la primera película sonora y primer musical de la historia del cine). Raphaelson, neoyorquino de origen alemán, era un intelectual que desdeñaba Hollywood, como por cierto la mayoría de los guionistas que Lubitsch hacía venir de la costa del Este. Después de 1931, participó en todas las metamorfosis del estilo Lubitsch, desde las operetas del principio a la del final (*La dama del armiño*), pasando por todas las fases de la comedia romántica y por la única incursión en el drama (*Remordimiento*). Siempre dispuesto a desviar o a pervertir las convenciones hollywoodenses que despreciaba, representó una ayuda considerable para el cineasta, eternamente ávido de burlarse de la censura, especialmente durante las fases más represivas del Código de producción (1934, por ejemplo). En los pocos títulos notables en los que colaboró sin Lubitsch, Raphaelson recordó las enseñanzas del maestro, como lo muestra el final moral impuesto por la censura de *Sospecha* de Hitchcock: igual que al final de *Ángel*, cuatro años antes, la pareja, “reconciliada” en el último minuto, cierra la película volviendo regiamente la espalda a la cámara (o sea, sin la menor expresión de felicidad conyugal).

En cierto modo, la evolución del cine de Lubitsch después de Hans Kraly corresponde a la evolución de su colaboración con Raphaelson. A menudo, algunos críticos han señalado la tendencia del cine de Lubitsch a dedicarse cada vez más a la humanidad de sus personajes, a dotarlos de una conciencia social y de una psicología personal acrecentadas. Pero este rasgo ya aparece en las primeras entregas de Lubitsch-Raphaelson: en esas películas iniciales simplemente está enmascarado por la brillantez de una puesta en escena que con el transcurso de los años se volverá más austera.

Algunos de los temas frecuentes de las películas de Lubitsch se enriquecen, gracias a la ayuda de Raphaelson, con un encanto y una complejidad particulares: el atractivo del disfraz, la equivocación sentimental, el gusto por el secreto, el enfrentamiento de dos mundos opuestos, la toma de conciencia social a través de la relación amorosa, la tentación permanente y el rechazo a elegir. El sentido de la construcción se aguza alrededor de un esquema conjugado hasta el infinito: un personaje inmaduro e irresponsable, pero astuto, irrumpe en un ámbito cerrado para satisfacer sus propias necesidades. ¿Cuál es ese ámbito? Puede tratarse de un país extranjero, de una clase social, de una familia (a veces su propia familia: *El diablo dijo no*), de un grupo profesional, de un matrimonio, incluso de un simple individuo alrededor del cual se organiza un mundo (Danilo en *La viuda alegre*). El personaje en cuestión revela, en el seno de este ámbito, impulsos hasta ahora reprimidos que a menudo ponen en duda sus fundamentos. Termina, sin embargo, por someterse al interés de la comunidad, ya eclipsándose (Claudette Colbert en *El teniente seductor*,

Genevieve Tobin en *Una hora contigo*, Herbert Marshall en *Un ladrón en la alcoba*, Melvyn Douglas en *Ángel*), ya integrándose en el ámbito (Phillips Holmes en *Remordimiento*, Jeanette MacDonald en *La viuda alegre*, Margaret Sullavan en *El bazar de las sorpresas*, Don Ameche en *El diablo dijo no*, Douglas Fairbanks, Jr. en *La dama del armiño*).

Dentro de la complicidad Lubitsch-Raphaelson, otros indicios permiten definir cómo Lubitsch organiza su puesta en escena en la fase de la escritura. Estas películas, por ejemplo, recurren a un *leitmotiv* visual (un accesorio, un traje revelador) o musical (una melodía recurrente) para hacer avanzar la acción y provocar incidentes imprevistos. Visual: los objetos poseen un lenguaje propio y a veces expresan, mejor que las palabras, lo que siente la gente. Musical: un vals o una melodía folklórica (“O sole mio”, “Otchi tchornya”), pero también un fragmento “improvisado” como el *de Ángel*, brillantemente utilizado (véase el capítulo sobre el sonido). Si el mismo objeto o accesorio es sonoro, su valor emblemático es más fuerte: la nobleza de un instrumento (el violín de *Remordimiento*) o la trivialidad de una caja de música (*El bazar de las sorpresas*) cambian los destinos.

De esa manera, dos películas *a priori* muy alejadas entre sí se acercan la una a la otra: un drama y una comedia, un fracaso y un éxito, una, fría y altisonante (*Remordimiento*), la otra, cálida y de tono discreto (*El bazar de las sorpresas*). En ambas películas se resuelve un malentendido epistolar en las últimas secuencias (el héroe revela su identidad recitando el final de una carta que se está leyendo), y en ambos casos la heroína, viendo cómo se derrumban sus ilusiones, decide quedarse con el hombre que le ha mentado. El ámbito descrito posee un nexo social gracias a la figura de un patriarca gruñón, falsamente tiránico, profundamente solitario: el doctor Hölderlin (Lionel Barrymore), el padre del «hombre que maté»^[5], viejo médico xenófobo, representa la versión patética; su histrionismo penetrante queda superado en eficacia por el de su doble cómico, el Sr. Matuschek (Frank Morgan), el dueño cornudo de «la tienda de la esquina»^[6]. (De igual manera, el personaje de Vadas, el empleado pérfido de *El bazar de las sorpresas* es un calco deliberado de Schultz, el pretendiente pomposo y parásito de Elsa en *Remordimiento*).

Curiosamente, ambas películas están construidas de manera similar, describiendo una comunidad amenazada que después se consolida a través de la “transmisión de poder”, del patriarca a un hombre más joven.

La comparación entre dos secuencias respectivas permite constatar la evolución estilística, de una película a la otra: en *Remordimiento*, Elsa (Nancy Carroll), que acaba de adornar la tumba de su novio con flores, se sorprende al ver a Paul (Phillips Holmes), que ha acudido con flores en la mano a rendir también homenaje al difunto. En *El bazar de las sorpresas*, Kralik, que ha acudido a la cita amorosa de su corresponsal anónima, la observa por la ventana del restaurante: no es otra que su acerba compañera Klara (Margaret Sullavan) que espera, con una gardenia en la mano, a su «desconocido». En ambos casos, aquél que espía experimenta una

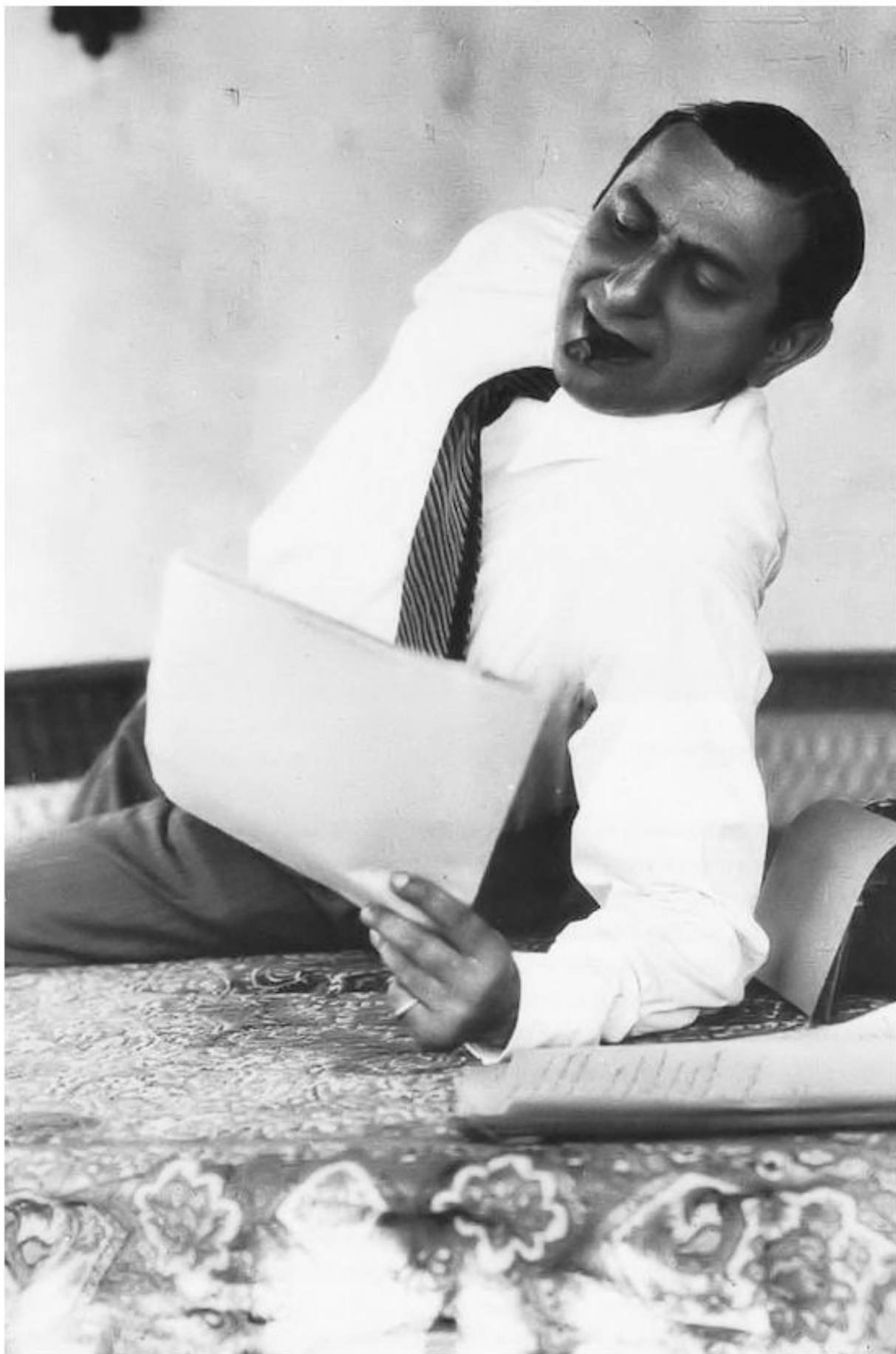
perturbación que pronto se ve reemplazada por la revelación amorosa. Las flores sirven de signo de reconocimiento; el recién llegado, sin saberlo, ha sustituido un ser idealizado que ya no existe.

En *Remordimiento*, la secuencia es muda, está cuidadosamente compuesta y subrayada por una música insistente (Elsa se acerca en silencio a Paul, en plano general; él abandona el encuadre al verla, y Elsa ve cómo su silueta se aleja en el paisaje). En *El bazar de las sorpresas*, por el contrario, Lubitsch se centra ante todo en ínfimos desplazamientos de cámara y cambios de expresión de los intérpretes (Margaret Sullavan creyendo reconocer en un cliente del restaurante al hombre al que espera, James Stewart bajando los ojos, turbado al descubrir la decepción de la chica). Entre ambas películas, la escritura es idéntica, pero el estilo de Lubitsch se ha aligerado y matizado de forma considerable. No cabe duda de que en este itinerario, el entendimiento perfecto que le unía a Raphaelson le permitió depurar su puesta en escena, minimizarla y enriquecerla, igual que con Kraly en la época muda.

Lo que separa *Remordimiento* (1932) de *El bazar de las sorpresas* (1940) con respecto al tándem Lubitsch-Raphaelson es exactamente lo que distinguía *Ein fideles Gefängnis* (1917) de *La locura del charleston* (1926) con respecto al equipo Lubitsch-Kraly: la depuración de un lenguaje común, el desarrollo de una connivencia total entre el concepto y la realización.



Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald en *Una hora contigo*.



ANEXO

LOS GUIONISTAS DE LUBITSCH

He aquí una lista de los principales guionistas-dialoguistas con los que trabajó Ernst Lubitsch. Para situar mejor su carrera, se mencionan algunas películas “sin Lubitsch”. Se esbozan temas mayores, comunes a cada colaboración.

AMORES PROHIBIDOS

Lubitsch y Hans Kraly/Hanns Kräly (sin Lubitsch: *La carne y el diablo*, *Wild Orchids*, *The Garden of Eden*, *El beso*, *Una chica angelical*, *One Hundred Men and a Girl*, *Broadway Serenade*, *It Started with Eve*).

Aufs eis geführt, *Schuhpalast Pinkus*, *Ein fideles gefängnis*, *Der fall rosentopf*, *Los ojos de la momia*, *La bailarina del antifaz*, *Carmen*, *Meyer aus Berlin*, *Mi mujer, artista de cine*, *La princesa de las ostras*, *Rausch*, *Madame Du Barry*, *La muñeca*, *Die wohnungsnot*, *Las hijas del cervecero*, *Romeo y Julieta*, *Sumurun*, *Ana Bolena*, *El gato montés*, *La mujer del faraón*, *Montmartre*, *Rosita*, *Mujer, guarda tu corazón*, *La frivolidad de una dama*, *Divorciémonos*, *La locura del charlestón*, *El príncipe estudiante*, *El patriota*, *Amor eterno*.

La variedad de los géneros. Heroínas de múltiples facetas: Ossi Oswalda, Pola Negri, Henny Porten. La seducción provocativa. La danza como expresión del deseo. El exotismo (montaña, Egipto, Oriente, Rusia, Europa y Estados Unidos). El conflicto amoroso opuesto al ascenso social y al deber. La soledad final de todo ser. Kraly después de Lubitsch: Garbo, *Una chica angelical* (colaboración con Preston Sturges, para William Wyler), Deanna Durbin.

Tema principal: una mujer despierta el deseo de un hombre, desviándole del “camino derecho” y esta pasión está condenada al fracaso.

ASUNTOS VIENESES

Lubitsch y Ernest Vajda (sin Lubitsch: *Serenade*, *A Night of Mystery*, *His Tiger Lady*, *The Guardsman*, *Smilin' Through*, *The Barretts of Wimpole Street*, *Marie Antoinette*).

El desfile del amor, Montecarlo, El teniente seductor (co.), Remordimiento (co.), La viuda alegre (co.).

La opereta vienesa tradicional. La nostalgia, los trajes, el romance sentimental, la manipulación amorosa. La noción de dinastía, de herencia, de transferencia de personalidad, de disfraz y de mentira. La guerra entre los sexos. Las dificultades del poder.

Tema principal: un hombre y una mujer que se han juntado por circunstancias ajenas a sus voluntades, hacen el aprendizaje de la seducción y el amor.

INICIACIONES

Ernst Lubitsch y Samson Raphaelson (sin Lubitsch: *Sospecha, The Harvey Girls, Green Dolphin Street*)

Remordimiento (co.), El teniente seductor (co.), Una hora contigo, Un ladrón en la alcoba, La viuda alegre (co.), Ángel, El bazar de las sorpresas, El diablo dijo no, La dama del armiño.

El matrimonio de América y Europa. La mezcla de contrarios. Los reencuentros. La sospecha. La comunidad social, familiar, nacional o profesional. La pérdida de la juventud y la añoranza del pasado. La madurez progresiva de las relaciones (amorosas, amistosas, profesionales, conyugales, familiares). La fidelidad y sus ansias.

Tema principal: tentado de satisfacer ante todo su deseo personal, un hombre termina por renunciar a ello a favor del interés de un grupo.

NEW YORK, NEW YORK

Ernst Lubitsch y algunas colaboraciones únicas.

Los peligros del flirt (Paul Bern), El abanico de Lady Windermere (Julien Josephson), Una mujer para dos (Ben Hecht, co.), Lo que piensan las mujeres (Donald Ogden Stewart).

El atractivo de Nueva York y de la sofisticación continental transpuesta a Hollywood. Los triángulos o los intercambios de parejas. El fracaso del matrimonio tradicional. El adulterio y sus consecuencias.

Tema principal: unos personajes intentan escapar a las convenciones sociales para reconquistar cierta libertad individual.

POLÍTICA Y DISFRACES

Ernst Lubitsch y Edwin Justus Mayer (sin Lubitsch: *They Met in Bombay*).

Deseo (co.), Ser o no ser, La zarina.

La Europa de ayer modernizada por Hollywood. La actuación, el disfraz engañoso. La política.

Tema principal: el juego amoroso se mezcla con las apuestas políticas y sociales.

NEUROSIS NOVELESCA

Ernst Lubitsch y Charles Brackett + Billy Wilder (sin Lubitsch: *Medianoche*, *Arise*, *My Love*, *Bola de fuego*, *Si no amaneciera*, *El mayor y la menor*, *Cinco tumbas al Cairo*, *Días sin huella*, *El vals del emperador*, *Berlín occidente*, *El crepúsculo de los dioses*).

La octava mujer de Barba Azul, *Ninotchka* (co.).

La locura. El amor contra todas las formas de intolerancia. La frustración y la duda. La manipulación que se vuelve contra uno mismo. La trampa del pasado, la búsqueda de la liberación.

La toma de conciencia a veces dolorosa. La mujer dominando al hombre.

Tema principal: el amor como remedio a la ausencia de comunicación.

¿QUÉ ELEGIR?

Lubitsch y Samuel Hoffenstein (sin Lubitsch: *An American Tragedy*, *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*, *Love Me Tonight*, *The Songs of Songs*, *The Great Waltz* (co.), *Lydia*, *Tales of Manhattan*, *El fantasma de la ópera*, *Flesh and Fantasy*, *His Butler's Sister*, *Laura*, *Sentimental Journey*).

Una mujer para dos (co.), *Deseo* (co.), *Cluny Brown* (co.).

Las dificultades de elegir. La imposibilidad de permanecer en su lugar. El sueño del éxito. El deseo como motor vital. El arte y la creación como elementos de la trama.

Tema principal: la estimulación que una mujer aporta a un universo masculino inhibido.

RAZÓN CONTRA PASIÓN

Lubitsch y Walter Reisch (sin Lubitsch: *Maskerade*, *The Great Waltz* (co.), *Comrade X*, *That Hamilton Woman*, *Luz de gas*, *Madame Curie*, *The Fan*, *The Mating Season*, *The Model and the Marriage Broker*, *Niagara*).

Ninotchka (co.), *Lo que piensan las mujeres* (co.).

La mentira amorosa. Las ideas contra los sentimientos. El matrimonio como salvavidas ilusorio, pero racional.

Tema principal: los ideales de una mujer vencidos por Melvyn Douglas.



¿UNA ESTÉTICA INVISIBLE?

LA IMAGEN EN LAS PELÍCULAS DE LUBITSCH

En Ernst Lubitsch se reconoce a menudo a uno de los maestros de la forma cinematográfica: en unos tiempos en que todavía se suele privilegiar más lo que se cuenta que la manera de contarlo, tal reconocimiento podría suponer una condescendencia. Pero a nadie se le ha ocurrido hacer de él un esteta que, como un Sternberg o un Visconti, abandona por un tiempo la narración para permitir la contemplación de las formas. Porque las leyes narrativas que Lubitsch se impuso son tan imperiosas que en ningún caso toleran el menor narcisismo del estilo. La fluidez se apoya en un trabajo minucioso: invención visual, atención maniática al detalle, depuración y cohesión, orden y digresión, provocación y placer. Preocupación estética constante, pero al servicio de una narración todopoderosa. Hay belleza visual en sus películas; ha quedado demasiado olvidada, ya que, más que verla, se presiente. No sufre la admiración beata; es encuadre y decorado y jamás distrae de lo esencial. No obstante, podemos intentar distinguir algunos de sus componentes.

BICROMATISMO

Lo que ya en los años veinte llamaba la atención de los críticos, sigue llamando la atención hoy en día: el arte de Lubitsch es, antes que nada, el del blanco y negro. Algunos grandes cineastas han sugerido tras los límites del blanco y negro una paleta inmensa (Eisenstein y su gama de grises; Sternberg y sus variaciones de luz y destello), otros han filmado sin preocuparse realmente por ese maniqueísmo visual (Hawks, que rueda de la misma manera en blanco y negro que en color). El caso de Lubitsch es único: he aquí un cineasta que parece haber sido siempre consciente de estar trabajando con sólo dos colores y que convirtió esa limitación en una elección estética. Lubitsch siempre se impuso trabas, tanto en la escritura (elipsis) como en la composición (escondites y obstáculos). El blanco y negro es una de ellas.

La experiencia con el color en *El diablo dijo no* permanece única. Ya en *Cluny Brown*, su película siguiente, Lubitsch regresa al blanco y negro, que además había impuesto a producciones que reclamaban el color (*La zarina* de Otto Preminger). En cuanto a *La dama del armiño*, película inacabada, se trata de un caso demasiado

tardío y marginal para poder sacar conclusiones sólidas (si Lubitsch hubiese vivido diez años más y conocido la vulgarización del color, ¿qué habría ganado con ello?).

La oposición elemental del blanco y negro tenía que seducir a un cineasta cuyo arte consiste precisamente enjugar con las variaciones sugeridas por ese tipo de contraste “primitivo”: la palabra y el gesto, el deseo y la frustración, lo percibido y lo adivinado, la muchedumbre y la soledad son las antinomias habituales del lenguaje fílmico lubitschiano. Su universo visual no funciona de otra forma: el blanco y el negro, lo gigantesco y lo minúsculo, lo horizontal y lo vertical, la recta y la curva, lo vasto y lo compartimentado, la sombra y la luz. La habitación y la antecámara.

Madame Du Barry en particular sedujo por su utilización del blanco y negro. El reino de lo decorativo: como los futuros reinos de opereta, en la corte de Luis XV domina el blanco, salpicado de motivos negros (adornos en los parquet, marquetería de los muebles, rayas de las vestiduras, estampados en las telas) que intervienen para hacer destacar el blanco. Esta oposición, sin embargo, sirve a fines dramáticos: el paso de Pola Negri de modista a favorita del rey encuentra su expresión en el paso de la cabellera negra de una modista a la peluca blanca y empolvada de una favorita. *El gato montés* confirma estas tendencias: el blanco se despliega en vastas capas (extensiones nevadas, palacios inmaculados) y el negro llega a pinceladas, rompiendo la unidad, presagiando una amenaza. Pola Negri —otra vez ella— introduce un elemento de desequilibrio en el orden caricaturesco del reino de cartón-piedra: lleva vestidos oscuros y una melena negra y salvaje.

Esta estilización, que *Madame Du Barry* y *El gato montés* llevan al extremo, reencuentra su plena expresión en las dos películas que se pueden considerar como los más bellos logros plásticos de Lubitsch en Estados Unidos: *Un ladrón en la alcoba* y *La viuda alegre*. La primera adopta un estilo resueltamente —y lujosamente— depurado que el *art déco*, todavía cercano, había puesto de moda. La segunda sigue aparentemente fiel al estilo “pastelería” propio de la opereta (y de la MGM). En *Un ladrón en la alcoba*, la residencia de Mariette Colet (Kay Francis) está dominada por el blanco de amplias paredes sobre las que se recortan ciertos detalles negros: líneas rectas y finas de motivos decorativos, trajes de etiqueta o uniformes de criados, cabellera de azabache o traje de noche de Mariette. De hecho, ésta lleva dos vestidos negros, ligados a escenas de seducción: uno después de la secuencia de los péndulos, el otro al final. Su rival Lily, al contrario, lleva un vestido de un blanco sedoso, de líneas idénticas (firmadas por Travis Banton), cuando Gaston la seduce en Venecia.

La utilización de la ropa de duelo de Sonia en *La viuda alegre* convertirá esta estilización en una especie de credo poético. Sonia pasa del negro de la viudez al blanco de la revelación de los sentidos. Lubitsch no contrasta forzosamente el color que lleva Sonia con el del decorado, sino con el de un *gag* llamativo (el color de la ropa y los accesorios que pasa del negro al blanco, preludiando el viaje a París). Lubitsch juega con los mismos tonos. Sonia lleva el negro sobre fondos oscuros: en la noche en que Danilo se presenta por primera vez ante ella y, un poco más tarde,

cuando canta “Vilia” en su terraza. Maxim’s y los salones de la embajada presentan claros dominantes. Sonia llega allí, vestida de un blanco realzado con lentejuelas, mientras que algunos elementos negros acentúan la claridad del conjunto: trajes de caballero, vestido negro de Marcelle, fino ribete negro de las enaguas del cancan. Es fácil evaluar el papel irónico que el blanco ocupa en el universo de Lubitsch: este color es para él, lejos del tópico virginal, el del despertar de la sensualidad. Lily, Sonia, Maria, Nina están engalanadas de blanco en el momento en que sucumben a los vértigos de la pasión amorosa (*Un ladrón en la alcoba*, *La viuda alegre*, *Ángel*, *Ninotchka*). Y la mezcla inesperada de las parejas de blanco y las parejas de negro, durante la intensa repetición del vals, preludia la confusión futura de los sentimientos de los protagonistas.



Greta Garbo e Ina Claire en *Ninotchka*.

FOTONES

La oposición del blanco y el negro se junta, por naturaleza, con la de la luz y la sombra, perteneciente al propio nacimiento del cine. Lubitsch, contemporáneo de Lang y Murnau, de Curtiz y Siodmak, alumno de un gran maestro de la luz escénica berlinesa, Max Reinhardt, nunca olvidó sus enseñanzas. Sus primeras películas alemanas, principalmente las grandes producciones históricas, se sirven a menudo de esos claroscuros, pero sin exageración abiertamente “expresionista” (*La mujer del faraón*).

En las películas americanas, el procedimiento se transformará en estilo. En esta cuestión —como en muchos otros aspectos— *Ángel* representa un eje dentro de la obra hollywoodense de Lubitsch: parece despedirse de los vastos decorados blancos en los que domina la luz (la casa cerrada de la gran duquesa, recuerdo del pasado) para dedicarse a decorados provistos de techos, de matices más oscuros (el interior de la casa de los Barker, donde subsiste cierto gigantismo). En esta película, la sombra es el signo de la soledad y, desde un punto de vista también pesimista, la luz es el de

la atracción engañosa del placer: Lady Barker se aburre esperando en su mansión de lluvia y grisalla, mientras que Tony y Frederick evocan recuerdos galantes bajo un sol radiante. Más adelante, en el gran hotel de *Ninotchka* dominará lo oscuro, sin nada que recuerde la arquitectura de “nata montada” de los hoteles de lujo de películas precedentes. Oscura es también la tienda de *El bazar de las sorpresas*, lugar de encuentro de diversas soledades.

Ser o no ser estará bañada en claroscuro y *Cluny Brown* reencontrará en la mansión de los Carmel la misma luz escasa que en el hogar de los Barker.

LUMINARIAS

Si Lubitsch ensombrece, a lo largo de su carrera, su universo visual, matizando a la vez su estilo, se interesa a cambio cada vez más por la iluminación artificial, por las fuentes fijas de luz: aquéllas que se encienden y apagan con toda tranquilidad, según el grado de los sentimientos, cuyos barómetros representan ellas. Ya en *El príncipe estudiante*, después de la alegría de las primeras libaciones que celebran la llegada de Karl Heinrich a Heidelberg, una mano anónima apaga un farol en el momento en que todo el mundo se duerme, instalando la melancolía. Es una metáfora sencilla, a la que Lubitsch se mantendrá fiel y que enriquecerá con el transcurso de los años.

Así, en *La viuda alegre*, cuando Danilo seduce a Sonia en Maxim's, el aumento del deseo se representa a través de las lámparas que él va apagando sucesivamente. En *Ángel*, la morada de los Barker está llena de pantallas, lámparas de cabecera o lámparas de despacho: ambos esposos las apagan y encienden por turno, marcando así lo que les separa. La lámpara traiciona (revela el insomnio de Maria a una criada), mientras que la oscuridad salva (la iluminación de la ópera se rebaja a tiempo para enmascarar la turbación creciente de Maria).

El bazar de las sorpresas remata el simbolismo de las lámparas: la última conversación entre Klara y Kralik queda acompasada, a medida que el segundo destruye las ilusiones de la primera, por las lámparas que el joven va apagando. Con cada lámpara se pierde una ilusión; cuando la negrura sea total, Kralik habrá destruido la imagen de un admirador quimérico que de ahora en adelante ya no le costará reemplazar. La sombra y la luz han perdido su papel simplemente decorativo para convertirse en un componente importante del ritmo lubitschiano. Las lámparas encendidas y apagadas son otros tantos deseos que nacen y mueren, vacilan y resucitan: los personajes, aturdidos, se maravillan ellos mismos, como Léon (Melvyn Douglas) enseñándole a Ninotchka las luces centelleantes de la noche parisina.

FORMATOS

En *La viuda alegre*, el palacio real, la residencia marsoviana de Sonia y la embajada

ostentan a menudo amplios decorados blancos, atravesados por un pequeño personaje vestido de negro (como en *Madame Du Barry*, *La princesa de las ostras*, *Ana Bolena*, *El príncipe estudiante* o *El desfile del amor*). La grandeza de un decorado opuesta a la pequeñez de un personaje, contraste que a veces queda acentuado por un detalle (escalera o puerta desmesurada), es para Lubitsch expresión de la soledad. Ya se trate de una soledad padecida (*El príncipe estudiante*) o deseada (*La viuda alegre*, donde todo el número del vals se basa en ese principio), su expresión es la misma. Es el destino de muchos héroes lubitschianos, pero no es necesariamente portadora de melancolía. Las pequeñas siluetas de Käthi y Karl Heinrich se destacan en la inmensidad de la naturaleza para celebrar su felicidad (*El príncipe estudiante*); una cámara se eleva para subrayar el aislamiento de la pareja envejecida, bailando un vals apartada de los invitados: última armonía que la muerte interrumpirá pronto (*El diablo dijo no*).

La oposición de lo muy grande y lo muy pequeño se vuelve a encontrar en el motivo del escondrijo, con su aspecto positivo, el secreto, y su lado negativo, el encierro. Un objeto cerrado sirve para unir dos seres: un bolso une a Mariette y Gaston (*Un ladrón en la alcoba*) y una caja de música, a Klara y Kralik (*El bazar de las sorpresas*). El escondrijo aparece a menudo en forma de cofre, incluido en un decorado más amplio. En casa de Mariette Colet, una caja fuerte empotrada en una pared atrae todas las codicias; es la misma que reencontramos en la suite de hotel en la que se aloja Ninotchka. El escondrijo o el cofre representan la parte secreta del deseo. La presencia de una llave lo confirma: ella abre la caja de Pandora, el recipiente de los impulsos (el piano de *Remordimiento*, el diario íntimo cerrado con cerrojo de *La viuda alegre*, los buzones en la lista de correos de *El bazar de las sorpresas*).

En Lubitsch, el gusto por el gigantismo es patente. En la época del cine mudo hay quien incluso se burla de ello, sin tener en cuenta el hecho de que lo infinitamente grande sólo está allí para disimular lo que realmente interesa, lo infinitamente pequeño: aquello que se oculta a la vista pero hacia lo que convergen todas las miradas. Un secreto que seguirá siendo un secreto a no ser que el personaje, tomando una decisión repentina, consienta en revelarlo, con el pudor que uno tiene al desnudarse.



Gary Cooper y Claudette Colbert en *La octava mujer de Barba Azul*.

DUPLICIDAD DECORATIVA

En *Ein fideles gefängnis* (1917), primera versión de *La locura del charleston*, hay una encantadora idea de decorado: el interior burgués es un dúplex cuya arquitectura se reproduce, con bastante fidelidad, en la cárcel (véase el capítulo precedente). Diecisiete años antes del epílogo de *La viuda alegre*, se esboza un paralelismo entre el matrimonio y la cárcel. En *Los ojos de la momia*, Emil Jannings mataba a Pola Negri arrojándola por una escalera, situada —una vez más— en una vivienda de dos pisos. Si a Lubitsch le gustan tanto los dúplex, es porque esa afición a los escalones es también una predilección por los rellanos: en cada nivel se abren y cierran puertas indiscretas.

Para poner en comunicación los dos planos horizontales de los pisos de un dúplex, el individuo tiene que desplazarse verticalmente: pasa, por ejemplo, del universo público (la planta baja) al universo privado (el primer piso), como al final de *Una mujer para dos*, cuando Gilda (Miriam Hopkins) piensa en abandonar a Max (Edward Everett Horton). A la gran duquesa de *Ángel*, cuya vida privada nos es desconocida, sólo se la muestra en la planta baja de su casa de citas: lo que hay en el primer piso permanecerá secreto. En *La octava mujer de Barba Azul*, al escalar, rellano tras rellano, la jerarquía de unos grandes almacenes, lógicamente se llega a descubrir la intimidad del director: en su dormitorio, y sin pantalón de pijama. El desplazamiento vertical dirigido hacia lo alto permite acercarse a la realización del deseo, ya sea social (Si yo tuviera un millón: allí el patrón está de nuevo en la cumbre), financiero (*Un ladrón en la alcoba*: la caja fuerte está en el primer piso), o sexual (la buhardilla de *Una mujer para dos*, lugar de felicidad al final de una escalera tortuosa). Las escaleras por las que se desciende, menos frecuentes, señalan un instante de crisis o un alejamiento del deseo: en *Una hora contigo*, una toma en picado revela que la salida del marido, observada por su esposa, significa el adulterio.

Si el desplazamiento vertical equivale a acción, el desplazamiento horizontal no es más que agitación: el falso príncipe se pasea arriba y abajo en la antecámara de *La princesa de las ostras*, la Sra. Erlynne y lady Windermere, arrinconadas en casa de Darlington cuando llegan los juerguistas, no pueden más que moverse de un lado a otro, y el vendedor adulador de *La octava mujer de Barba Azul* acompaña a Gary Cooper en su marcha, con la esperanza de endosarle algo.

REDONDECES

Un pasillo curvo revela la inutilidad del desplazamiento horizontal: vuelve a conducir al punto de partida, evocando los bastidores de una representación, como los de la ópera, donde Mariette va y viene buscando su bolso (*Un ladrón en la alcoba*), los del apartamento donde Nicole desenmascara al infortunado detective Pépinard (*La octava mujer de Barba Azul*), o los del teatro donde entra en escena el falso Hitler

(*Ser o no ser*). La curva o, más exactamente, el círculo o la esfera, representa en Lubitsch a menudo también un símbolo de plenitud y armonía, signo de eternidad. Para este cineasta para el que la muerte no parece tener realmente sitio, el círculo ofrece la imagen armoniosa de un eterno comenzar. Primero, está el recuerdo del aprendizaje teatral con Reinhardt: de ahí proceden las voluptuosas curvas de una cúpula o una bóveda, acariciadas por una luz suave (*Sumurun, La mujer del faraón*). Después, Lubitsch se apropia de ese motivo decorativo que termina por ocupar un lugar esencial dentro de su propio sistema de signos. El mismo título de *The Marriage Circle* atestigua el ascenso de la figura al puesto de símbolo. En *La viuda alegre*, el movimiento del vals, casándose con el de la curva, ofrece una aproximación al éxtasis (véase el capítulo “Los teatros de Ernst Lubitsch”).

Pero el círculo, que Lubitsch a menudo destruye, se ve también atravesado por un segmento de recta en las decoraciones de puerta que anuncian la tensión de una cena de gala (*Una hora contigo*). Este círculo interrumpido por la recta es un motivo art déco que Lubitsch introduce asimismo, sin disimular sus connotaciones sexuales, en la famosa secuencia de *Un ladrón en la alcoba* en la que la velada romántica está filmada a través de una serie de relojes (véase el análisis de esta secuencia en nuestro capítulo *Epílogo*). El último de éstos es un magnífico reloj de pared art déco que combina el círculo con las rectas paralelas de longitud decreciente; la breve secuencia de los adioses que transcurre a su alrededor sugiere que la relación de los dos enamorados se ha quedado en suspense. Con Lubitsch, la recta huye raramente hacia el infinito: se trata, como en este caso, de una semirrecta o de un segmento de recta que encierran una idea de límite, ausente del círculo.



CÁMARA-CERRADURA

De igual manera, el límite es lo que sugieren los espacios compartimentados, tan apreciados por el cineasta: marcos de puertas y ventanas, viñetas de todo tipo. Lubitsch opone los espacios amplios y abiertos a aquéllos que restringen o dirigen la visión del espectador; es una división de imagen que primero funciona de manera

puramente gráfica, como una pantalla dentro de la pantalla que aísla un detalle significativo: prueba de ello son las viñetas a veces primitivas pero muy ingeniosas de los comienzos (*La muñeca* y sobre todo *El gato montés*).

A medida que se afirma su dominio del espacio, Lubitsch incluye sus viñetas en la arquitectura de los decorados y en su puesta en escena: los setos cuidadosamente podados de *El abanico de Lady Windermere* y las ventanas, unas enfrente de las otras, de *La locura del charleston*, revelan tantos acontecimientos como los que ocultan. Al construir esta visión dividida del espacio, Lubitsch logra una verdadera reflexión sobre lo que se ve, sobre lo que ocurre realmente y lo que se interpreta: una reflexión sobre la esencia misma del cine.

En *Ángel* introduce la casa de citas permaneciendo en el exterior (como lo hará, bastante más tarde, Ophüls con respecto a *La Maison Tellier* en *Le plaisir*). La cámara voyeurista sigue a la dueña —la gran duquesa— de ventana en ventana. En la primera ventana, da la impresión de estar supervisando la disposición de una mesa y de dar órdenes a un criado: es una anfitriona. En la segunda, distinguimos detrás de ella una mesa de juego, mientras que una chica se acerca a ella para que admire un anillo: la gran duquesa dirige un antro. En la tercera, firma una orden de pago y ordena a un empleado que pague la joya de la joven: es una usurera. En la cuarta, un hombre se aparta de una barra y se acerca a ella; juntos pasan a una quinta ventana para que ella le presente a una chica elegante: la gran duquesa es la dueña de un burdel. Aquí, la división conduce la información manteniendo el interés del espectador a través del suspense.

En otras películas, esa misma división de la imagen actúa como un montaje paralelo sin destrozar el ímpetu de una escena, cosa que un corte en el montaje sí provocaría de forma irreparable. Al final de *Un ladrón en la alcoba* está la escena de amor entre Gaston (el ladrón) y Mariette (su víctima), que Lily (su cómplice) descubre estando en la habitación de al lado: la cámara filma la secuencia entre los dos amantes desde el exterior de la casa, deslizándose después hacia la derecha para encuadrar, muy aprisa, la expresión furiosa de Lily a través de otra ventana. En las películas musicales, Lubitsch utiliza con frecuencia ese mismo principio, para conferir a su puesta en escena más ímpetu y fluidez: esa manera de encuadrar desde el exterior de un edificio le permite, en *La viuda alegre*, recorrer de un solo aliento los preparativos de Danilo antes de ir a Maxim's y los de Sonia, que se dispone a hacer lo mismo, volver a posarse sobre Danilo, que ya está en camino, para concluir con la salida de Sonia. Se magnifica, y a la vez se denuncia, la convención de la opereta: cantan la misma canción, van al mismo lugar, van, pues, a amarse; queda registrado de antemano.

EL ESPECTADOR PUEDE ESPERAR

Desde que el falso Nikki se impacienta en la sala de espera de *La princesa de las*

ostras, recorriendo de un lado para otro el rosetón del suelo, se suceden las utilidades de este tipo de habitación, tan decisiva en la obra de Lubitsch. La antecámara anuncia a menudo la realización del deseo y confiere a la espera su más alta intensidad. La sala suele estar concurrida, es, pues, pública: confrontado así a la mirada de todos, en un momento en que sólo le interesa lo privado, el personaje en espera se siente frustrado. A partir de esta compartimentación del decorado y de lo que implica, todas las alusiones y metáforas están permitidas.

Ya en su primera visita a Mariette Colet, Gaston deja atrás la antecámara, de forma autoritaria, y ella le sorprende ensimismado delante de la cama de su cuarto (*Un ladrón en la alcoba*). En el hotel de lujo parisino de *Ninotchka*, la protagonista se aleja de la entrada de su *suite* para retirarse a una habitación inmensa. Allí, según el principio lubitschiano del escondite y el deseo, se encuentran el cofre que encierra las joyas tan codiciadas y la cómoda donde se oculta su sombrero “ridículo”, pero liberador.

Asimismo, los decorados de varios tamaños se utilizan brillantemente en *Ser o no ser*. La *suite* de Siletsky, en la sede de la Gestapo, ofrece la arquitectura habitual, con la antecámara y el dormitorio en el que se encuentra el baúl que encierra los papeles secretos. Pero la falsa Gestapo reconstruida en el *hall* del teatro es una antecámara que no da a ningún sitio: hay que impedir, pues, a toda costa que alguien salga de allí y mantenerle en una perpetua expectativa (al final de *Ángel*, acceder o no a ese salón condiciona el porvenir de un hogar). Siletsky, cuando abre la puerta, firma su sentencia de muerte. La misma Muerte tiene su antecámara: Satán (Laird Cregar) recibe allí a Henry Van Cleve (Don Ameche) en *El diablo dijo no*. La antecámara retrasa el deseo, las divisiones retienen las informaciones: personajes y espectadores permanecen en un estado de alerta perpetua, que permite al cineasta sacar provecho de todos los estímulos.



¡TODAVÍA SUENA! EL SONIDO EN LAS PELÍCULAS DE LUBITSCH

Lubitsch no esperó a que llegara el cine sonoro para preocuparse del sonido. En sus películas mudas, el sonido estaba sugerido, como un inmenso toque Lubitsch. A Lubitsch le encantaba burlarse tanto del silencio como del mutismo. En una secuencia de *El abanico de Lady Windermere*, la joven heroína del título insulta a la Sra. Erlynne, creyendo que es su rival cuando en realidad es su madre. Ésta, herida, cierra los ojos. Ahora bien, en esta película rica en intertítulos brillantemente redactados, el insulto no figura en ninguno de ellos: el realizador reserva al espectador la tarea de imaginar su contenido, decuplicándose así su efecto. Mientras espera la aparición del cine sonoro, Lubitsch aplica al diálogo y al sonido la misma estrategia que a la imagen —enseñar, más que la acción, la pre-acción y la reacción.

Una vez desaparecido el cine mudo, Lubitsch lo recuerda tal vez con nostalgia. Dos elementos del cine mudo, deliberadamente integrados en películas sonoras, se convertirán en figuras de estilo: el silencio y los cuadros de texto (estos últimos seguirán presentes hasta las películas de los años cuarenta, generalmente a guisa de preámbulo). Lubitsch les confiere significado, en contrapunto a las dos principales aportaciones del sonoro, los ruidos y los diálogos, y al elemento sonoro común —aunque de forma diferente— al mudo y al sonoro: la música.

SILENCIOS

La ausencia de sonido, forzada y restrictiva en la época muda, pasa a resultar creativa apenas surge el sonoro. Ya en *El desfile del amor* (1929), Lubitsch no se contentó con utilizar el sonido de manera —técnicamente— revolucionaria, sino que fue uno de los primeros en emplear el silencio de manera elocuente, mientras que gran parte del cine americano de 1928 a 1929, exceptuando a Vidor (*¡Aleluya!*), Mamoulian (*Applause*) y Sternberg (*Thunderbolt*), se ahogaba con frecuencia en la palabrería. El equivalente “sonoro” del intertítulo que falta en *El abanico de Lady Windermere* transforma el pudor en sugerencia cómica: Maurice Chevalier, a quien un mayordomo pregunta dónde ha adquirido su acento francés (sic), empieza a contar la historia picante de la mujer del médico francés. La cámara pasa entonces al exterior para enseñarnos la

reacción risueña del mayordomo al final de la historia que jamás oiremos.

Esta comunicación del silencio, habilidosamente destilada en una película como *Un ladrón en la alcoba*, es compatible con la idea que Lubitsch se hacía de un cine de “pantomima musical” a principios de los años treinta. Tal vez alcance el punto culminante con *Ángel*, una película en la que los diálogos son tan engañosos como reveladores los silencios. A las mentalidades tristes de la época les pareció anacrónica, cuando en realidad se había adelantado a su tiempo en su manera de exponer crudamente el inconsciente de los personajes a través de todo, salvo su lenguaje.

PARTITURAS

Significativamente, en *Ángel* un elemento sonoro desempeña un papel capital en esa revelación de los fantasmas de cada uno y sirve de pretexto a los trastornos de la narración: la música. Esta une a los amantes, mientras que el lenguaje los separa: durante la cena, un violinista improvisa una melodía y Ángel (Marlene Dietrich), que quiere preservar su incógnito, ordena a su amante que se calle para no estropear la velada. Él no para de hacerle preguntas “indiscretas”. Ella le corta en seco: «La Providencia le ha dado ojos grises, cabellos castaños, un gran atractivo. Lo demás no tiene importancia. Eso me basta». Pero si el diálogo disimula, la música traiciona. El marido de Ángel oirá la melodía improvisada del músico en su casa, tocada por su esposa, y luego —giro repentino— en casa de su rival, a través de un teléfono. Este último objeto, notorio emblema del cine sonoro, ya había jugado un papel preponderante en *Montecarlo*, donde se interpreta una canción entera por teléfono: el efecto resultó nefasto para la voz ya gangosa de Jack Buchanan, pero indicaba la futura sofisticación del instrumento. Siendo metáfora del micrófono —el objeto que destruyó carreras y selló el final de un capítulo de la historia del cine—, el microteléfono revelador de *Ángel*, cansado de no comunicar más que palabras engañosas, transmite inopinadamente la música como vector directo de los impulsos reprimidos. De golpe, el marido toma conciencia no sólo de la infidelidad de su mujer, sino también de sus propias deficiencias conyugales. Esto da una idea bastante precisa de la dialéctica sonora en Ernst Lubitsch.

La música había sido el elemento bisagra entre el mudo y el sonoro. El cineasta hizo componer partituras originales para muchas de sus películas mudas, por desgracia casi todas perdidas, y obras como *El patriota* (1928) o *Amor eterno* (1929) se explotaron en su estreno con grabaciones del acompañamiento musical. Las primeras sonoras, *El desfile del amor* (1929) y *Montecarlo* (1930), al contrario, se enseñaron fuera de Estados Unidos en versiones parcialmente mudas, donde algunas secuencias estaban emperifolladas con intertítulos y música; sólo las canciones —rodadas simultáneamente en varias lenguas— estaban dotadas de sonido sincronizado en lengua extranjera.

Ya en sus primeras películas alemanas, a Lubitsch le gustaba hacer bailar a sus personajes, contando con la complicidad de los pianistas o de las orquestas de acompañamiento para seguir la cadencia: desde el charlestón de *La princesa de las ostras* hasta el de *La locura del charlestón*, pasando por los bailes folklóricos de las comedias montañosas, el ritmo del montaje impregna la película muda de una musicalidad comunicativa (véase el capítulo “El ritmo lubitschiano”).

Y en *Los peligros del flirt*, Lubitsch emprende la hazaña de hacer que una canción desempeñe un papel en una película muda: Charlotte (Florence Vidor), feliz en su matrimonio, toca en el piano “Ich liebe dich”, como nos lo indica un primer plano de la partitura. Mizzie (Marie Prevost), su mejor amiga, que está a punto de seducir al marido de Charlotte, le hace una visita e interrumpe la canción. El marido (Monte Blue) llega e, incomodado, reconoce a Mizzie. Cuando vuelve a comenzar la canción, es Mizzie la que toca la partitura en el piano, mientras Charlotte canta sin sospechar nada. Pero como es una película muda, no oímos a Charlotte, mientras que la cámara pasa de un nuevo primer plano de la partitura (“Ich liebe dich”) a un gran plano de Mizzie, que sonríe maliciosamente... No extraña que Lubitsch haya realizado después el *remake* sonoro, pero sobre todo “musical”, de esta película (*Una hora contigo*).

En todas sus películas sonoras, Lubitsch se empeñará en emplear la música como un lenguaje propio, comentando las situaciones con la distancia requerida o realizándolas con el lirismo conveniente: será uno de los pioneros del musical cinematográfico, y hasta el final mantendrá su afición por las réplicas acompasadas y repetidas, como si fueran canciones en miniatura (véanse los capítulos “Lubitsch y los guionistas” y “El ritmo lubitschiano”).



RUIDOS

Lubitsch tiene más cariño a los ruidos que a los sonidos. Lo que probablemente echaba más de menos en el cine mudo no era la palabra, sino el ruido. Los intertítulos podían encargarse de reemplazar el diálogo, dejándonos imaginar la voz más que

oírla. La voz sí, pero no el ruido. Éste está hecho para perturbar: si es demasiado fuerte, despierta; si es indecoroso, molesta; si es subversivo, provoca. En *Los peligros del flirt*, el ruido de un jarrón que cae pone fin a una escena de seducción, pero la ausencia de banda sonora dificulta la puesta en escena.

Los ruidos mecánicos se convierten en manifestaciones del inconsciente: la campanilla de la máquina de escribir de *Una mujer para dos* demuestra a los dos antiguos amantes que su deseo no ha muerto («¡Todavía suena!»), las ruedas del tren de *Montecarlo* ponen en marcha la canción de la liberación (“Beyond the Blue Horizon”), mientras que los bombardeos, los ruidos de botas y los timbres inquisidores de los comerciantes de *Remordimiento* reflejan la neurosis latente de los protagonistas. En *Cluny Brown*, una asociación osada permite que el sonido se relacione con el olfato, incluso con el gusto: apasionada de la fontanería, Cluny siente puro placer con el sonido de una pila que se desatasca o de una alcantarilla que se evacúa. Por sus implicaciones orgánicas, esta compulsión perturba el decoro en plena comida y choca a los espíritus mezquinos: ¡Qué lejos aquellos tiempos de las comedias picantes de los años de juventud, donde el gusto de un beso saboreado como una golosina barría los tabúes!

Los ruidos anatómicos son la expresión fisiológica de los impulsos: el *raspberry*, [7] mueca sonora de Laughton en *Si yo tuviera un millón*, es una liberación, pero el hipo de Merle Oberon en *Lo que piensan las mujeres* expresa bloqueo y frustración. La risa, como es debido para un autor de comedias, traduce más a menudo la turbación que la explosión de alegría: Danilo (*La viuda alegre*), sorprendido por el rey en la cama de la reina, les explica que es mejor reír para no despertar las sospechas del entorno (después de algunos cloqueos nerviosamente compartidos, él mismo corta bruscamente diciendo: «¡No exageremos!»). No olvidemos, siguiendo el mismo orden de ideas, la risa desesperada de Joseph Tura disfrazado de oficial nazi, frente al espía enemigo en *Ser o no ser* («¡Así que me llaman Campo de concentración-Erhardt!...»).

PALABRAS

En cuanto el cine se hizo sonoro, Lubitsch esculpió el diálogo en tanto que sonido y vehículo de información. La afición a la interjección, la onomatopeya, la contraseña o simplemente el acento (que no queda justificado por ninguna estrategia narrativa: el rey de Marsovia, en *La viuda alegre*, tiene acento americano; sus súbditos, acento alemán o francés) roza la manía. Sin embargo, el significado de las palabras no se pierde en la maniobra: al contrario, extrae de ahí toda su riqueza.

Los relatos de Lubitsch están salpicados con “ruidos dialogados”. El más extendido es el famoso «¡Phooey!» (traducido por «¡quita!» o «¡bah!»), contraseña de todos los nihilistas y provocadores lubitschianos. Palabra de desafío o desdén, generalmente reservada a los extranjeros que tienen dificultad para expresarse o a los

hastados que ya no saben qué decir: una especie de respuesta del extranjero Lubitsch a sus guionistas neoyorquinos: «¡No necesito vuestros diálogos brillantes!» (Aunque...)

Cuando las onomatopeyas se convierten en palabras —o al revés—, su significado se carga de sobreentendidos. Hay una película enteramente destinada a esta manipulación: *Lo que piensan las mujeres*. En el triángulo amoroso de clase burguesa, analizado por Lubitsch, cada uno tiene reservada su exclamación: El marido negligente no para de tocar con la punta de su índice el ombligo de su mujer, sucedáneo jocoso de un acto sexual que ha perdido toda la gracia y que él realza con una interjección («¡Keekss!») que se parece a la pronunciación de Maurice Chevalier de una palabra que significa placer (*kicks*). Exige de su mujer otro sucedáneo interjetivo, el de la conveniencia y la sumisión a la carrera de su cónyuge: «¡Egézségedre!» —fórmula húngara amistosa que supuestamente seduce a clientes ricos, recurriendo, pues, a un placer de estricta fachada social («¡Salud!»). En lo que se refiere al amante bohemio y misántropo, el refrán casi autista que se le ha asignado es el famoso «¡Phooey!» que también chillaba el Maurice Chevalier agotado de *Una hora contigo* y *La viuda alegre* o el bolchevique de *Un ladrón en la alcoba*.

Esta última película expresa por otro lado la quintaesencia de la contraseña lubitschiana, evocando el origen anatómico, por así decirlo, de su pronunciación, «¡Tonsils!» (‘Amígdalas’) y relacionándola con un corolario visual (una góndola), musical (“O sole mio”) y social (un médico que naturalmente ordena: «¡Haga ah!» — para una descripción de esta secuencia clave véase el capítulo “Cócteles”).

Ser o no ser lleva aún más lejos ese juego de contraseñas e interjecciones. La problemática entera de la película se resume en las frases codificadas que la salpican («To be or not to be», «Heil Hitler», la cita de “El Mercader de Venecia”).

Pero es en *Cluny Brown*, la película de todas las reconciliaciones pese a su penetrante perfume de melancolía, donde la voz humana abarca todas sus formas, donde las palabras asumen todas sus funciones: palabras (poema, nuevas citas de Shakespeare, canciones) y ruidos (carraspeo de una suegra, grito de una virgen asustada), sentido propio y sentido figurado, improvisación y codificación, razón y locura. Prueba final de que para Lubitsch, el lenguaje sigue siendo, a pesar de todo, el más significativo de los sonidos.



HACIA LA MUSICALIDAD EL RITMO LUBITSCHIANO

«Le encantaba tocar el piano y casi siempre terminaba por tocar valeses de Viena.»

(Jeanette MacDonald sobre Ernst Lubitsch)

De un autor de comedias esperamos con frecuencia un ritmo trepidante y un montaje ultrarrápido. El prejuicio es tan tenaz que apenas se nos ocurre verificar su exactitud. No obstante, la mayoría de los grandes realizadores de comedias tienden, en contra de lo que se espera, a tomarse su tiempo. En las películas de Capra y MacCarey, el acto cómico puede ser muy rápido, pero cuando tiene lugar en el seno de una acción de ritmo amplio y regular, resulta más logrado. A menudo incluso la duración prolongada de una escena está en el origen de su impacto cómico: Gary Cooper y Jean Arthur golpeando cubos de basura para hacer música (*El secreto de vivir*), Leila Hyams enseñando a Roland Young a tocar la batería (*Ruggles of Red Gap*). Más cerca de nosotros, Blake Edwards echa abajo el tabú del gag rápido: lo desarticula y lo ralentiza sin miedo a utilizar el estiramiento de la acción como base para el efecto cómico (la vieja criada del cura atravesando, en *Diez, la mujer perfecta*, el fondo del plano con una lentitud de caracol, pero sin por ello provocar menos catástrofes a su paso).

Lubitsch, mucho antes que Blake Edwards, sabía que el gag podía nacer del estiramiento. La madre carraspeante de *Cluny Brown* es la antepasada de la criada lenta de *Diez, la mujer perfecta*, y de una eficacia comparable.

ALLEGRO MA NON TROPPO

Bastantes películas de Lubitsch tienen, debido a la precisión del montaje, un ritmo lento que no escapó a los detractores de la época: el estancamiento de la segunda parte de *La octava mujer de Barba Azul* suscitó no pocas críticas, por no hablar del ritmo lánguido de *Ángel*. Una parte de la satisfacción tan generosamente concedida

por una película de Lubitsch se debe no obstante, aún hoy en día, a esta multitud de detalles que el cineasta se toma la molestia —y el tiempo— de introducir en su obra.

El montaje lubitschiano no sirve en modo alguno para crear artificialmente un ritmo que la escena no posee: en ningún caso se utiliza como tapadera, sino como un medio más para alcanzar lo que el cineasta ya buscaba en sus primeras películas: la musicalidad. Lubitsch, gran organizador y transfigurador de lo real, combina, repite, yuxtapone, acompasa y confiere ritmo a fin de alcanzar una realidad fílmica ideal, despojada de sus tiempos muertos y a la vez fluida, para que la trama se deslice armoniosamente; impregnada de sentido, para que signifique el máximo mostrando el mínimo.

ECOS Y FRAGMENTACIÓN

El eco es uno de los instrumentos del ritmo lubitschiano. Así como la simetría es, en las películas de Lubitsch, sólo raramente una verdadera simetría, el eco también es sólo en raras ocasiones una repetición pura y simple. Consiste a menudo en retocar unos elementos ya utilizados a fin de hacerles expresar un cambio perceptible. La primera vez que Gilda visita a Tom y a George en la buhardilla de *Una mujer para dos*, la cámara capta en un solo plano cómo la joven va subiendo un piso tras otro, mientras los ejercicios de piano en crescendo, procedentes de un habitante del edificio, subrayan el movimiento ascendente. Más tarde, Tom, al regresar de Londres, acude a la buhardilla para descubrir que Gilda y George ya no viven allí. Volvemos a encontrar los tres pisos, las escalas musicales y el plano-secuencia, pero esta vez el ejercicio de piano ha perdido su hermosa seguridad. El crescendo balbucea, y se interrumpe y reanuda con frecuencia. Aquí, el eco de la primera escena de la escalera anticipa la decepción de Tom.

La fragmentación es otra figura de estilo rítmica esencial. Se puede tratar de un simple gag: en *La viuda alegre* se manifiesta en el montaje rápido de las tres criadas de Sonia, encadenando, una tras otra, las señas de Danilo, o también las tres sílabas de Da-ni-lo, sucesivamente enunciadas por tres mujeres menudas de Maxim's. En *Un ladrón en la alcoba*, el dominio de este sistema de ecos fragmentados desemboca en un auténtico hallazgo poético. Cuando Mariette abraza a Gaston diciéndole que, para vivir su amor, disponen de «meses, semanas, días», la expresión «*months*» (meses) resuena sobre una imagen de la pareja abrazada, encuadrada en un espejo; la expresión «*weeks*» (semanas) resuena sobre un segundo espejo; la expresión final «*days*» (días) resuena sobre un plano de la cama de satén blanco, todavía hecha, sobre el cual se recortan las sombras abrazadas de Mariette y Gaston. Mientras que el eco suele alejarse de su origen, aquí hace que vuelva a su fuente el deseo no expresado.



Carole Lombard, la maravillosa protagonista de *Ser o no ser*.

LAS PALABRAS Y LOS MOVIMIENTOS

Se ha señalado a menudo que Lubitsch utilizaba un sistema de ecos en el diálogo, jugando con repeticiones y aliteraciones: el montaje y el movimiento no son indispensables para imprimir un ritmo a una secuencia, el diálogo puede ser suficiente. En *Ser o no ser*, dos citas diferentes de Shakespeare son objeto de un eco, reapareciendo cada vez bajo un nuevo enfoque. El principio del monólogo de “Hamlet”, que da a la cinta su título, interviene tres veces. La primera vez que lo declama, Joseph Tura se queda espantado al ver que alguien abandona bruscamente la sala en ese momento. La segunda vez, identificando al espectador en cuestión, teme que la escena se repita (y ése es el caso). La tercera vez sabe que la escena va a reproducirse, pero se sorprende al ver que el espectador que sale ya no es el mismo. De manera más matizada, el monólogo de “El mercader de Venecia” interviene primero a través de la boca de Felix Bressart, como el sueño de un actor; después en medio de las ruinas de Varsovia, como contrapunto a la realidad trágica; por último, durante el engaño final, como elemento vital para la evasión de la compañía.

Un movimiento de cámara puede crear un eco, cuyo impacto es entonces sutil, como en los dos últimos planos de *Ángel*. Cuando Frederick Barker sale del salón de la gran duquesa, la cámara lo encuadra de perfil, haciendo una panorámica para seguir hacia la puerta al personaje que, progresivamente, vuelve a estar de espaldas. Lubitsch encadena el plano siguiente repitiendo la misma panorámica, que capta de perfil a Frederick Barker volviendo a cerrar la puerta, y le sigue hasta la salida hacia la que se dirige de espaldas. La diferencia entre ambos movimientos consiste en que Lubitsch prolonga un poco el final del segundo, de modo que lady Barker pueda entrar en el encuadre por la izquierda, sin ningún ruido, para acompañar a su marido. Este eco parece alargar la marcha de Frederick, facilitando con elegancia la entrada de su esposa en el encuadre.

En este último ejemplo, el eco está íntimamente ligado al efecto de dilatación temporal; no se trata de un caso aislado. El montaje visual y sonoro de los portazos y los timbres que acompañan el paseo de Paul (Phillips Holmes) y Elsa (Nancy Carroll) en *Remordimiento*, o la división de la secuencia de los relojes en *Un ladrón en la alcoba* parecen suspender o dilatar el tiempo. Pero un sencillo movimiento prolongándose de un plano a otro puede resolver el asunto: véase la hilera de pisos en *Si yo tuviera un millón*, repetida en *La octava mujer de Barba Azul*. En estos dos casos, la dilatación retrasa la aparición del gag, procedimiento clásico que encontramos también en películas de Chaplin o Keaton.

TIEMPOS DILATADOS

Igual de interesantes son los efectos de dilatación que Lubitsch utiliza al estilo de un suspense hitchcockiano, para cargar de más significado el momento venidero. En

Una mujer para dos, el reencuentro entre Gilda y Tom, de vuelta de Londres, tiene esa función. La cámara permanece fija sobre Tom, que espera en un salón. Lubitsch nos enseña sus reacciones antes de mostrarnos a qué reacciona: renunciando a la facilidad del plano/contraplano, la cámara recula a medida que Tom avanza por el decorado, aunque lo que descubre entra en el fondo del plano “después” de que su reacción quede registrada. Esta secuencia de espera se puede asimilar a un procedimiento de dilatación en tanto que alarga el tiempo real. La dilatación, dramáticamente innecesaria, es psicológicamente esencial, porque justifica el malestar que se va a adueñar de Tom cuando Gilda esté junto a él.

En otros casos, la dilatación puede ser un punto culminante. En *El príncipe estudiante*, Karl Heinrich (Ramon Novarro) acaba de conocer a la encantadora sirvienta de la taberna, Käthi (Norma Shearer); está solo en la habitación que ocupa mientras que en el exterior, en la terraza, se reúnen los estudiantes, reclamando la salida de la popular joven para que sirva las cervezas. Karl Heinrich acaba de enamorarse de Käthi, pero aún no lo sabe con claridad. El objetivo de la escena es que se formule en él esa confesión. El montaje alternado de la terraza repleta de gente y la estancia donde el joven príncipe medita en soledad sirve de preludio a la entrada de Käthi. La impaciencia creciente de los estudiantes se traduce por su movimiento incesante y por los *travellings* que barren ampliamente la terraza. Alternativamente, Lubitsch monta planos más cerrados de Karl Heinrich en su reacción a esa impaciencia cuyos ecos percibe. Tras un trabajo de preparación bastante largo, tiene por fin lugar la entrada de Käthi: es un plano de frente que sería estático si ella no se lanzara, con la gracia de una bailarina a pesar de sus manos cargadas de jarras de cerveza, hacia el borde izquierdo, saliendo del encuadre. La cámara, como sorprendida por el rápido movimiento de la chica, contempla durante la fracción de un segundo el vacío que ella ha dejado. El plano siguiente es un soberbio *travelling* lateral que sigue a Käthi atravesando la multitud, todavía con las jarras en mano, en una trayectoria armoniosa e impecable. Esta trayectoria está evidentemente trucada: sería imposible que la chica cruzara la sala de cabo a rabo, sin detenerse al menos una vez. Pero este ímpetu espacio-temporal permite a Lubitsch cristalizar para siempre los sentimientos de Karl Heinrich por Käthi, en un instante casi musical que anuncia el vals embriagador de *La viuda alegre*.

Semejantes momentos nos revelan la naturaleza musical del cine de Lubitsch. En él, palabras e imágenes son rimas y escansiones que permiten reconstruir lo real, como lo hacen el arte lírico o el musical hollywoodense en sus mejores tiempos. Esta musicalidad no es en modo alguno un ejercicio satisfecho de su propia maestría, sino, contra toda previsión, ganancia de tiempo y concentración de emociones.



DIRECTOR, APUNTADOR Y JEFE DE ORQUESTA LOS TEATROS DE ERNST LUBITSCH

Hitchcock decía que realizaba tanto la “dirección del espectador” como la dirección del actor. En la secuencia del concierto de *El hombre que sabía demasiado* (1934 y 1956), reedita la inversión que Lubitsch lleva a cabo en *Ser o no ser*: el espectáculo está en la sala; en el escenario, los intérpretes esperan... Como si el jefe de orquesta, el verdadero, el que dirige el concierto, fuese el reflejo del escenificador que “dirige” a la vez la sala y a nosotros los espectadores. La manipulación lubitschiana o hitchcockiana se acerca diabólicamente a la de una famosa película-ópera china de la Revolución Cultural china, *L’Orient Rouge*, donde el jefe de orquesta, para llevar a cabo el final, se giraba de repente hacia nosotros (la sala/la cámara/el público de la película) y disponía que se retomara en coro, al unísono, “La Internacional”. La mayor diferencia es que el jefe de orquesta Lubitsch se esconde bajo el escenario — en la concha del apuntador, como hemos sugerido en nuestro preámbulo— y deja que el espectáculo que ha concebido se encargue de transmitir su visión del mundo.

El “pequeño teatro” de Lubitsch extrae su inspiración de una primera carrera que tuvo lugar sobre el escenario berlinés, junto al prestigioso Max Reinhardt; esa misma carrera que un día se pervirtió por el éxito popular y “trivial” de Lubitsch actor en las numerosas películas en las que encarnaba al personaje chaplinesco Meyer, el cómico aprendiz. Muy pronto iba a conjugar esas dos tendencias, la del prestigio y la de lo popular, para construir su reputación internacional, conservando hasta el final el recuerdo de esta complementariedad.

LAS INFLUENCIAS TEATRALES DEL ESTILO DE LUBITSCH

Para Lotte Eisner, el cine de Lubitsch está en las antípodas del expresionismo alemán: dramas burgueses, farsas históricas o exóticas de gran espectáculo, comedias frívolas. Más que la influencia del expresionismo contemporáneo se reencuentra, según ella, la de Max Reinhardt, con el que había hecho su aprendizaje. Una influencia en cuanto a los temas, pero también en cuanto a la composición visual: iluminaciones focalizadas sobre un punto de atención, contrastes entre decorados “llenos” y decorados “vacíos”, movimientos de muchedumbres opuestas a individuos... Otros tantos conceptos que

Lubitsch va a aplicar primero al pie de la letra, luego a “miniaturizar” para construir los principios más ostentosos del “toque Lubitsch”: la focalización de un detalle (vestuario, decorado, accesorio) a través de la puesta en escena de forma que exprese una acción o un sentimiento, la utilización de un rostro familiar dentro de un grupo anónimo (chicas de Maxim’s en *La viuda alegre*, bolcheviques desfilando el primero de mayo en *Ninotchka*), etcétera.



Greta Garbo y Melvyn Douglas en *Ninotchka*.

A pesar de todo lo que Lotte Eisner piense de ello, las teorías expresionistas sobre la puesta en escena teatral —en parte aplicadas, consciente o inconscientemente por Reinhardt— esclarecen de forma asombrosa el destino del realizador Lubitsch, no sólo en su período alemán, sino también en el hollywoodense.

Según Richard Weichert (1919), el director expresionista es un creador y ya no alguien que simplemente coloca las cosas en su sitio sometiéndose a un texto. Su papel es el de «crear una unidad artística a través de la actuación colectiva de materiales humanos multiformes», lo cual le convierte «ya no en un inspector y vigilante de rutina, sino en un artista dotado de la más honda sensibilidad y de la imaginación más fértil, que transforma lo espiritual en algo visual, que vuelve lo imaginario visible en el espacio». Lubitsch se apropiará de este enfoque, revolucionario para la época, hasta el fin de su carrera: el realizador hollywoodense en que se convertirá reivindicará más que ningún otro el estatuto de autor. Y aunque para expresarse se vea inducido a elegir el registro de la comedia, *a priori* ligero, no dudará en imprimirle las ideas de Strindberg —precursor del drama expresionista, y que Lubitsch adaptó en 1919 con *Rausch*—, acerca del “monopsiquismo” de la obra teatral: «El escenario ya no es el lugar donde dialogan varios personajes, sino el espacio en el que se proyecta un solo psiquismo, el del autor. Y si el espectador ve enfrente suyo a varios actores, debe comprender que esa pluralidad simplemente traduce los diferentes polos de un solo y mismo psiquismo» (Guy Vogelweith). A partir de este momento se comprende la obstinación de Lubitsch por interpretar todos los papeles delante de sus actores, por hacerles entender lo que espera de ellos (véase

el capítulo sobre los actores). Se comprende también la frustración de ciertos guionistas que sufrían por la ausencia de su ego, como Ben Hecht (véase el capítulo sobre los guionistas). Finalmente, se comprende el inmenso respeto que se mantenía hacia Lubitsch entre sus iguales, pero también los celos y rencores que a veces suscitaba.



Gary Cooper y Claudette Colbert en *La octava mujer de Barba Azul*.

LA ESCRITURA TEATRAL Y LUBITSCH

«Ni tragedia, ni comedia, sino algo entre las dos»

(Strindberg a propósito de su pieza “Padre”)

Casi todas las películas americanas de Lubitsch tienen un origen teatral, siendo las excepciones más notables *Cluny Brown* (adaptación de una novela) y sobre todo *Ser o no ser*, guión original cuyo tema es precisamente el teatro.

En sus películas se cita a menudo a Shakespeare, pero las piezas que adapta proceden casi siempre de las comedias ligeras francesas, de la opereta vienesa o de alguna oscura obra de Europa central. En su día se criticaba a menudo ese gusto inmoderado del cineasta por piezas húngaras desconocidas, obras menores de Molnar en el mejor de los casos, piezas polvorientas incluso inéditas en el peor de los casos. Hay que decir que cuando acometía obras conocidas y “respetables”, los críticos empleaban más tiempo en catalogar las diferencias frente al original que en enumerar las cualidades de la transposición, generalmente muy libre (*El abanico de Lady Windermere*, basada en Oscar Wilde, *Una mujer para dos*, basada en Noël Coward).

El hecho es que a Lubitsch le preocupaba bastante poco el mantenerse fiel al

original. Se explayó a menudo acerca de ello: teatro y cine son dos medios de expresión diferentes. Sin embargo, los orígenes teatrales en su obra son mucho más preponderantes de lo que se quisiera creer. Nos hemos percatado de ello a través del malentendido expresionista, pero el síndrome es omnipresente, y las influencias, diversas.

Del teatro clásico, el de Aristófanes, Shakespeare o Molière, Lubitsch saca de vez en cuando sólo algún tema a imitar, como el de los jóvenes protagonistas enfrentados a la incompreensión del mundo paterno (*Romeo y Julieta*, *Las hijas del cervecero* y el “díptico” *Remordimiento/El bazar de las sorpresas*, véase el capítulo sobre los guionistas).

De la opereta vienesa, a través del vodevil francés —aquella solía inspirarse en éste—, Lubitsch tomaba prestados sus personajes de aristócratas o de grandes burgueses hastiados, adultos, seguros de su capacidad seductora, y que, acompañados por música, desvelan su vulnerabilidad tras unas cuantas copas de champán. Pero nunca extrae de ello una lectura “decadente”, al contrario de Stroheim (versión precedente, pretendidamente “alimenticia”, de *La viuda alegre*) o Sternberg (*The King Steps Out*, película de la que injustamente se desdijo), demasiado vieneses para tomar en serio el género.

De Broadway, Lubitsch saca, primero, la capacidad desconcertante de mezclar los géneros “vulgarizándolos” y a la vez dejándoles su perfume de clase; luego, la habilidad de hacer pasar por modernas unas formas tradicionales.

De la farsa berlinesa de sus comienzos como actor guarda la noción del “tipo” autocaricaturesco, la irreverencia generalizada, el gusto por el guiño sexual dirigido al espectador.

Pero la estructura narrativa preferida de Lubitsch sigue siendo la de aquellas piezas húngaras pasadas de moda, divididas en tres actos distintos: el primero cínico, el segundo sentimental y el tercero aparentemente “forzado”. Reconciliación artificial de las partes, evacuación a través de la pirueta de una elección crucial: en los triángulos amorosos de Lubitsch, la rival se eclipsa discretamente (*El gato montés*, *Rosita*, *La frivolidad de una dama*, *Los peligros del flirt*, *El teniente seductor*, *Una hora contigo*), a no ser que el héroe desengañado renuncie por sí mismo al romance (*Un ladrón en la alcoba*, *Ángel*, *Lo que piensan las mujeres*) o que la elección se revele caduca (*Una mujer para dos*).

Un ejemplo divertido de esas múltiples influencias es la utilización que hace de un papel secundario ubicuo, el del criado: por turno, cómplice de la subversión (como a menudo en el teatro clásico), último escudo del conformismo social (la comedia ligera francesa), silueta benevolente de ángel de la guarda (las piezas húngaras), vertiente relajada de un mundo aristócrata (la opereta) o caricatura grosera de una sociedad burguesa (la farsa)... Desde *Ein fideles gefängnis* a *El desfile del amor*, desde *Ángel* a *Cluny Brown*, el florilegio lubitschiano de la servidumbre es el más variado que existe. Tiene también una utilidad mayor: la de ofrecer al teatro en el que

se mueven sus protagonistas una cofradía de espectadores activos que nos retransmiten la mirada voyeurista del director.



Jennifer Jones, protagonista de *El pecado de Cluny Brown*.

LA METÁFORA TEATRAL EN EL CINE DE LUBITSCH

En *El bazar de las sorpresas*, el microcosmos de la tienda Matuschek y Cia. evoca menos un microcosmos social que un microcosmos teatral. Ernst Lubitsch transforma su tienda metafóricamente en teatro: el escenario (el escaparate), los bastidores (el interior de la tienda), los camerinos (el despacho de Matuschek y el guardarropa de los empleados), los telares (esa trastienda donde se refugia Pirovitch cada vez que el patrón pide a sus empleados su «opinión sincera y honesta», uno de los gags recurrentes más bellos de la historia del cine, mal que le pese a Samson Raphaelson) y finalmente la sala, es decir, el mundo exterior, o, si se quiere, todos nosotros.

La composición minuciosa de este espacio dirige los movimientos de los personajes y de la cámara —es una de las películas más minuciosamente “coreografiadas” de Lubitsch—, confiriendo a la película su ritmo, su unidad, su complejidad detrás de la aparente transparencia de su estructura. Incluso los entre actos están previstos y no hacen más que reforzar la metáfora: las tres principales secuencias “fuera de tienda” (despido de Kralik, Klara en cama, suicidio de Matuschek) están motivados por el absentismo potencial de un personaje, amenazando con interrumpir la representación.

Si, por otra parte, la legitimidad de la estricta jerarquía en el seno del bazar nos cautiva en lugar de irritarnos, es porque los papeles sociales van asimilados a papeles de teatro y porque la cohesión indispensable de una “compañía” es una noción más accesible, en realidad más emocionante —sobre todo para un público actual— que el retrato sonriente de una inercia social, aunque esté dinamizado por diálogos excelentes. Si el equipo se mantiene apiñado, pese a las relaciones de poder que se instauren, no es para justificar cualquier opresión de clase, sino simplemente porque es preciso que el espectáculo continúe. Están todos allí, en su puesto: la principiante (Klara-Margaret Sullavan) que busca un empleo, aprueba una audición satisfactoria, se disputa con el joven protagonista (Kralik-James Stewart) y acaba como estrella en sus brazos; el veterano que sólo está allí para recitar su texto inmutable (Pirovitch-Felix Bressart); el comicastro desprovisto de talento que provocará su propia exclusión de la compañía (Vadas-Joseph Schildkraut); y todos los comparsas, desde la sirvienta hasta el pequeño figurante “resentido” (Pepi, maravillosamente caracterizado por William Tracy). En cuanto al patrón Matuschek, genial Frank Morgan, está emparentado con el arquetipo del perfecto director de compañía: colérico, obstinado, lleno de mala fe y de buenos sentimientos, y, a fin de cuentas, atrozmente solitario. La secuencia conmovedora en la que propone a todos sus empleados, uno detrás de otro, una invitación a la cena de Nochebuena se acerca a la célebre secuencia final de *La calle 42* de Lloyd Bacon en la que el creador, abandonado por todos, no consigue que le atribuyan el éxito de “su” espectáculo.

La construcción de la película imita la preparación de un espectáculo: *casting* (se contrata a Klara, a Pepi se le cambia de papel y la puesta en escena se confía a Kralik,

convertido en gerente), instalación del decorado (el escaparate que hay que arreglar), ensayos y estreno triunfal en la víspera de Navidades. Por ello la equivocación epistolar, lejos de quedar suplantada por la pintura de caracteres “unanimista”, adquiere una fuerza poco común, pues es su resolución la que condiciona la continuación y el desenlace de la pieza. ¿No es la propia Klara la que confiesa, de forma conmovedora, que se creía una gran actriz de la Comedia Francesa, cuando no era más que una pequeña empleada de Matuschek y Cia.?

En todos sus films, Lubitsch habla de los papeles que interpretamos en la vida (incluso —o sobre todo— cuando se es actor: *Ser o no ser*), de los disfraces que nos ponemos. Fingir para seducir, disimular para dejar traslucir mejor, luego desenmascararse para ocultar de nuevo. Todos los universos son pretextos para la comedia, o sea, para el teatro. Así ocurre con la historia: una pantomima (*Madame Du Barry*); la política: una improvisación intimista (*El desfile del amor*, *Ninotchka*); los negocios y el comercio: un *show* (*La octava mujer de Barba Azul*, *El bazar de las sorpresas*); el matrimonio: una farsa (las películas Warner, las operetas, *Ángel*, *Lo que piensan las mujeres*); la pasión amorosa: una tragedia (de nuevo las películas Warner, *Un ladrón en la alcoba*)...



Ernst Lubitsch, Jeanette MacDonald y Maurice Chevalier en un retrato promocional de *El desfile del amor*.

POR UNA GEOMETRÍA LUBITSCHIANA

Lubitsch utiliza con deleite el encuadre como un escenario que se tiene el privilegio de poder observar con lupa (un poco como Herbert Marshall, que se enamora de Kay Francis al espiarla a través de unos gemelos desde el palco de un teatro para robarle su bolso en *Un ladrón en la alcoba*). Las entradas y salidas fuera de campo están calculadas como si el encuadre fuese un lugar autónomo: la sugestión del fuera de campo es típica de la elipsis escénica. Lo mismo se puede decir de la elipsis temporal: ¡en las películas de Lubitsch ocurren a veces entre dos planos tantos

acontecimientos como entre dos actos de una ópera de Verdi!

Pero aún hay más: el teatro es un lugar arquitectónico decisivo del espacio lubitschiano. Puede permitírnos revelar la geometría de su puesta en escena (ya evocada en el capítulo “¿Una estética invisible?”).

Círculo: el recinto del teatro delimita un ambiente cerrado. Horizontal: dos rellanos se miran, la sala y el escenario. Vertical: del lado de la sala, varios pisos, del patio de butacas al piso principal, del palco al gallinero; del lado del escenario, varios niveles, de la orquesta a la concha del apuntador, del proscenio a los telares. Las secuencias más célebres de *Ser o no ser* exploran estas tres figuras, en el teatro donde trabajan los protagonistas, y reproduciendo la arquitectura en varios lugares claves, como para reforzar el paralelismo: el sitio de la Gestapo, donde tiene lugar el drama de espionaje, la casa de los Tura, donde se desarrolla la comedia conyugal.

A las tres figuras geométricas corresponden tres elementos del decorado esenciales en la puesta en escena lubitschiniana. Al círculo, es decir, al recinto, corresponde el muro. A la horizontal, es decir, al rellano sobre el cual uno se desplaza, corresponde la puerta. A la vertical, es decir, al cambio de nivel, corresponde la escalera.

A partir de estos tres elementos, Lubitsch organiza el desplazamiento de sus personajes, reconstituyendo un “nuevo escenario” cuya tela de fondo sería un muro, el telón, una puerta y los cambios de decorado, los cambios de nivel. Así pues:

—Los personajes franquean o bordean el muro, como los dos enamorados de *El príncipe estudiante*: pensando el uno en el otro a cada lado del muro, se descubren mutuamente al lanzarse un objeto, se reencuentran y luego pasean amorosamente a lo largo del recinto que hace un instante les separaba.

—Suben y bajan escaleras sin cesar, como Gaston en *Un ladrón en la alcoba*, visualizando así su vaivén social y amoroso entre dos mujeres y dos ambientes (Herbert Marshall, que sólo tenía una pierna, fue doblado para todas esas secuencias de escalera que marcan el ritmo de la película). Significativamente, Lubitsch prefiere de lejos las casas a los apartamentos... y si no, tiene que ser un taller de artista situado en el último piso de un inmueble (*Una mujer para dos*).

—Y, naturalmente, no paran de abrir y cerrar puertas, ¡hasta tal extremo que Mary Pickford, productora y estrella de *Rosita*, se quejó de que Lubitsch fuera «un director de puertas, no de actores»!

Antes de *Ser o no ser*, tres películas compendio ya habían recorrido plenamente esa “geometría lubitschiana”: la del período mudo alemán, *El gato montés*, la del período mudo americano, *El abanico de Lady Windermere*, y la de la primera época sonora, *La viuda alegre*.

Esta última película ofrece un análisis particularmente enriquecedor, a través de su perfección geométrica: Sonia (Jeanette MacDonald) y Danilo (Maurice Chevalier) están separados por las tres “figuras”, que deberán transgredir una por una para estar juntos.

Círculo/muro: Sonia está aislada en su viudedad. Se encierra en una propiedad bordeada por un alto cerco. Esa muralla es una barrera afectiva que Danilo romperá escalando el muro. Sonia, seducida, cede bruscamente: «¡Toda viuda tiene sus límites!».

Vertical/escalera: la jerarquía social es el segundo obstáculo que desune a la pareja. Sonia canta en el balcón, la cámara permanece en la planta baja. Cuando Danilo persigue a Sonia en su casa —después de haber “saltado el muro”—, ella le expulsa desde lo alto de una escalera. Para seducirle a su vez, deberá rebajarse socialmente, aceptando subir la escalera que lleva al reservado de Maxim’s para reunirse con él.

Horizontal/puerta: una vez situados en el mismo nivel, los dos seres deben, para acercarse, abrir definitivamente uno hacia el otro lo que en el lenguaje popular se llama «las puertas de su corazón». Tienen que excluir —o sea, «cerrar la puerta a»— todo lo que obstaculice su pasión. Es efectivamente el autoencierro de la secuencia final, en la cárcel, lo que les permite reencontrarse, al son de un vals.

Un vals que, en la película, permite todas las figuras. Lubitsch lo filma en arabescos serpenteantes en Maxim’s (comienza en lo alto de la escalera), luego en el baile de la embajada (parejas embriagadas aparecen por todas las puertas del balcón), y finalmente lo hace volver a la celda circular del Don Juan, mientras que unas bandejas giratorias hacen aparecer, a través del tragaluz, unas copas de champán y luego dos alianzas.

Curiosamente, el recorrido profesional de Lubitsch parece seguir las figuras de esa geometría formal. Su carrera, horizontal, vertical y circular, está marcada, en efecto, por la emigración voluntaria, la irresistible ascensión al poder creador (en su primera película americana Lubitsch ya tenía, en los títulos de crédito, su «nombre por encima del título», como decía Frank Capra), y la necesidad permanente de regresar a los orígenes, del *remake*, de la nostalgia de una Europa perdida, como para rizar el rizo de su inspiración. A fin de cuentas, esta comparación geométrica no es tan sorprendente. Lubitsch da la impresión de haber trazado su propio itinerario tan minuciosamente como construía sus proyectos. ¿Y si finalmente el cineasta se parecía a sus películas?



«¡TOCADO!» EPÍLOGO

(Análisis de la escena de los relojes en *Un ladrón en la alcoba*)

Ya en su período alemán, el público se maravillaba de la manera tan personal que tenía Lubitsch de “manejar” una película. Pero hizo falta esperar el exilio y la capacidad de concentración de la lengua inglesa para que naciera la fórmula lacónica del *Lubitsch touch*. Estas dos palabras eficazmente inmovilizadas en su aliteración han servido, sin embargo, a menudo para designar todo y nada en particular en el cine de Lubitsch. Sigue siendo una especie de enigma que demasiados exegetas toman por un hecho. Hay, sin embargo, pocas posibilidades de que dos personas tengan del término en cuestión el mismo concepto, incluso la misma definición.

Es cierto que lo que se ha dado en llamar *touch* engloba procedimientos narrativos muy diversos. Puede tratarse de una manera de encuadrar (las viñetas ingeniosas de *El abanico de Lady Windermere* o simplemente la eliminación de la princesa en el último plano de *El príncipe estudiante*), de una manera de utilizar el decorado (las famosas puertas que enfurecían a Mary Pick-ford, el escaparate del final de *Cluny Brown*) o el accesorio (los relojes en el extracto que nos concierne), de una valoración metafórica o metonímica del objeto (el asado de ternera de *Ángel* o el sombrero de *Ninotchka*). Pero también puede tratarse de un detalle visual más o menos discreto (el polvo que se levanta del diván por culpa de la desesperación teatral de Miriam Hopkins en *Una mujer para dos*, el cambio de color del perro de *La viuda alegre*), o incluso de un detalle de diálogo: repetición de una palabra cuyas sonoridades cómicas se revelan de golpe («tonsils» en *Un ladrón en la alcoba* o «¡Keeks!» en *Lo que piensan las mujeres*), recurrencia de una buena réplica («*To be or not to be*» o el «*squirrels to the nuts*» —‘ardillas a las nueces’— de *Cluny Brown*). Puede tratarse asimismo de simples *gags*, a veces repetitivos (el carraspeo de Una O’Connor en *Cluny Brown*) o de puestas en escena de un ritual elaborado (las comidas nupciales de *La princesa de las ostras* o de *Lo que piensan las mujeres*).

El toque Lubitsch en el fondo no es quizás más que la solución imaginativa y eficaz de un problema de narración o de puesta en escena. El hecho de que casi siempre recurra a un medio indirecto (y, por lo tanto, más impactante, por inesperado) para alcanzar la meta, solicita durante la mayor parte del tiempo la imaginación del

espectador o sencillamente su memoria. La mayoría de las veces se trata de un “huevo de Colón” cuya particularidad es la de sólo funcionar con el espectador, y jamás a costa suya. Lubitsch es, junto con Hitchcock, el cineasta que más basa la noción de puesta en escena en la complicidad prevenida del público: lo cual supone que el cineasta hace como si el público fuera inteligente. El milagro de su éxito es que, justamente, el público de una película de Lubitsch o de Hitchcock se vuelve de repente inteligente, lisa y llanamente porque el realizador lo considera como tal.

La secuencia de los relojes de *Un ladrón en la alcoba* nos ofrece el ejemplo de un toque del que Lubitsch mismo se sentía bastante orgulloso. Al ver insertada esta secuencia en la continuidad de la anécdota, advertimos que el toque es ante todo un procedimiento narrativo basado en utilizar exhaustivamente las potencialidades de la puesta en escena.

UNA COMODIDAD NARRATIVA

Aquí, Lubitsch debe contar una escena de seducción. En el transcurso de la velada, los vínculos profesionales que unen a Gaston y la Sra. Colet deben evolucionar hacia la atracción física y el cariño mutuo. El hecho de que sea la mujer la que haya tomado la iniciativa de la seducción no es —sobre todo para Lubitsch— suficientemente original en sí.

Por otra parte, mostrar la escena, de manera clásica, en un restaurante no es aquí una solución que satisface a Lubitsch: para él, presentar lo esperado constituye una facilidad inaceptable. El toque es ante todo una ocasión de superarse a sí mismo y, por consiguiente, asombrar al público. Esto es, no de simplemente sorprenderlo (cualquiera podría hacerlo), sino de darle más humor, más informaciones, más emoción, más psicología, en breve, más de todo aquello que el público tiene la esperanza de ver, sin estar forzosamente a la “espera” de ello.

Si el cineasta hubiese filmado, como se hubiera podido prever, la cena de los enamorados, indudablemente habría concluido la escena con la salida del restaurante, dejando imaginar su continuación posible tras el regreso a la casa. Lubitsch, por el contrario, se queda en el domicilio, esperando a que Gaston y Mariette Colet vuelvan a casa. Por la colocación de la cámara que permanece en la casa, nos deja entrever desde el principio que Gaston y la Sra. Colet van a volver juntos. El espectador sabe, pues, más que los personajes y más de lo que sabría en manos de otro cineasta.

Tras esta elección, Lubitsch hubiera podido cerrar la escena con el champán del fin de la velada reposando en su cubo: una de esas señales que habitualmente anuncian la consumación de una atracción sexual. Sin embargo, prolonga la escena hasta esa extraña coda de las «¡Buenas noches!» que concluye con los cerrojos echados. La escena se vuelve particularmente densa y perturbadora porque ya no se sabe hasta dónde ha llegado la seducción. Las cortesías que intercambian, ¿significan distancia o, al contrario, la connivencia tácita entre los personajes?

Asimismo, los movimientos esbozados, los cerrojos echados, se cargan de significados contradictorios que enriquecen todavía más el sentido de la escena. De esa manera, en un ripio narrativo que habría podido contentarse con enseñar la evolución de la relación entre Gaston y la Sra. Colet, Lubitsch introduce un extraño cóctel de deseo, desafío, ironía, complicidad y, tal vez, arrepentimiento (¿o remordimiento?).



VOLÚMENES

La secuencia gira enteramente alrededor de instrumentos que miden el tiempo.

Lubitsch utiliza cuatro de ellos: un reloj de despacho, un pequeño reloj de salón, el reloj de un campanario y un reloj de pared. Cada vez, la puesta en escena se concentra en el objeto y remite la acción principal al fuera de campo.

Conforme se van mostrando los objetos, el volumen situado en el centro del plano evoluciona. El reloj del despacho está dominado por la redondez, es un círculo central sostenido por dos bolas más pequeñas a guisa de pies. El relojito del salón está, al contrario, dominado por los ángulos: se trata de una esfera cuadrada, apoyada en unas alas laterales rectangulares, colocadas de forma escalonada. El reloj del campanario, que se distingue a lo lejos, está dominado de manera abstracta por la verticalidad. Reencontramos esta verticalidad en el reloj de pared, cuya esfera recuerda la redondez del primer reloj y que introduce un nuevo elemento: la asimetría; la caja del objeto adopta la forma de tubos de órgano decrecientes.

El encadenamiento de estos cuatro volúmenes no es fortuito. La redondez tranquilizante del primer reloj todavía une a Gaston y Lily (trabajan juntos en este despacho) y deja paso a la aspereza del relojito, objeto frío y seductor en su yuxtaposición de cuadriláteros: puede verse como signo de tensión nerviosa que precede a la seducción. La verticalidad está tradicionalmente vinculada al deseo (comparación subrayada por la botella de champán descorchada). Finalmente, la rectitud asimétrica del último reloj, asociada a la redondez de la esfera, está en consonancia con la confusión de sentimientos que hemos señalado más arriba.

SIMETRÍA

La simetría ha sido justamente una de las obsesiones visuales de Lubitsch. Es signo de orden, igual que su transgresión es signo de impulso.

Aquí, la regularidad de los dos primeros relojes encuentra un eco en la simetría de las dos ventanas, aquélla que se abre sobre el vacío y aquélla que encuadra el campanario. La simetría, finalmente, domina la decoración del vestíbulo cuando termina la secuencia, con las puertas de Mariette y Gaston situadas a uno y otro lado del reloj de pared.

En cambio, la simetría de los decorados y accesorios se pone en duda a través de una puesta en escena que se complace en sugerir la pérdida de control más que el orden de las apariencias. Los desplazamientos de la cámara hacia la izquierda, hasta el plano de la ventana abierta al vacío, los encuadres alrededor del reloj de pared, que nunca colocan el objeto en posición central, introducen una inquietud que es la de los personajes.

LUZ

Mientras que el principio de la secuencia es luminoso —es imposible determinar si se

trata de luz natural o artificial—, el avance de la sombra va a ser, igual que las horas que se muestran en las esferas, el signo tangible del tiempo que pasa.

La oscuridad de la vivienda está atravesada por el rayo de luz de la puerta abierta, después del regreso del restaurante. El champán y el reloj del campanario están bañados en una luz lunar que volverá a reflejarse, como un último recuerdo, sobre el reloj final, iluminando los movimientos indecisos de los personajes (véase más abajo). Este rayo de luna, que Gaston ya exigía para su vaso al pedir en Venecia el champán con la intención de seducir a Lily, convoca y prolonga el deseo.

MOVIMIENTOS

La cámara se escapa dos veces hacia la izquierda. Primero en el salón, para volver a encuadrar la botella de champán abierta, luego para apartarse de la ventana del campanario en dirección a la segunda ventana, abierta sobre el vacío. Estos dos movimientos corresponden a niveles de intensidad en la escena de seducción.

Más tarde, en el vestíbulo, la cámara se desplazará hacia la derecha para volver a encuadrar a Gaston encerrándose en su cuarto después de que Mariette haya hecho lo mismo. Este movimiento opuesto a los precedentes significará, si no el final del deseo, sí al menos la recuperación del control por parte de los personajes, tal como lo corroboran los ruidos de cerrojo que se oyen a continuación. También los personajes se mueven poco. Sus movimientos traicionan las dificultades que tienen para disimular. El primero, sobre el que Lubitsch deja que, por un instante, se cierna el equívoco, es el de Mariette: creeríase que está a punto de romper la barrera ficticia que el reloj de pared alza entre ella y Gaston. En realidad, apaga la luz (a saber, su deseo) y vuelve a dirigirse hacia su puerta. Poco después, Gaston, a solas, también intenta franquear esa frontera invisible y da un paso en dirección a la puerta que acaba de cerrarse. Cambia de opinión y se encierra a su vez en su cuarto.

SONIDO

El diálogo, exactamente igual que la puesta en escena, adopta caminos indirectos y antífrasis. Lily amenaza con retorcer el cuello de Gaston si éste se atreve a comportarse como un caballero, y no como un bribón profesional, con la señora Colet: amenaza desviada que conmina a Gaston a no olvidar la función puramente utilitaria de la seducción que a continuación tendrá lugar; Mariette Colet esconde su papel de “agresora” detrás de unas frases también retorcidas: «Quería pedirle a él que le preguntase a usted si tendría la amabilidad...» (triple desviación) «... de salir conmigo esta noche» (¡por fin la invitación!). A esto sigue el jueguecito acerca de sus méritos respectivos como bailarines. Llega, por fin, la última indirecta: «La noche aún es joven. Sigamos discutiendo en el salón».

La cortesía de rigor («Buenas noches, Sr. Laval...» —«Buenas noches, Sra. Colet...») se reviste de ambigüedad: ¿reestablecimiento de las convenciones sociales, juego amoroso, galanteo? Lubitsch, sin tomar nunca una decisión, confiere a estas palabras sencillas una infinita riqueza de matices. Intervienen asimismo algunos ruidos de ambiente que ocupan, cada uno, su papel dentro del equilibrio de la secuencia. El timbre del teléfono en la casa vacía sirve a la vez de referencia temporal y de alusión psicológica (la pareja ya ha cerrado las puertas al mundo que le rodea para retirarse al de su romance). Las doce campanadas de medianoche del lejano campanario establecen el punto sin retorno de la aventura amorosa y sugieren su realización.

Finalmente, el regreso de la barcarola, que ya resonaba en los títulos de crédito, posee la misma intensidad narrativa que el teléfono sonando en el vacío: resuena inmediatamente después del timbre telefónico, adelantándose al regreso de Gaston y Mariette. El teléfono ha sugerido la seducción, la barcarola la evoca más directamente, la llegada de los personajes, registrada por la banda sonora, la confirma. Estos tres elementos sonoros, en crescendo, sugieren una impulsividad que el juego formal de los diálogos aspira a disimular.

¿MANIPULACIÓN O LIBERACIÓN?

El toque Lubitsch aparece aquí como un verdadero arsenal estratégico que tiende a fundir todos los elementos de la puesta en escena (espacio, luz, sonido, volúmenes, decorados, diálogos, música...) con el fin de dar un salto narrativo útil. Este enriquecimiento de la intriga y la trama, convertido en capital, necesita la fuerza imaginativa del espectador para realizar buena parte del trabajo. Ahí reside indudablemente su carácter único: al público se le pide participar activamente en la construcción y la riqueza de la película. Creíamos a Lubitsch manipulador e inclinado a imponer sus opiniones de director, cuando en el fondo no está ahí más que para liberar la imaginación del espectador. Con todo lo que ello suponga de interpretaciones contradictorias, de ambigüedad y suspense —o, mejor aún, incertidumbre.



Herbert Marshall y Mirian Hopkins en *Un ladrón en la alcoba*.



CRONOLOGÍA

Como la evolución de la carrera de Lubitsch y los detalles de su filmografía ya se han tratado en otra parte, nos vamos a contentar aquí con una breve cronología biográfica.

- 1892: El 29 de enero en Berlín, nacimiento de Ernst, hijo de Simon Lubitsch, sastre, y de su mujer Anna, instalados en el barrio judío. Ernst es el último de cuatro hijos.
- 1908: Aprendizaje en la tienda de tejidos Hoffman y Cia.
- 1910: Contabilidad en la tienda paterna por las mañanas. Por las noches aparece en espectáculos de cabarets berlineses.
- 1911: Contratado como intérprete en el Deutsches Theater de Max Reinhardt.
- 1913: Comienzos como actor de cine: *Eine ideale gattin* —‘Una esposa ideal’— (realizador desconocido).
- 1914: Primer éxito popular: *Der stolz der firma* —‘El orgullo de la empresa’— (dirigida por Carl Wilhelm), cortometraje.
- 1915: Primera realización oficial: *Fräulein seifenschaum* —‘Señorita espuma de jabón’—, cortometraje perdido.
- 1916: *Schupalast Pinkus* —‘Palacio del Zapato Pinkus’—, primera realización hoy en día accesible.
- 1917: Con la reposición escénica de “Sumurun”, conoce a la actriz polaca Pola Negri. *Wenn vier dasselbe tun* —‘La niña de los millones’— Primera película accesible con Ossi Oswalda.
- 1918: *Ein fideles gefängnis* —‘Una cárcel alegre’—. *Los ojos de la momia*, con Pola Negri. Primer largometraje. Un éxito. *Ich möchte kein mann sein* —‘No quiero ser un hombre’—, Carmen.
- 1919: *La princesa de las ostras*, *Rausch*, *Madame Du Barry*, enorme éxito

internacional, inclusive en Estados Unidos, donde durante un tiempo se disimula su origen alemán. *La muñeca*.

1920: *Las hijas del cervecero*, *Romeo y Julieta*, *Sumurun* (última película interpretada por Lubitsch), *Ana Bolena*.

1921: *El gato montés*, *La mujer del faraón*.

Participación mayoritaria de Paramount Pictures (el estudio que distribuye los filmes de Lubitsch en Norteamérica) en la UFA, empresa que ha producido casi todas las películas del cineasta berlinés hasta la fecha. Primer viaje (infructuoso) de Lubitsch a Estados Unidos.

1922: *Montmartre*.

Matrimonio con la actriz Irni (Helene) Kraus.

Lubitsch va a Hollywood invitado por la actriz productora Mary Pickford. Proyecto inacabado: *Dorothy Verdon of Haddon Hall*. Rodaje de *Rosita*.

1923: Estreno y fracaso comercial de *Rosita*.

Contrato firmado con la Warner Bros, compañía por entonces menor.

1924: Éxito de crítica de *The Marriage Circle* —*Los peligros del flirt*— y *Three Women* —*Mujer, guarda tu corazón*—.

Forbidden Paradise —*La frivolidad de una dama*— rodada para la Paramount, con Pola Negri.

1925: *Kiss Me Again* —*Divorciémonos*—, *El abanico de Lady Windermere*.

1926: *So This is Paris* —*La locura del charleston*—. Fin del contrato Warner.

Proyecto abortado: *The Jazz Singer*, basado en la pieza de Samson Raphaelson.

1927: *El príncipe estudiante* (producida por Irving Thalberg, MGM).

1928: Firma de un contrato con la Paramount, inaugurado con *El patriota*. Fracaso comercial.

1929: *Amor eterno*, distribuida por la Universal en versión muda y sonora. Nuevo fracaso comercial.

El desfile del amor, con Maurice Chevalier, primera sonora de Lubitsch y primera película de Jeanette MacDonald. Triunfo de crítica y público.

1930: *Paramount on Parade*: película de sketches (Lubitsch rueda tres). *Montecarlo*.

Ernst se divorcia de Helene Lubitsch, sospechosa de serle infiel con el guionista habitual del cineasta, Hanns Kräly (Hans Kraly).

1931: *El teniente seductor*, rodada en los estudios Astoria de la Paramount, en la costa Este (Long Island, estado de New York).

1932: *The Man I Killed (Broken Lullaby)* —Remordimiento— último drama rodado por Lubitsch, fracaso comercial. *Una hora contigo* (comenzada por George Cukor, remake de *The Marriage Circle*), *Trouble in Paradise - Un ladrón en la alcoba*—, *Si yo tuviera un millón* (el sketch *The Clerk*).

Ultimo viaje a Alemania.



1933: *Design for Living - Una mujer para dos*.

1934: *La viuda alegre*, rodada por MGM bajo los auspicios de Thalberg. Fracaso comercial (en parte explicado por el considerable coste de la película, como con *El príncipe estudiante*).

1935: Pérdida de la nacionalidad alemana.

Lubitsch se nacionaliza norteamericano. Matrimonio con la agente artística Vivian Gaye (cuyo verdadero nombre es Sania Bezencenet).

Nombramiento como responsable de producción de la Paramount. Altercados con Josef von Sternberg, Mae West.

1936: Produce *Deseo*, de Frank Borzage. Deja su puesto para volver a dedicarse a la dirección. (N.B.: En la gran mayoría de sus películas, Lubitsch también ejerce la función de productor).

1937: Nacimiento de su hija Nicola. Viaje a Moscú.

Ángel, fracaso comercial.

- 1938: *La octava mujer de Barba Azul*. Fin del contrato Paramount.
Creación efímera de “Ernst Lubitsch Productions”.
- 1939: *Ninotchka*, rodada para MGM. Slogan «Garbo ríe». Gran éxito.
- 1940: *The Shop Around the Corner* —*El bazar de las sorpresas*— (MGM). Alabanzas de la crítica, pero éxito moderado de público.
- 1941: *That Uncertain Feeling* —*Lo que piensan las mujeres*—, rodada para United Artists, *remake* de *Kiss Me Again*. Fracaso comercial.
Firma de un contrato con la 20th Century-Fox.
- 1942: *Ser o no ser* (producción independiente). Provoca una controversia. La película se estrena tras la muerte de su actriz principal, Carole Lombard. Fracaso comercial.
Rodaje de una película de propaganda antinazi (serie *Por qué combatimos*): *Know Your Enemy Germany*. La película fue rechazada y nunca se distribuyó.



- 1943: *Heaven Can Wait* —*El diablo dijo no*— Primera película del contrato Fox. Enorme éxito de crítica y público.
Divorcio de Ernst Lubitsch y Vivian Gaye.
Primer ataque cardíaco.
- 1945: *La zarina*, realizada por Otto Preminger, producida por Lubitsch.
- 1946: *Dragonwyck* —*El castillo de Dragonwyck*—, primera película dirigida por Joseph Leo Mankiewicz, producida por Lubitsch.
Cluny Brown, última película enteramente realizada por Lubitsch.
- 1947: Oscar Especial otorgado a Ernst Lubitsch por «veinticinco años de contribución al arte cinematográfico». El 30 de noviembre, muerte de

Lubitsch, consecuencia de una crisis cardíaca, ocurrida (según dicen) mientras hacía el amor. Una dama cuya identidad se mantiene secreta está en esos momentos junto a su cama. Entierro del cineasta el 4 de diciembre.

1948: *La dama del armiño*, acabada por Otto Preminger (no mencionado en los títulos de crédito) después de la muerte de Lubitsch.





FILMOGRAFÍA DE ERNST LUBITSCH

El asterisco (*) señala una película de la que no se conoce actualmente ninguna copia. Los comentarios críticos de estas películas están, naturalmente, ausentes.

Los títulos en los que la participación de Ernst Lubitsch es dudosa se acompañan de un punto de interrogación entre paréntesis (?). Las traducciones de los títulos están en *cursiva* en el caso de películas distribuidas en España, y entre comillas (‘’) cuando se trata de traducciones literales de filmes inéditos en nuestro país.

PERÍODO ALEMÁN

MEYER AUF DER ALM

(‘Meyer en los pastos alpinos’, 1913) (?) *

PRODUCCIÓN: **Union Film**. Una bobina. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch, Sophie Pagay**.

DIE IDEALE GATTIN

(‘La esposa ideal’, 1913) *

PRODUCCIÓN: **Deutsche Bioscop Ghm bH, Berlín**. GUIÓN: **Hanns Heinz Ewers, Marc Henry**. Dos bobinas. ESTRENO: **7 de julio**. INTÉRPRETES: **Lyda Salmonova, Grete Berger, Ernst Lubitsch**.

DIE FIRMA HEIRATET

(‘la empresa se casa’, 1914) *

DIRECTOR: **Carl Wilhelm**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Walter Turszinsky, Jacques Burg**. Cuatro bobinas. ESTRENO: **23 de enero**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch, Victor Arnold, Resl Orla, Hans Kraly**.

BEDINGUNG: KEINE ANHANG!

(‘Condición: ¡Parientes, no!’, 1914) *

DIRECTOR: **Stellan Rye**. PRODUCCIÓN: **Deutsche Bioscop GmbH, Berlín**. GUIÓN: **Luise Heilborn-Körbitz**. Tres bobinas. ESTRENO: **11 de marzo**. INTÉRPRETES: **Hans Wassmann, Albert Paulig, Emil Albes, Ernst Lubitsch**.

DER STOLZ DER FIRMA

(‘El orgullo de la empresa’, 1914)

DIRECTOR: **Carl Wilhelm**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Walter Turzinsky, Jacques Burg**. Cuatro bobinas. ESTRENO: **9 de enero**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch, Martha Kriwitz, Victor Arnold**.

En unos grandes almacenes de provincias, el empleado Sigmund Lachmann queda despedido tras la queja de una clienta. Piensa brevemente en el suicidio, pero finalmente decide marcharse a Berlín en busca de su suerte. Tras encontrar empleo en una tienda de confección, Lachmann, ambicioso, no se siente a gusto como un simple manipulador. Para ascender, se hace pasar por un hombre mundano con la complicidad de una empleada que se le insinúa y a la que corteja el dueño. Pero es la hija de su jefe a quien codicia. Este último le rechaza primero; luego, respondiendo a un anuncio para casar a su hija, vuelve a topar con Lachmann, le da por fin su consentimiento y retoma el pasatiempo de acosar a su guapa empleada. El bebé de Lachmann se convierte en «el orgullo de la empresa».

Comentario

El realizador de *Der stolz der firma*, primera muestra lubitschiana disponible, es Carl Wilhelm. La mano de Lubitsch ya se adivina en ella. La cortina providencial del probador es la primera de esas “viñetas” naturales que, posteriormente, utilizará de manera frenética. Otros detalles lubitschianos anticipados: el suicidio fallido por la cobardía del protagonista, metido en unos cuantos centímetros de agua, *gag* “enfermizo” del que estará impregnada toda la atmósfera de *Ser o no ser*; una madre y una hija que ingenuamente llevan el mismo peinado; la tienda simétricamente dividida por el proscenio de los desfiles, primero de esos decorados-espejo que parece desplegarse a partir del centro de la pantalla; el curioso final de la cinta, mostrándonos a los “dos” Sigmund Lachmann que acuden a saludarnos uno al lado del otro, el empleado mal vestido del principio, y el hombre mundano astuto, consagrado a la sociedad, anunciando el epílogo en aparte de *Una hora contigo*. Y ya entonces, el hábito hace al monje: así como, más tarde, la viuda alegre pasará instantáneamente del negro de luto al blanco festivo, así como Ninotchka se derretirá bajo el encanto de un sombrerito “ridículo”, Sigmund fuerza su suerte cambiando de traje, y su éxito se debe finalmente a su ropa. Incluso a través de la mediación casi anónima de Carl Wilhelm, los detalles hablan.

FRÄULEIN PICCOLO

('Señorita Piccolo', 1914) *

DIRECCIÓN y GUIÓN: **Franz Hofer**. PRODUCCIÓN: **Luna-Film GmbH**. Tres bobinas. INTÉRPRETES: **Dorrit Weixler, Franz Schwaiger, Alice Hechy, Ernst Lubitsch**.

FRÄULEIN SEIFENSCHAUM

('Señorita Espuma de Jabón', 1914) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Prokejtions-AG Union, Berlín**. Una bobina. ESTRENO: **25 de junio de 1915**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch**.

MEYER ALS SOLDAT

('Meyer de soldado', 1914) (?) *

PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch**.

AUFS EIS GEFÜHRT

('Paseo sobre el hielo', 1915) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Malu-Film, Berlín**. GUIÓN: **Hans Kräly**. ESTRENO: **21 de mayo**. INTÉRPRETES: **Albert Paulig, Ernst Lubitsch**.

ARME MARIE

('Pobre Marie', 1915) *

PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. DIRECCIÓN: **Willy Zeyn**. GUIÓN: **Robert Wiene, Walter Turzinsky**. ESTRENO: **12 de mayo**. INTÉRPRETES: **Hanni Weisse, Ernst Lubitsch, Felix Basch**.

ZUCKER UND ZIMT

('Azúcar y canela', 1915) *

DIRECCIÓN: **Ernst Mátray y Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Malu-Film, Berlín**. ARGUMENTO Y GUIÓN: **Mátray, Ernst Lubitsch, Greta Schroder-Mátray**. Dos bobinas. ESTRENO: **28 de mayo**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch, Ernst Mátray, Helene Voss**.

BLINDEKUH

('Gallinita ciega', 1915) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. Una bobina. ESTRENO: **28 de mayo**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch, Resl Orla**.

EIN VERLIEBTER RACKER

('Un granuja enamorado', 1915) *

DIRECCIÓN: **Franz Hofer**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch, Fritz Ruß, Ernst Lubitsch, Dorrit Weixler**.

ROBERT UND BERTRAM ODER DIE LUSTI GEN VAGABUNDEN

('Robert y Bertram o Los alegres vagabundos', 1915) *

DIRECCIÓN: **Max Mack**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. Tres bobinas. INTÉRPRETES: **Eugen Berg, Ferdinand Bonn, Wilhelm Diegelmann, Ernst Lubitsch**.

SEIN EINZIGER PATIENT / DER ERSTE PATIENT

('Su único paciente/El primer paciente', 1915) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. Una bobina. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch, Johanna Ewald**.

DER KRAFTMEYER/DER KRAFTMEIER

('El forzado', 1915) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. Una bobina. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch**.

DER LETZTE ANZUG

('El último traje', 1915) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlin**. Una bobina. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch**.

DER SCHWARZE MORITZ

('Moritz el negro', 1915) *

DIRECCIÓN: **Georg Jacoby**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlin**. GUIÓN: **Louis Taufstein, Eugen Berg**. ESTRENO: **2 de junio de 1916**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch, Erna Albert, Margarete Kupfer**.

WIE ICH ERMORDET WURDE

('Cómo fui asesinado', 1915) (?) *

DIRECCIÓN: **Louis Ralph**. PRODUCCIÓN: **Deutsch Bioscop GmbH, Berlín**. INTÉRPRETES: **Ernst**

Lubitsch.

ALS ICH TOT WAR / WO IST MEIN SCHATZ?

('Cuando estaba muerto/¿Dónde está mi amorcete?', 1916) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions AG-Union, Berlín**. Tres bobinas. ESTRENO: **25 de febrero**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch**.

DOKTOR SATANSOHN

('Doctor Satansohn' o 'Doctor Hijo de Satán', 1916) *

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **Edmund Edel**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. Tres bobinas. ESTRENO: **17 de marzo**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch, Hans Felix, Yo Larte**.

SCHUHPALAST PINKUS

('Palacio del Zapato Pinkus', 1916)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. Cuatro bobinas. GUIÓN: **Hans Kräly, Erich Schonfelder**. ESTRENO: **mayo**. INTÉRPRETES: **Guido Herzfeld, Else Kenter, Ernst Lubitsch, Ossi Oswalda, Hans Kräly**.

Sally Pinkus es un mal estudiante que, a los veinticuatro años, todavía se arrastra en traje de marinero por las aulas del colegio. Aunque los estudios no le atraigan en absoluto, su desarrollo físico es perfectamente normal: no pierde ocasión de estudiar a las chicas. Después de un examen calamitoso que no aprueba por haber hecho trampa, Sally decide buscar trabajo, y pronto demuestra sus aptitudes de vendedor en el comercio del zapato. Se vuelve indispensable gracias a su facilidad para engatusar a las clientas, hacer recaer sobre sus compañeros las consecuencias de sus maquinaciones y adular al dueño. Sobre todo consigue vender un par de zapatos a una clienta guapa haciéndole creer que calza el treinta y cinco, cuando en realidad le vende el treinta y siete. En una misma ocasión desacredita al dueño gracias a una de sus jugadas, y seduce a una bella clienta que le financia su propia empresa, permitiéndole convertirse en el rey del zapato.

Comentario

Aunque *Schuhpalast Pinkus*, en comparación con *Der stolz der firma*, llame en seguida la atención por su elaborada puesta en escena y su narración más rigurosamente trazada, la vulgaridad de la sátira se expresa de forma descarada y, podríase añadir, exultantemente sana. La gesticulación y las muecas, esgrimidas por un Lubitsch en plena forma y transferidas como por contagio a sus compañeros, se hallan en la encrucijada de la farsa berlinesa y el género burlesco americano. Determinados detalles, sin embargo, contrastan la tosquedad de los personajes con

cierta sofisticación de la trama, sobre todo en su manera de utilizar objetos para que progrese la acción (cigarro, zapato, caja, talonario de cheques). Por lo demás es como si Ernst se hubiese impuesto el deber de aprender y conocer, para empezar, el valor exacto de la exageración y la profusión (presentes asimismo en toda su serie “exótico-histórica”). Esto, antes de empezar a construir, a lo largo de su carrera hollywoodense, el arte de la alusión y el minimalismo formal. Lo que en cambio ya está presente en *Schuhpalast Pinkus* es el “guiño” al público, esos toques de puesta en escena que refuerzan la complicidad entre director y espectador. Tal vez se trate de un truco comprobado sobre el escenario berlinés, pero que Lubitsch destila en términos puramente cinematográficos y eleva a la categoría de las bellas artes (lo atestigua esa hermosa secuencia en la que Sally, incorregible mal estudiante, va diseminando, uno tras otro, sus libros por el camino, conforme se van uniendo a él las colegialas enamoradas). Por otra parte, resulta hoy en día interesante ver cómo el cineasta coloca un decorado que más tarde volverá a serle de buen provecho cuando, sintiendo el cansancio del público frente al universo sedoso de la comedia sofisticada, sitúe de nuevo una de sus películas en una pequeña tienda en la esquina de la calle.

DER GEMISCHTE FRAUENCHOR

(‘El coro femenino mixto’, 1916) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. Dos bobinas. ESTRENO: **14 de julio**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch**.

DAS SCHÖNSTE GESCHENK

(‘El regalo más bonito’, 1916) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. Una bobina. ESTRENO: **24 de noviembre**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch**.

LA MAMÁ DE LOS PERRITOS

(*Der G.m.b.H tenor*, 1916) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. Cuatro bobinas. ESTRENO: **22 de diciembre**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch, Ossi Oswalda, Victor Janson**.

LEUTNANT AUF BEFEHL

(‘Teniente por orden’, 1916) * (?)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. INTÉRPRETES: **Ossi Oswalda**.

KEINER VON BEIDEN

('Ninguno de los dos', 1916) *

PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. Una bobina. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch**.

DIE NEUE NASE / SEINE NEUE NASE

('La nueva nariz / Su nueva nariz', 1917) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch**.

KÁSEKÓNIG HOLLANDER

('Hollander, rey del queso', 1917) *

GUIÓN: **Ernst Lubitsch, Erich Schönfelder**. Dos bobinas. ESTRENO: **marzo de 1919**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch**.

DER BLUSENKÖNIG

('El rey de las blusas', 1917) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlin**. GUIÓN: **Ernst Lubitsch, Erich Schönfelder**. DECORADOS: **Paul Leni**. Tres bobinas. ESTRENO: **2 de noviembre**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch, Käthe Dorsch, Guido Herzfeld**.

OSSIS TAGEBUCH

('El diario de Ossi', 1917) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Erich Schönfelder**. Tres bobinas. ESTRENO: **5 de octubre**. INTÉRPRETES: **Ossi Oswalda, Hermann Thimig**.

LA NIÑA DE LOS MILLONES

(*Wenn vier dasselbe tun*, 1917)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Ernst Lubitsch, Erich Schonfelder**. 4 bobinas. ESTRENO: **16 de noviembre**. INTÉRPRETES: **Emil Jannings, Ossi Oswalda, Margarete Kupfer**.

En el tren que lleva del internado a casa de su padre viudo, una chica conoce a un “poeta” seductor. Éste se aloja en casa de una vieja librera arisca, viuda también, que le emplea como aprendiz. La chica vuelve a ver al joven y, en vistas de un baile, se inscribe en un curso de danza donde vuelve a encontrarse con él. Entretanto, el padre,

que ha ido a mirar libros, coquetea con la vieja. Los cuatro están enamorados, pero el padre rechaza al chico que ha acudido a declararse. Escondiéndose en la librería, los dos jóvenes ven a sus mayores tonteando y los pillan *in fraganti*: todo terminará en una doble boda.

Comentario

Esta pequeña farsa realizada a toda velocidad permite a Lubitsch desarrollar ya visualmente dos temas relacionados con el sentimiento amoroso: los objetos reveladores y la simetría. Ya en la primera secuencia, en el tren, el héroe recoge de encima de los pies de la heroína unas pastillas que ha dejado caer, mientras ella le corta discretamente un mechón del cabello. A continuación se organiza un verdadero ballet de cuatro personajes, que a veces anuncia el brillo de los futuros musicales (el chico da vueltas bailando con una silla; una lección de baile que encuadra dos pares de piernas acaba con una zancadilla). La danza circular del deseo alcanza a todos como una fiebre: cuatro personajes —uno de ellos es un Jannings asombrosamente lozano y delgado— se agitan en sus camas respectivas, un ramo de flores pasa de mano en mano y, para terminar, un juego al escondite favorece los intercambios de besos robados. Menuda sorpresa es esta película.

HANS TRUTZ IM SCHLARAFFERLAND

(‘Hans Trutz en el País de Jauja’, 1917) *

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **Paul Wegener**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. DECORADOS: **Rochus Gliese**. Cuatro bobinas. ESTRENO: **4 de noviembre**. INTÉRPRETES: **Paul Wegener, Lyda Salmonova, Ernst Lubitsch**.

EIN FIDELES GEFÄNGNIS

(‘La cárcel alegre / Una cárcel alegre’, 1917)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlin**. GUIÓN: **Ernst Lubitsch, Hans Kräly**, basado en la opereta “Die Fledermaus”, de **C. Haffner** y **Richard Genée**. Cinco bobinas. ESTRENO: **30 de noviembre**. INTÉRPRETES: **Harry Liedtke, Kitty Dewell, Agda Nilsson, Erich Schönfelder, Emil Jannings**.

Alice está casada con Alex, juerguista empedernido, que tiene que pasar una noche en prisión por una ligera infracción. Pero en lugar de acudir a la cárcel, se marcha a un baile de disfraces. Mientras tanto, Egon, un admirador, se pega a Alice. Cuando la policía acude a por Alex, Egon se hace pasar por el marido para no comprometer a la bella. Se deja detener y, en la “cárcel alegre”, juega a las cartas con los demás detenidos y el carcelero. Alice, enmascarada, acude a su vez al baile donde ve a su marido cortejando a la criada Mitzi, disfrazada de gran dama. Alex se interesa por la recién llegada, sin reconocer en ella a su esposa. Al día siguiente, Egon queda en libertad y la policía acude a detener a Alex. Mientras Egon seduce a Mitzi, Alice se

reúne con su marido en la prisión y le revela el engaño.

Comentario

Para quien conozca *La locura del charleston* —película posterior, más accesible— *Ein fideles gefängnis* ofrece una sorpresa: gran parte de la intriga es estrictamente la misma. De hecho, *gefängnis* está sacada de un episodio de la opereta “El murciélago”, inspirada ésta en una obra francesa de Meilhac y Halévy, fuente oficial de la película americana.

Este primer refrito deja al espectador insatisfecho por culpa de una Interpretación desigual —la aparición demasiado breve de Jannings como carcelero afable— y de una realización falta de ligereza. La equivocación del baile de disfraces resulta particularmente penosa; a uno le cuesta creer que Alex, por muy achispado que esté, no reconozca a su mujer, cuyo rostro sólo está cubierto con un pequeño antifaz: las mismas secuencias se tratarán con mucha más sutileza en *La locura del charleston*, cuando el marido, borracho, se pregunte en el transcurso de la escena dónde ha visto ya a esa mujer y ese decorado familiar que no es otro que... su propio apartamento (metáfora de los esposos). Aquí, al contrario, Lubitsch no enriquece su material, sino que se contenta con ilustrarlo. En cuanto a la idea (insuficientemente aprovechada) de construir el decorado de la cárcel imitando el del apartamento, al menos esboza la afición de Lubitsch por el eco y la simetría, prefigurando un tema recurrente: ¿no es el apartamento burgués una cárcel, ya que esta cárcel permite evadirse con tanta alegría?

PRINZ SAMI

(‘El príncipe Sami’, 1917) *

PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Ernst Lubitsch, Danny Kaden**. Cuatro bobinas. ESTRENO: **enero**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch, Ossi Oswalda, Wilhelm Diegelmann**.

PASAJERO SIN BILLETE

(*Der rodelkavaller*, 1918) *

PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlin**. DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Ernst Lubitsch, Erich Schönfelder**. Cinco bobinas. ESTRENO: **1 de marzo**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch, Ferry Sikla, Ossi Oswalda**.

DER FALL ROSENTOPP

(‘El caso Rosentopf’, 1918) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Ernst Lubitsch, Hans Kräly**. Cuatro bobinas. ESTRENO: **20 de septiembre**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch, Ferry Sikla,**

Margarete Kupfer, Trude Hesterberg.

LA BAILARINA DEL ANTIFAZ

(*Das mädcl vom ballet*, 1918) *

Dirección. **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Hans Kräly**. Tres bobinas. ESTRENO: **6 de diciembre**. INTÉRPRETES: **Ossi Oswalda, Margarete Kupfer, Ferry Sikla, Harry Liedtke**.

ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN

(‘No quisiera ser un hombre’, 1918)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Ernst Lubitsch, Hans Kräly**. Cuatro bobinas. ESTRENO: **octubre**. Intérpretes. **Ferry Sikla, Ossi Oswalda, Margarete Kupfer, Victor Janson, Kurt Cötz**.

Aprovechando la ausencia de su tío, Ossi, chica de aficiones masculinas, decide «vivir como un hombre». Se viste en consecuencia y se percata de que ello conlleva también inconvenientes, aunque sólo sea para encontrar un asiento en el tranvía. Antes de marcharse, su tío ha encargado al Dr. Kersten de vigilarla y, si es preciso, “domarla”. En un baile, Ossi, travestida de hombre, se encuentra con su nuevo tutor, consuela las penas de su corazón y se emborracha con él. En el momento de separarse, se besan sin darse cuenta de que el cochero ha invertido sus direcciones... Por la mañana, Ossi se encuentra en la cama de Kersten y, de vuelta a su casa, todavía travestida, tropieza con él. Él le suplica que no revele sus calaveradas de la noche anterior. Más tarde, al ir a despertar a Ossi, reconoce en ella a su compañero de borrachera. Se besan, no sin que ella se haya prometido domarlo...

Comentario

Ich möchte kein mann sein es una improvisación ejecutada con estilo, anunciando de manera relajada el tema de *La muñeca* (1919): Ossi Oswalda se disfraza para revelar el deseo de un hombre. Su “liberación” posee sabrosos acentos feministas adelantados a su tiempo. La ambigüedad del cambio de sexo aporta una nota regocijante, siendo las mejores secuencias aquéllas en las que Ossi, al principio, descubre los inconvenientes de ser un hombre, y el regreso de los jueguistas, cuando su compañero la besa en la boca sin ningún complejo, tomándola por un chico (uno ya piensa en *Victor o Victoria* de Blake Edwards, que no olvidemos es un *remake* de una película alemana de los años treinta).

LOS OJOS DE LA MOMIA

(*Die augen der mumie Mâ*, 1918)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Hans Kräly, Emil Rameau**. Cinco bobinas. ESTRENO: **3 de octubre**. INTÉRPRETES: **Pola Negri, Emil Jannings, Harry Liedtke, Max Laurence**.

El pintor inglés Albert Wendland visita la tumba de la momia Má y ve que sus ojos se mueven: esos ojos pertenecen de hecho a una chica que Radu, el guardián de la tumba, tiene cautiva. Wendland, enamorado, se lleva a Má. Radu les persigue por el desierto, donde le recoge el príncipe Hohenfels, que le contrata como criado y le lleva a Inglaterra. En Londres, Má logra un gran éxito como bailarina y Radu, que había jurado vengarse, la vuelve a encontrar. El príncipe es coleccionista de arte y compra el retrato que Wendland ha hecho de Má. Radu apuñala el cuadro y se dispone a hacer lo mismo con su modelo, pero Má muere de una caída al pie de una escalera y Radu vuelve el puñal contra sí mismo.

Comentario

Los ojos de la momia posee sobre todo un interés histórico: como primer drama de Lubitsch, contribuyó a asentar su reputación como director a la vez que lanzó a la fama a Pola Negri y Emil Jannings. Siendo un delirante melodrama teñido de exotismo, *Los ojos de la momia* se contempla como una curiosidad un poco polvorienta. El sentido del relato dramático, que en su época había causado impresión, importa hoy en día menos que la sensualidad tórrida de Pola Negri en un asombroso número de baile con el que subyuga a los invitados de una velada mundana.

CARMEN

(*Carmen*, 1918)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Hans Kräly**, basado en la novela "Carmen", de **Prosper Mérimée**. FOTOGRAFÍA: **Alfred Hansen**. VESTUARIO: **Ali Hubert**. Seis bobinas. ESTRENO: **17 de diciembre**. INTÉRPRETES: **Pola Negri, Harry Liedtke, Leopold Von Ledebour, Grete Diercks**.

El dragón don José se deja seducir por la gitana Carmen, que está bajo su custodia, y la deja escapar. Degradado por su amor por ella, se convierte en contrabandista, luego en asesino. Al no soportar que ella le engañe con el torero Escamillo, don José apuñala a Carmen fuera de la plaza de toros.

Comentario

Carmen constituye una de las primeras etapas del ascenso de Lubitsch al prestigio de las producciones de vestuario. Está bastante bien interpretada por una Pola Negri en el apogeo de su belleza y con la cabellera de azabache por una vez bien colocada, y uno no puede más que adherirse a la opinión más comúnmente extendida: detalle y color local cuidados, realismo meritorio, inspirado más en Mérimée que en Bizet. ¿Hasta qué punto estaba Lubitsch realmente interesado por esas «enormes

maquinarias» que le llevaron a la cumbre de su reputación? Nadie puede decirlo. *Carmen* es un trabajo aplicado y un poco apagado, cosa que resulta decepcionante, incluso antinómico para todo cinéfilo lubitschia-no, sobre todo si se compara con la versión contemporánea —infinitamente superior— realizada por Cecil B. DeMille en Estados Unidos. Por lo visto, Lubitsch aún no estaba “preparado”.

MANIA

(1918) (?) *

MEYER AUS BERLIN

(‘Meyer de Berlín’, 1918)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Hans Kräly, Erich Schönfelder**. Cuatro bobinas. ESTRENO: **17 de enero**. INTÉRPRETES: **Ernst Lubitsch, Ethel Orff, Heinz Landsmann, Trude Troll**.

Meyer deja a su mujer en Berlín y se marcha al Tirol. En su papel de aventurero descarado conoce a Kitty que, pese a estar rodeada de pretendientes más presentables, abandona a su vez a su prometido para seguir a Meyer. Juntos se van de excursión. Sus parejas respectivas se han lanzado en su búsqueda. ¡Y una mañana, se despiertan los cuatro en el mismo refugio!

Comentario

Meyer aus Berlin, última comedia con Ernst Lubitsch como actor principal, película recientemente reencontrada, hace un poco el papel de posdata anacrónica. Esta farsa agradable con intertítulos floridos, una especie de prefiguración de *Blind Husbands* de Stroheim, marca el final de un ciclo dentro de la carrera del cineasta: ya al año siguiente, la sofisticación de su puesta en escena le hará abandonar sus prestaciones populares delante de la cámara.

MI MUJER, ARTISTA DE CINE

(*Meine frau, die filmschauspielerin*, 1919) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Ernst Lubitsch, Hans Kräly**. Cinco bobinas. ESTRENO: **24 de enero**. INTÉRPRETES: **Victor Janson, Ossi Oswalda, Hans Kräly, Paul Biensfeldt**.

LA PRINCESA DE LAS OSTRAS

(*Die austernprimessin*, 1919)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Hans Kräly, Ernst**

Lubitsch. FOTOGRAFÍA: **Theodor Sparkuhl.** DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Ernst Stern, Emil Haslery Karl Machus.** Cuatro bobinas. ESTRENO: **25 de junio.** INTÉRPRETES: **Victor Janson, Ossi Oswald, Harry Liedtke, Curt Bois, Julius Falkenstein, Hans Junkermann.**

El riquísimo Quaker, el rey norteamericano de las ostras, tiene una hija tan encantadora como imposible: Ossi, que no sabe nada de la vida y lo rompe todo a su paso cuando no se le conceden sus caprichos. Súbitamente, decide casarse y para ello pone un anuncio en el periódico. Nucki, un príncipe juerguista y arruinado, pero apuesto, prevé que se trata de una buena oportunidad. Envía a su secretario, amigo y factótum Josef a ver cómo se presenta todo el asunto. Ossi se confunde respecto a la identidad de Josef, que se guarda mucho de desengañarla y se deja desposar bajo la identidad del príncipe.

Ossi, decepcionada, no encuentra ninguno de los regocijos que el matrimonio le prometía. Se aburre. Mientras tanto, el Club de las mujeres contra el alcoholismo, del que Ossi es miembro, recoge a Nucki, que se ha emborrachado: ante el físico ventajoso del bello achispado, las chicas quedan pasmadas y organizan un combate de boxeo para saber cuál de ellas va a ocuparse personalmente de la suerte del borrachín guaperas. Ossi pulveriza a sus adversarias y experimenta con Nucki las alegrías que Josef no le había dejado ni entrever. Todo vuelve a su orden cuando Josef revela que Ossi y Nucki son, de hecho, marido y mujer.

Comentario

La princesa de las ostras sigue siendo una de las películas más estimulantes de su autor. Anécdota ligera, pretensiones discretas, actores hoy en día olvidados... pero la película, pese a su corta duración, brilla intensamente gracias a su puesta en escena. Y es sin duda la más graciosa que nos queda de su período alemán.

La sátira, que describe una Norteamérica de opereta —así como las películas hollywoodienses pintarán más adelante una Europa de opereta— carece tal vez de sutileza, pero la tosquedad caricaturesca de lo que se enseña, a menudo de forma ostentosa, no es más que un pretexto para crear paralelamente un lenguaje alusivo que la depura hasta la elegancia. De esa manera, el voyeurismo del padre espiando los detalles más íntimos del más reciente capricho de su hija, representa la ocasión de dar cuerpo a una visión del mundo “a través del agujero de la cerradura” (aquí literal, más tarde metafórica: ¿Se retinará el estilo en función de la “mojigatería” americana?), a un lenguaje de deducción del todo por la parte, de percepción del universo a través de sus detalles, de sugerencia de una acción detrás de una puerta o al final de un pasillo.

En esta película, además, Lubitsch aprovecha su pasado escénico en el manejo de los extras y la composición del espacio. Lo que ha aprendido con Reinhardt lo restituye dentro de otro contexto, uniéndolo a su experiencia, en tanto que actor-autor, de la farsa cinematográfica. Y lo que es más, la utilización del decorado y los extras está al servicio de la naturaleza eminentemente musical del cine de Lubitsch.

La princesa de las ostras constituye una de las muestras más brillantes del ritmo

lubitschiano, puesto que cada secuencia parece estar coreografiada: el ballet de los criados que abre la película; la ceremonia del baño de Ossi —prefiguración de *El desfile del amor*—; el “casamentero” consultando sus archivos mediante una gran escalera móvil; el trayecto de un fajo de billetes que pasa de mano en mano, disminuyendo; el rosetón intrincado de una alfombra que Josef, el pretendiente, recorre febrilmente mientras espera ver a su “prometida”; el vaivén de una parte a otra de una escalera y de un pasillo que separan simétricamente el decorado; el célebre plano fijo de la comida nupcial y una multitud de extras repitiendo hasta el infinito el mismo movimiento; el *fox-trot* de los *maîtres* y los criados que, a través de un montaje endiablado, cierra apoteósicamente la comida nupcial; el grupo de juerguistas bebidos, acercándose zigzagueantes desde el fondo del horizonte y dejando atrás, uno tras otro, a todos sus participantes; el delirante combate de boxeo de las “vírgenes locas”, que juegan por el cuerpo del pobre héroe debilitado por el alcohol... Todo ello no es más que composición y movimiento rítmico. Una película que baila.

RAUSCH

(‘Embriaguez’, 1919) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Argus-Film GmbH, Berlín**. GUIÓN: **Hans Kräly**, basada en la obra “Brott och Brott” de **August Strindberg**. FOTOGRAFÍA: **Karl Freund**. DECORADOS: **Rochus Gliese**. Seis bobinas. ESTRENO: 1 de octubre. INTÉRPRETES: **Asta Nielsen, Alfred Abel, Carl Meinhard, Grete Diercks**.

Maurice, dramaturgo de éxito, pero egocéntrico, desatiende a su mujer y su hija en beneficio de su amante Henriette. Cuando muere su hijita, cambia la suerte, el éxito se desvanece, y Maurice y su amante se destrozan mutuamente hasta que él toma conciencia de sus actos y se arrepiente de ellos.

MADAME DU BARRY

(*Madame Du Barry*, 1919)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Fred Orbing (Norbert Falk), Hans Kräly**. VESTUARIO: **Ali Hubert**. FOTOGRAFÍA: **Theodor Sparkuhl**. Asistente técnico: **Kurt Waschneck**. Ocho bobinas. ESTRENO: **18 de septiembre**. INTÉRPRETES: **Pola Negri, Emil Jannings, Reinhold Schünzel, Harry Liedtke**. *Remake* (entre otras películas inspiradas en los mismos acontecimientos): *Madame Du Barry* (1934, Estados Unidos) de William Dieterle.

Jeanne Vaubernier, aprendiz de modista, ama a Armand de Foix, pero se deja tentar por el español don Diego. Cuando Armand mata a éste en un duelo, Jeanne acepta la protección del conde Dubarry, que conoció en casa de don Diego. Luís XV se fija en ella, y la convierte en su amante, consiguiendo ella que se libere a Armand, encarcelado desde el duelo. Para que la recíban en la Corte, Jeanne ha de tener un título: a fin de “guardar las formas” se casa con Guillaume, el hermano del conde

Dubarry. Pero el ministro Choiseul, con la ayuda de su hermana la duquesa de Gramont —que codicia el trono— fomenta una revuelta popular contra la Dubarry. Armand, contratado en la Guardia Real, cambia de campo al constatar la injusticia social de la que su amigo, el zapatero Paillet, es víctima. Luis XV, aquejado de viruela, muere en soledad porque Jeanne llega demasiado tarde a su cabecera. Choiseul la destierra de París. Cuando se detiene a Paillet en el transcurso de un motín, Armand, que acusa a Jeanne de ser la responsable, atiza la violencia de la revolución naciente. Tras la toma de la Bastilla, Armand ordena la sentencia de muerte de Jeanne. Al querer salvarla en el último minuto, le matan por traidor. Jeanne muere en la guillotina.

Comentario

El primer éxito internacional de Lubitsch hoy en día hace gala de una trama bastante desigual. El humor está casi ausente, y ante todo es la composición visual la que retiene la atención y también la interpretación eficazmente melodramática de Negri, Jannings y Reinhold Schünzel, memorable “malvado” en el papel de Choiseul. Numerosas secuencias están brillantemente construidas, como el juego de biombos y espejos que preside el primer encuentro entre Jeanne y Dubarry, o la muerte lastimosa de Luís XV. Sin embargo, Lubitsch impresiona principalmente en cuanto a la relación entre el Individuo y el decorado, ya se trate de Jeanne siguiendo el féretro del Rey en las inmensas salas del palacio, o de imponentes movimientos de muchedumbre que aíslan trágicamente el destino de los protagonistas. Jamás se habían rodado en Alemania escenas de tal amplitud, y los intelectuales no se privaron de denigrar el lujo de estas reconstrucciones en una época en que la inflación adquiría proporciones gigantescas. En 1919, la crudeza lubitschiana ya se tomaba por mal gusto, por lo que la explotación extranjera abrevió el plano final en el que se lanza la cabeza cortada de la heroína, entregándola a la muchedumbre delirante (se ha restituido en la mayoría de las copias que se muestran actualmente).

DER LUSTIGE EHEMANN

(‘El marido alegre’, 1919) *

DIRECCIÓN: **Leo Lasko**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Ernst Lubitsch**, sobre una idea de **Richard Wilde**. Tres bobinas. ESTRENO: **octubre**.

LA MUÑECA

(*Die puppe*, 1919)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Ernst Lubitsch**, **Hans Kräly**, inspirado en el tema de **E.T.A. Hoffmann** y sus adaptaciones operísticas de **A. M. Wilner**. FOTOGRAFÍA: **Theodor Sparkuhl**. Cinco bobinas. ESTRENO: **5 de diciembre**. INTÉRPRETES: **Ossi Oswalda**, **Hermann Thimig**, **Victor Janson**, **Max Kronert**, **Marga Köhler**, **Gerhard Ritterband**,

Jakob Tiedtke, Josephine Dora, Paul Morgan, Hedy Searle.

El joven Lancelot se ve atosigado por su tío, el barón de Chanterelle, que le incita a casarse. Para escapar a una horda de pretendientas, se refugia en un monasterio. Los monjes le sugieren casarse con una muñeca y regalar al monasterio la generosa dote que su tío le ha prometido. Lancelot compra, pues, un autómatas al fabricante Hilarius, sin darse cuenta de que la hija de éste ha ocupado el lugar de la muñeca, por compasión hacia un aprendiz. Durante las festividades de la boda, la chica se desinhibe en cuanto su “marido” le vuelve la espalda. Durante la noche nupcial, Lancelot sueña que ella está viva, y cuando, al despertar, resulta que es cierto, no se lo cree: sólo queda plenamente convencido de ello al verla asustada por la presencia de un ratón.

Comentario

He aquí una de las películas alemanas más célebres de Lubitsch, ligeramente sobreestimada (así como *El gato montés* es una de las menos reconocidas). La fábula es encantadora, pero sus recursos son previsibles, y la habilidad del cineasta consiste en reforzar la estilización para darle estilo. Lubitsch en persona dispone los elementos de una maqueta que compondrá el primer decorado, y el héroe esconde en su pechera un corazón de cartón-piedra. La frescura de este tipo de gags —que algunos guiños de *La dama del armiño* intentarán recuperar en 1947— disimula tal vez una advertencia más amarga: somos todos autómatas reducidos a conformarnos con el papel al que se nos ha destinado. Pero siendo Lubitsch el que mueve los hilos, la payasada logra provocar la fascinación, como en esas secuencias finales en las que el deseo naciente convierte en carne a un supuesto autómatas. En un mundo de monjes lascivos, nobles ajados y decorados recortados, la fantasía de Ossi Oswalda hace maravillas, ¡aunque cueste creer que un joven galán, poco espabilado, llegue a utilizarla como perchero!

DIE WOHNUNGSNOT

(‘La crisis de la vivienda’, 1920) (?) *

DIRECTOR: **Desconocido**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Ernst Lubitsch, Hans Kräly**. Dos bobinas. ESTRENO: **30 de enero**. INTÉRPRETES: **Ossi Oswalda, Marga Köhler, Victor Janson**.

LAS HIJAS DEL CERVECERO

(*Kohlhiesels tóchter*, 1920)

DIRECCIÓN: Ernst Lubitsch. PRODUCCIÓN: **Messter-Film GmbH, Berlín**. GUIÓN: **Ernst Lubitsch, Hans Kräly**. ARGUMENTO: La obra de **Friedrich Raff** y **Julius Urgiss**. FOTOGRAFÍA: **Theodor Sparkuhl**. Cuatro bobinas. ESTRENO: **9 de marzo**. INTÉRPRETES: **Henry Porten, Emil Jannings, Gustav von Wangenheim**.

Kohlhiesel, el montañés, tiene dos hijas igual de robustas, pero de carácter muy diferente. Gretel es amable y coqueta, mientras que Liesl es una fregona de maneras bruscas, con el encanto de un obrero. Xaver se enamora de Gretel, pero Kohliesel rechaza su mano hasta que consiga encontrar un marido para Liesl. Seppl, amigo de Xaver, pero enamorado de Gretel, considera que es una buena ocasión de reconquistarla: aconseja a Xaver casarse con Liesl, la furia, unión destinada al fracaso, y esperar el resultado forzosamente catastrófico del matrimonio para pedir la mano de la dulce Gretel. Aprobando la idea, Xaver la convierte en realidad. A pesar de un primer contacto tumultuoso, Xaver y Liesl terminan por descubrirse mutuamente; ella se transforma a través del amor. Mientras tanto, Seppl naturalmente ha conquistado a Gretel.

Comentario

Las hijas del cervecero, primera película del díptico “shakespeariano-montañés”, anterior a *Romeo y Julieta*, está libremente inspirada en *La fierecilla domada*. Más fiel a las convenciones cómicas alemanas que la delirante *El gato montés*, la cinta aprovecha felizmente la excelente idea de dejar que las dos hermanas sean interpretadas por la gruesa Henny Porten, doblemente perfecta. El toque del maestro todavía no posee su soltura aérea, apoyando a veces más de lo necesario un bonito hallazgo: Gretel empeñándose en vano en romper su hucha, que una ráfaga de viento hace añicos; los intercambios de besos “saboreados” como golosinas (un tic del Lubitsch alemán); Liesl contando, antes de ausentarse, las albóndigas de patata para asegurarse de que su hermana y su padre no se las comen cuando ella les da la espalda, etc.

Igual que sus comedias tenderas, esta película llama la atención por la superioridad, incluso la maldad que Lubitsch exhibe en lo que respecta a sus personajes: Lotte Eisner señalaba que sus primeros films se habrían podido tachar de antisemitismo, si el cineasta alemán —que las interpretaba— no hubiese sido judío. Aquí, la credulidad de los personajes, su falta de sutileza, a veces su grosera estupidez son objetos de una burla que no evita la facilidad. Ciertamente, son concesiones a un género, pero también se trata de una visión aún inmadura de la sátira lubitschiana que se distinguirá progresivamente por un humanismo auténtico.

SUMURUN

(*Sumurun*, 1920)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AG Union, Berlín**. GUIÓN: **Hans Kräly, Ernst Lubitsch**, según obras de **Friedrich Freska**. FOTOGRAFÍA: **Theodor Sparkuhl**. Ocho bobinas. ESTRENO: **1 de septiembre**. INTÉRPRETES: **Pola Negri, Jenny Hasselquist, Margarete Kupfer, Paul Wegener, Ernst Lubitsch**.

Un grupo de saltimbanquis está de camino a Bagdad. Entre ellos hay un payaso

jorobado, perdidamente enamorado de una bailarina. En ésta se fija el mercader de esclavos Achmet: Zuleika, la favorita (*sumurun*) del viejo jeque, le ha encargado encontrarle una sustitua. Pues Zuleika está prendada del mercader Nour-ed-Din y quiere huir del harén. Al llegar los saltimbanquis, el hijo del jeque se ve seducido por la bailarina, que en vano intenta conquistar a Nour-ed-Din: el mercader la rechaza; al ver su reacción, el jorobado le jura gratitud eterna. Entretanto, el jeque celoso ha condenado a muerte a Zuleika; sólo se le perdona la vida gracias a la intervención del hijo.

Habiendo visto a la bailarina en el escenario, el viejo jeque la reclama para su harén. Zuleika se las ha arreglado para introducir a Nour-ed-Din en el palacio por medio de un cofre, donde ya está encerrado el cuerpo del jorobado, que se ha envenenado de desesperación. Zuleika queda repudiada en beneficio de la bailarina, pero el jeque sorprende a su hijo en brazos de ésta y les apuñala. Quiere hacer lo mismo con la infiel Zuleika, al descubrirla a su vez con Nour-ed-Din, pero el jorobado que, reanimado, ha asistido a toda la escena, le apuñala. Por fin libres, Zuleika y Nour-ed-Din se marchan del palacio.

Comentario

Basándose en un argumento “oriental” delirante, que había representado una época espléndida de la compañía de Max Reinhardt en el escenario, Lubitsch se divirtió a todas luces dejando actuar a todos sus antiguos compañeros para una colección de sainetes de dudoso encadenamiento. Cada uno actúa pasándose en grande, inclusive el realizador en persona, en su último verdadero papel que representó en pantalla: su danza fetichista después del envenenamiento contrasta grotescamente con las contorsiones sensuales de Pola Negri, quitándose el velo bajo la mirada concupiscente de los espectadores. Una vez más, Lubitsch se complace en oponer la amplitud de los decorados a las minúsculas siluetas de los personajes, acentuando con regocijo la teatralidad de la pantomima. Todo ello, con un sentido agudo del *kitsch*, y sin dar demasiado motivo a la consecuencia.

ROMEO Y JULIETA

(*Romeo und Julia im schnee*, 1920)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Maxim-Film-Ges Ebner & Co., Berlín**. GUIÓN: **Hans Kräly, Ernst Lubitsch**. FOTOGRAFÍA: **Theodor Sparkuhl**. Cuatro bobinas. ESTRENO: **28 de marzo**. INTÉRPRETES: **Jacob Tiedtke, Marga Köhler, Lotte Neumann, Julius Falkenstein, Gustav von Wangenheim**.

En un pueblo montaños, un litigio enfrenta a los Capulethofer y a los Montekugeri: en el tribunal, el juez se deja corromper, por una parte y por otra, por medio de salchichones, y condena a ambas familias a pagar una multa; éstas se juran odio eterno. Julia Capulethofer, cuyo padre la ha prometido con un gran necio, prefiere a

Romeo Montekuglerl, que provoca una batalla de bolas de nieve entre ambos clanes. En un baile de disfraces, Romeo intercambia su traje con el prometido achispado de Julia, baila con ella y la besa. Más tarde la visita en su cuarto y le declara su amor. Cuando llega el día oficial de los esponsales de Julia con el bobo, ella se disputa con su padre y, en compañía de Romeo, va a comprar «veneno para dos». Como el farmacéutico les ha dado agua azucarada —«¡Ya pagaréis la próxima vez!»—, los enamorados se asombran del escaso efecto del brebaje. Pero cuando el padre de Julia encuentra, en plena boda, su nota de despedida y acude corriendo, con todo el pueblo como séquito, fingen estar muertos... para resucitar mejor después de la reconciliación general.

Comentario

Romeo y Julieta, pastiche de la obra de Shakespeare, es la segunda de la serie “montañesa” de Lubitsch. Aquí lo que sobresale es el sentido de la trama y la afición por la caricatura rústica, situada en medio de bellos paisajes nevados. Se trata, pues, de una obra menor, pero bien interpretada, que contiene un prólogo —la parodia del proceso— y una conclusión —la parodia del suicidio— verdaderamente hilarantes.

ANA BOLENA

(*Anna Boleyn*, 1920)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Messter-Film GmbH, Berlín**. GUIÓN: **Fred Orbing (Norbert Falk), Hans Kräly**. FOTOGRAFÍA: **Theodor Sparkuhl**. Diez bobinas. ESTRENO: **14 de diciembre**. INTÉRPRETES: **Emil Jannings, Hedwig Pauli, Hilde Müller, Henny Porten**.

La joven Ana Bolena llega a Inglaterra para convertirse en una de las doncellas de la reina Catalina de Aragón. Muy pronto, el rey Enrique VIII intenta conquistarla, pero ella se resiste a sus avances. No obstante, se han despertado los celos de la reina, mientras que el rechazo de Ana aviva el deseo del rey. Enrique se divorcia, rompiendo con el Vaticano para poder casarse con la joven. El caballero Norris, que estaba enamorado de Ana antes de su matrimonio, permanece siempre al amparo de ésta, en gran perjuicio del poeta Smenton, pretendiente rechazado de la joven reina. Después de que Ana dé a luz a la pequeña Isabel, Enrique empieza a cortejar a Jane Seymour, aya de la niña. Cuando Smenton, por despecho, insinúa al rey que podría haber algo entre la reina y Norris, Enrique VIII tiene el pretexto para una nueva ruptura, a fin de casarse con Jane. Ana queda detenida; se la juzga como adúltera. Norris muere en un torneo trucado. Smenton acaba encarcelado y torturado. Ana muere ejecutada.

Comentario

Los melindres aéreos del siglo XVIII francés (*Madame Du Barry*) parecían *a priori* más conformes al Lubitsch sutil y elegante que hoy en día nos interesa que los

pesados artesonados del reinado de los Tudor. Pero una paradoja más o menos no tiene consecuencia en lo que se refiere a *Ana Bolena*. Así, la sólida Henny Porten termina por componer una heroína muy plausible, que a raíz de un tópico nos imaginábamos débil y sin defensa.

Afán y dominio de lo grandioso: los decorados imponentes encuentran su plena medida cuando, bruscamente abandonados por la muchedumbre, la cámara se rezaga por un instante sobre el lugar vacío o sobre un personaje aislado que se ha quedado allí. En el caso contrario, una plaza cuadrada queda invadida en un abrir y cerrar de ojos por el tumulto de las masas. Pero estos efectos, reminiscencias de las escenografías de Max Reinhardt, sólo interesan a Lubitsch como contrapunto a una intriga triangular que, aun estando situada en el ámbito de la realeza, se parece a un vodevil burgués. No obstante, el carácter repetitivo del drama de los celos que persigue al personaje de Enrique VIII permite a la película torcer de la comedia a la tragedia, partiendo de los mismos elementos narrativos (Ana reemplaza a Catalina: divertido; ella quedará reemplazada a su vez: dramático). Porque el truculento Emil Jannings, a diferencia de Gary Cooper en una película venidera, no es un Barba Azul de comedia. Ana ha hecho mal en «mezclar los géneros»: cuando la Corte entera le vuelve la espalda, haciéndola responsable de la desgracia de la reina, el único que la apoya es el bufón. Amarga lección. El ascenso solitario de Ana al cadalso, como antes el de la Dubarry, afirma por la fuerza de su emoción la personalidad de un Lubitsch trágico que, más adelante, ya sólo se expresará de forma subterránea.

EL GATO MONTÉS

(*Die bergkatze*, 1921)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Projektions-AC Union, Berlín**. GUIÓN: **Hans Kräly, Ernst Lubitsch**. FOTOGRAFÍA: **Theodor Sparkuhl**. DECORADOS Y VESTUARIO: **Ernst Stern**. Seis bobinas. ESTRENO: **14 de abril**. INTÉRPRETES: **Pola Negri, Victor Janson, Marga Köhler, Edith Meller**.

El comandante del fuerte Tossenstein y su mujer esperan casar a su hija Lilli con el apuesto lugarteniente Alexis, un auténtico don Juan, que les anuncia su llegada. En camino, unos bandoleros atracan a Alexis. Rischka, la hija del jefe de los bandidos, encuentra en la nieve a Alexis, coquetea con él e impide que los ladrones lo maten, ¡no sin antes haberle quitado los pantalones! En el transcurso de una expedición punitiva de la guarnición contra los bandoleros, Alexis se ve otra vez sometido a los asaltos de Rischka. Pese a haber recibido un palizón, los soldados regresan triunfantes al fuerte. El comandante promete al reticente Alexis la mano de su hija. En el transcurso de la fiesta que después tiene lugar, Rischka y sus cómplices planean saquear el fuerte. Allí, la chica tiene una entrevista amorosa con Alexis, luego sale huyendo, mientras Lilli le arma a él un escándalo. De vuelta al campamento, Rischka sueña con Alexis, pero su padre la casa con Pepo, un bandido poco espabilado. En la noche de bodas, se escapa y topa con Alexis, que tampoco puede olvidarse de ella.

Una vez en el cuarto de Alexis, mientras él está ausente por un instante, Rischka ve a Lilli llorando, cosa que la entenece. Cuando vuelve el joven, Rischka finge un comportamiento grosero y salvaje; Alexis, horrorizado, la echa de su cuarto. Rischka, entristecida, deja a ambos esposos y se marcha para reunirse con el suyo en la montaña.

Comentario

Ésta es la verdadera joya del período alemán de Lubitsch. La película, que prefiere la precisión psicológica a los meandros de una intriga interminable, rebosando audacia visual e invención decorativa, no fue comprendida cuando se estrenó. Presenta una admirable síntesis de las distintas tendencias del Lubitsch alemán —reconstrucción histórica, comedia burlesca, drama intimista, farsa montañesa, fábula estilizada—, adoptando una total libertad de tono. La puesta en escena se despliega con una gracia coreográfica que no entorpece la utilización ingeniosa, pero abusiva, de todo tipo de viñetas, dividiendo la pantalla en diversas figuras geométricas. Con la ayuda de la actuación sobreexcitada y abiertamente erótica de Pola Negri, el realizador retoma —o anuncia— una serie de imágenes y procedimientos narrativos lubitschianos familiares, intensificándolos hasta el delirio, creando un auténtico torbellino formal. Cestos conocidos adquieren un sabor nuevo (Alexis “degustando” los labios de su prometida o sacando de su pecho un corazón que Rischka devora). Los movimientos de conjunto sorprenden por su sabia composición, desde la despedida de Alexis, que prefigura el comienzo de *La viuda alegre* —con un tumulto de mujeres guapas que vociferan su nombre, pero también centenares de niños que gritan “¡Papá!”— hasta las batallas burlescas en la montaña, pasando por la fiesta del castillo y la estupenda parodia matrimonial de los bandoleros: esposas de apoyo para los novios, un cubo de nieve en polvo a guisa de bendición, y decenas de estufas individuales, artísticamente dispuestas en la nieve, que sirven de asiento para el “banquete”. Hay tanta vida insuflada en esta película que, al verla, uno cree oír palabras y música: los intertítulos están, por lo demás, brillantemente redactados —y son de una importancia capital, como es lo habitual en Lubitsch— ¡y hasta los muñecos de nieve, arrastrados por la euforia general, se ponen a bailar!

LA MUJER DEL FARAÓN

(*Das weib des pharao*, 1921)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Ernst Lubitsch Productions**, en asociación con **Europäischen Filmalliance GmbH (EFA)**, Berlin. PRODUCTOR: **Paul Davidson**. ARGUMENTO Y GUIÓN: **Norbert Falk**, **Hans Kräly**. FOTOGRAFÍA: **Theodor Sparkuhl**, **Alfred Hansen** y muchos otros. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Ernö Metzner**, **Ernst Stern**, **Max Gronau**. Ocho bobinas. ESTRENO: **14 de marzo**. INTÉRPRETES: **Emil Jannings**, **Harry Liedtke**, **Dagny Servaes**, **Paul Wegener**. **Lyda Salmonova**, **Albert Bassermann**, **Friedrich Kühne**, **Paul Biensfeldt**, **Bernhardt Goetzke**.

El faraón Amenes recibe como regalo del rey de Etiopía a su hija Nakeda. Ramphis,

hijo del arquitecto del faraón, queda prendado de una criada de Nakeda, Theomnis, a la que salva de un sacrificio humano y esconde. Una noche se les descubre juntos, quedan detenidos y se les condena a muerte. Pero Amenes, conmovido por la belleza de Theomnis, perdona a la pareja para indignación de la princesa etíope, que vuelve a marcharse con su padre. Amenes envía a Ramphis a hacer trabajos forzados y decide casarse con Theomnis. Pero el joven se escapa, desgraciadamente demasiado tarde para impedir el casamiento. Mientras tanto, los etíopes ultrajados declaran la guerra y atacan. Al faraón se le cree muerto en la batalla. La faraona Theomnis se entrega a los etíopes para salvar a su pueblo. Cuando Ramphis intenta impedirselo, le matan. Amenes reaparece, recuperando en seguida el poder. El pueblo se subleva entonces contra Theomnis por haber engañado al faraón y la sacrifica mientras que éste, agotado, muere en el trono.

Comentario

La mujer del faraón es una especie de apoteosis del Lubitsch histórico. Su puesta en escena nunca ha sido más “colosal”, reluciente, aprovechando con virtuosidad los obstáculos de un decorado-laberinto. La fotografía alcanza un raro esplendor. Pero esta inmensa maquina formal se mueve careciendo de contenido, basándose en un guión estrafalario cuyas peripecias arbitrarlas terminan por cansar. *La mujer del faraón* despliega su eficacia con brío, pero sin convicción interna.

No tenemos más remedio que rastrear el genio del director en ideas puramente decorativas: la cortina que se abre sobre el primer plano de la película o la que permite a Amenes matar a un soldado durante un acceso de locura, las espléndidas escaleras del palacio donde se desarrolla —bastante absurdamente— gran parte de las secuencias finales, o también la pirámide sagrada alrededor de la cual se organiza la acción del principio. En pocas palabras, un Lubitsch lleno de dominio y composición, pero claramente amenazado por los ornamentos de la retórica.

MONTMARTRE

(*Die Flamme*, 1922)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Ernst Lubitsch-Film GmbH, Berlín**, para la **EFA**. GUIÓN: **Hans Kräly, Rudolph Kurtz**, sobre la obra de **Hans Müller** “Die Flamme”. FOTOGRAFÍA: **Theodor Sparkuhl, Alfred Hansen**. Nueve bobinas. ESTRENO: **11 de septiembre**. INTÉRPRETES: **Pola Negri, Hilde Wörner, Alfred Abel**.

La modista Yvette lleva una vida disipada en torno al café de Flore, para gran pesar de Raoul. Se enamora de André, un compositor, y decide cambiar de vida. Pese a las advertencias de su primo Raoul, André se casa con Yvette. Pero ésta, al verse apartada de la vida de su marido, regresa al café. André la abandona y se marcha a casa de su madre, la cual, con la intención de alejar definitivamente a Yvette, va a verla, enterándose entonces de que está esperando un hijo. La madre envía a André

junto a Yvette, pero demasiado tarde: la chica se ha tirado por una ventana. (En la versión destinada a Estados Unidos, André salva a Yvette del suicidio en el último momento.)

Comentario

Los fragmentos que se conservan de *Montmartre* sugieren una obra capital y, sobre todo, una corriente totalmente desconocida del director: el drama naturalista, en el que Pola Negri, por una vez, da pruebas de un comedimiento conmovedor. (Lubitsch ya había tocado el género con *Rausch* en 1919, que también había encontrado un enorme éxito de crítica.) La atención que la cámara presta a las miradas, a los primeros planos de gestos y objetos anuncia las comedias dramáticas de la Warner Bros., que contribuirán tanto a la reputación americana del Lubitsch mudo. Los espléndidos claroscuros de Sparkuhl, el esmero con el que se consiguió la autenticidad de los decorados y el vestuario son razones suplementarias para lamentar la pérdida de *Die Flamme*.

PERÍODO AMERICANO

ROSITA, LA CANTANTE CALLEJERA

(*Rosita*, 1923)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Mary Pickford Productions**. DISTRIBUCIÓN: **United Artists**. GUIÓN Y ADAPTACIÓN: **Edward Knoblock**, sobre una historia de **Norbert Falk**, basada en la obra de teatro "Don César de Bazan", de **Adolphe Philippe Dennerly**, **Philippe François Pinel**. FOTOGRAFÍA: **Charles Rosher**. Nueve bobinas. ESTRENO: **3 de septiembre**. INTÉRPRETES: **Mary Pickford** (Rosita), **Holbrook Binn** (el Rey), **Irene Rich** (la Reina), **George Walsh** (Don Diego), **Charles Belcher** (el primer ministro). OTRA VERSIÓN: *Spanish Dancer* (Estados Unidos, 1923) de **Herbert Brenon**, con **Pola Negri**.

En el siglo XVII, el rey de España pasa más tiempo cortejando a las mujeres guapas que dirigiendo los asuntos del reino. Queda prendado de una pobre cantante callejera, Rosita, que le ha ridiculizado en una de sus canciones. Empujada por su familia, acepta los avances del Rey pese a estar enamorada del conde don Diego. A éste se le condena a muerte por haber matado accidentalmente a un soldado. Antes de la ejecución, el Rey casa a Rosita con don Diego para elevar el rango de la chica. Gracias a una intervención de la Reina, se utilizan cartuchos sin balas para ejecutar a don Diego. Cuando ya se le cree muerto, se interpone en el momento en que Rosita está a punto de apuñalar al Rey. Éste se retira avergonzado, reuniéndose con su mujer.

Comentario

La película, cuya proyección prohibió Mary Pickford durante mucho tiempo, se redescubrió en el festival de Berlín en 1977. La magnífica copia que se presentó,

procedente de los países del Este, permitió apreciar en su justo valor el esplendor inaudito de los decorados, la iluminación y el vestuario. Rosetones y jardines españoles, mantillas y abanicos se despliegan con un lujo pasmoso (el autor del vestuario fue Mitchell Leisen). Pero en medio de esta opulencia visual, la comedia romántica resulta interminable en comparación con las películas venideras de Lubitsch o de la Pickford (*Sparrows* de William Beaudine, 1926). La película cautiva al ojo, pero le falta dinamismo. ¿Desavenencia? ¿Parálisis mutua de sus talentos respectivos? En todo caso, *Rosita* tiene más méritos de los que le atribuye su reputación. La perfección de su ejecución, la excelencia de su reparto (la Pickford misma, que a menudo estuvo mejor, pero a veces bastante peor, e Irene Rich en particular, en el papel de la Infanta) la convierten en una película a redescubrir como obra de transición entre el Lubitsch espectacular de la serie “histórica” alemana y el Lubitsch intimista que ahora va a desarrollarse.

LOS PELIGROS DEL FLIRT

(*The Marriage Circle*, 1924)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Warner Brothers Pictures**. GUIÓN: **Paul Bern**, sobre una obra de teatro de **Lothar Schmidt**. FOTOGRAFÍA: **Charles J. Van Enger**, **Henry Sharp**. MÚSICA: **Edgar Istel**. Nueve bobinas. ESTRENO: **16 de febrero**. INTÉRPRETES: **Florence Vidor** (Charlotte Braun), **Monte Blue** (Dr. Franz Braun), **Marie Prevost** (Mizzie Stock), **Creighton Hale** (Dr. Gustav Mueller), **Adolphe Menjou** (profesor Josef Stock). REMAKE: *One Hour with You / Una hora contigo* (1932) de **Ernst Lubitsch**.

Viena. Ya nada funciona en el matrimonio de Mizzie con el Profesor Stock. En el taxi que toma para acudir a casa de Charlotte, su mejor amiga, Mizzie conoce al Dr. Franz Braun. Trata de seducirlo en vano y, una vez en casa de Charlotte, se da cuenta de que Franz es el marido de ésta... En casa, Mizzie finge estar enferma. Franz tiene que visitarla a regañadientes, pero el profesor interrumpe la entrevista. Más tarde, Mizzie acude a la consulta de Franz; allí, les pilla besándose el socio de éste, Gustav, admirador de Charlotte...

En una recepción en casa de los Braun, Mizzie coquetea con Franz, desviando las sospechas de Charlotte hacia otra invitada. Ello desemboca en una escena entre los dos esposos, tras lo cual Franz se reúne con Mizzie en un taxi. Charlotte se queda sola, dejándose consolar por Gustav. Una vez en casa de Mizzie, Franz rechaza de nuevo sus avances. Pero el profesor, como reacción al informe de un detective, despidió a Mizzie y pide a Franz declarar como testigo en su divorcio...

En el hotel, Mizzie recibe la visita de Charlotte, horrorizada al tropezar allí con Franz... Más tarde, a pesar de sentirse ya tranquila en cuanto a la inocencia de su marido, Charlotte finge haberle engañado con Gustav, para hacerle una jugada. Franz hace como si se lo creyera para simular que está celoso y favorecer la reconciliación. Al salir de casa de ellos, Gustav se deja “pescar” por Mizzie.



Comentario

The Marriage Circle, recuperando al intérprete principal de *Una mujer de París* de Chaplin —el impecable Adolphe Menjou— y haciéndole de golpe salir de la cama conyugal con un calcetín agujereado para señalar el fracaso de su matrimonio, barrió Hollywood como un electroshock. La película no fue un enorme éxito popular, pero por una vez los críticos pasaron más tiempo hablando sobre el director que sobre las estrellas, y eso por una pequeña película sin competiciones de carrozas ni excesos épicos. Y de un día para otro, todos los estudios empezaron a imitar la ingeniosidad “continental” del hombre del puro que hacía sus pequeñas películas poco caras. En una película de Lubitsch, un drama quedaba explicado en unos cuantos segundos por la forma en que desayunaban marido y mujer. Y la emoción que se experimentaba al penetrar con tanta naturalidad en la intimidad de los personajes se acompañaba siempre de una sonrisa cómplice, dirigida a aquél que nos había guiado de manera tan astuta: el director. En cambio, cada gag perpetrado a expensas de un protagonista se teñía de un matiz de simpatía, de comprensión respecto a las debilidades humanas, que también son las nuestras. El juego amoroso, en oposición a las desilusiones conyugales, proporcionaba un terreno propicio a los arabescos sentimentales. Y todo ello por primera vez bajo una forma acabada en *The Marriage Circle*: el milagro de los comienzos.

MUJER. GUARDA TU CORAZÓN

(*Three Women*, 1924)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Warner Bros**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Hans Kräly**, sobre una novela de **Iolanthe Marees**. FOTOGRAFÍA: **Charles J. Van Enger**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Svend Gade**. ESTRENO: **5 de octubre**. INTÉRPRETES: **May McAvoy, Pauline Frederick, Marie Prevost, Lew Cody**.

La Sra. Wilton, una guapa viuda que ya se está haciendo mayor, se dispone a casarse con Lamont, un cazador de dotes. Para estar tranquila aleja a su hija Jeanne. Pero Lamont seduce y compromete a Jeanne, tras lo cual la Sra. Wilton se ve forzada a

consentir en su matrimonio. Mientras tanto, Lamont reanuda su relación con la intrigante Harriet. Al enterarse de ello, Jeanne visita a Harriet, que le revela la relación anterior entre Lamont y su madre; ésta, queriendo salvar el honor de su hija, va a ver a Lamont para que se divorcie, pero él se mofa de ella y ella le mata delante de Jeanne. En el proceso, la Sra. Wilton queda absuelta y vuelve a encontrarse con Jeanne, que rehará su vida con Fred, su amigo de infancia que se ha hecho médico.

Comentario

De todas las películas de Lubitsch, *Mujer, guarda tu corazón* es actualmente una de las más difíciles de ver. Es una lástima puesto que se trata de una de sus puestas en escena más sensibles. Aquí es donde con más evidencia se siente la influencia directa de *Una mujer de París*. El guión, melodramático y convencional, queda trascendido por el esmero aplicado a los pequeños toques psicológicos, a los detalles reveladores. Y la dirección de los actores, ante todo, es excepcional: los cuatro personajes principales, peleles de una trama de comedia ligera, se convierten ante nuestra mirada en seres de carne y hueso que aman, sufren o hacen sufrir. Pauline Frederick, gran actriz de teatro, es una verdadera revelación, interpretando a una mujer madura que, delante del espejo, vigila la aparición de arrugas, como la maríscala del *Caballero de la rosa*. ¿Cómo pudo escribir Mary Pickford que Lubitsch no se interesaba por los personajes femeninos?

LA FRIVOLIDAD DE UNA DAMA

(*Forbidden Paradise*, 1924)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Famous Players-Lasky/Paramount Pictures**. GUIÓN: **Hans Kräly, Agnes Christine Johnson**, sobre la obra de teatro "La zarina", de **Lajos Biró** y **Melchior Lengyel**. FOTOGRAFÍA: **Charles J. Van Enger**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Flans Dreier**. Ocho bobinas. ESTRENO: **27 de octubre**. INTÉRPRETES: **Pola Negri** (la zarina), **Rod La Rocque** (Alexis), **Adolphe Menjou** (Chambelán), **Pauline Starke** (Anna), **Fred Malatesta** (Embajador francés). REMAKE: *La zarina* (1945) de Otto Preminger, producida por **Ernst Lubitsch**.

En un reino indefinido de Europa central reina una guapa zarina a la que le gusta mucho la buena presencia de oficiales apuestos. Le echa el ojo a Alexei, enamorado de la dulce Anna. Alexei resiste valerosamente a los avances imperiales, mientras que la soberana se impacienta ante el pudor del joven oficial. Tanto, que acaba por tomarle manía, haciéndole caer en desgracia. Afortunadamente, una conspiración, de la que la zarina escapa por los pelos gracias a la intervención de Alexei, vuelve a poner todo en su sitio: Alexei y Anna serán libres de amarse y la reina encontrará a otro oficial.

Comentario

Forbidden Paradise es la película del reencuentro entre Lubitsch y Pola Negri en Hollywood. El gigantismo de los decorados —creados por Hans Dreier— recuerda al

Lubitsch histórico alemán, a pesar de anunciar la irrespetuosa *La viuda alegre*, por sus anacronismos deliberados y su fantasía desenfadada. Algunos poseen una carga dramática muy fuerte, como el inmenso salón-terraza, que queda desierto al inicio de la revolución, con sus columnas negras, lacadas, de espirales atormentadas.

Sin embargo, es ante todo una comedia en la que lo escrito ocupa un lugar preponderante: intertítulos abundantes, información transmitida por cartas, telegramas y billetes diversos... En torno a ellos se organiza un ballet amoroso estilizado, llevado por intérpretes de gestualidad irreprochable, como Adolphe Menjou, el excelente Rod LaRoque y Pola Negri, que por una vez recupera en Hollywood su *sex-appeal* voraz.

Los detalles sabrosos realzan una intriga floja: el cheque providencial que pone fin a la conspiración del ejército, la medalla que identifica a los oficiales como amantes de la zarina, la almohadilla que Negri desliza bajo sus pies para llegar a la altura de los labios de su amante, recordando un aforismo de Guitry, según el cual los tacones de aguja fueron inventados por una mujer que estaba harta de que la besaran en la frente. A falta de ser una gran película, esta versión “a contrario” de *El gato montes* es una simpática curiosidad, una obra de transición dentro del cine mudo lubitschiano.

DIVORCIÉMONOS

(*Kiss Me Again*, 1925) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Warner Brothers**. ADAPTACIÓN: **Hans Kräly**, sobre la obra de teatro “*Divorçons*”, de **Victorien Sardou** y **Emile de Najac**. FOTOGRAFÍA: **Chrales J. Van Enger**. Siete bobinas. ESTRENO: **1 de agosto**. INTÉRPRETES: **Marie Prevost** (Loulou Fleury), **Monte Blue** (Gaston Fleury), **John Roche** (Maurice Ferrière), **Clara Bow** (Grisette), **Willard Louis** (Abogado Dubois). VERSIÓN PRECEDENTE: *Let's Get a Divorce* (EE.UU., 1918) de **Charles Ciblyn**, con **Billie Burke**. REMAKE: *That Uncertain Feeling/Lo que piensan las mujeres* (1941) de **Ernst Lubitsch**.

Gaston Fleury, hombre de negocios, desatiende un poco a su mujer Loulou. Un día, la sorprende en brazos de un “artista”, el pianista Maurice Ferrière. Van a ver al abogado Dubois para iniciar el procedimiento del divorcio. Gaston, que dice aceptar la culpa y la cesión de su piso a su mujer, coquetea con la secretaria del abogado, Grisette. Loulou pronto se da cuenta de que Maurice es tan intratable como su marido y empieza a echar de menos a Gaston. Éste, instalado en el hotel, sale con Grisette para provocar los celos de Loulou. Más tarde, hace creer a Loulou que Grisette y él han pasado la noche juntos. Nada fácil de engañar, Loulou no obstante deja creer a Gaston que él ha ganado. Se vuelven a instalar juntos en su casa. Mortificado por esta reconciliación, Gaston deja el piso después de haber recuperado su foto de un marco colocado encima del piano.

EL ABANICO DE LADY WINDERMERE

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Warner Brothers**. GUIÓN: **Julien Josephson**, sobre la obra de **Oscar Wilde**. FOTOGRAFÍA: **Charles J. Van Enger**. Ocho bobinas. ESTRENO: **26 de diciembre**. INTÉRPRETES: **Ronald Colman** (Lord Darlington), **Irene Rich** (Mrs. Erlynne), **May McAvoy** (Lady Windermere), **Bert Lytell** (Lord Windermere), **Edward Martindel** (Lord Augustus). REMAKE: *The Fan* (EE.UU., 1949) de **Otto Preminger**, con **Jeanne Crain** y **Madeleine Carroll**.

La joven lady Windermere vive despreocupada entre un marido enamorado, un admirador, lord Darlington, al que rechaza con coquetería, y las recepciones mundanas que debe poner en pie. La hermosa y madura Sra. Erlynne, cuyo pasado es escandaloso, convoca un día a lord Windermere, revelándole que es la madre de su esposa, que antaño se fugó y que ésta cree respetablemente muerta. A fin de reconquistar su puesto en la sociedad, la Sra. Erlynne pide a su yerno que la ayude financieramente si éste quiere que ella se calle. Sin embargo, la alta sociedad tiene sus imperativos: asistir a una de las famosas veladas de lady Windermere podría rehabilitar definitivamente a la Sra. Erlynne, en un plano social, y apresurar su matrimonio con lord Augustus. Pero los torpes disimulos de lord Windermere, la matriz de un talonario de cheques, así como la insistencia de la Sra. Erlynne para que la inviten, acaban por persuadir a lady Windermere, con ayuda de los cotilleos, de que la Sra. Erlynne es la amante de su marido. La tensión aumenta en la famosa recepción a la que la Sra. Erlynne llega de forma espectacular sin haber recibido una invitación formal. Por despecho, esa misma noche lady Windermere acepta acudir a una cita galante de Darlington para marcharse con él de Londres. Al descubrir la situación, la Sra. Erlynne va a casa de Darlington para que su hija no cometa el mismo error que ella en otros tiempos. De pronto, la catástrofe parece inevitable cuando el grupo de gentil-hombres que acompañan a Darlington a su casa, entre ellos Windermere, descubre encima de un diván el abanico de lady Windermere. La Sra. Erlynne aparece en ese momento reclamando “su” abanico, por lo cual cada uno (inclusive un turbado lord Augustus) asume que ella es la amante de Darlington. Al día siguiente, lady Windermere, emocionada, manifiesta su amistad a la Sra. Erlynne, que decide marcharse de veras de Londres... no sin haber seducido de nuevo a lord Augustus.

Comentario

El abanico de Lady Windermere constituye el apogeo del arte mudo de Lubitsch. ¡Qué camino ha quedado recorrido desde *La mujer del faraón*, a través de la soltura de la trama y la pureza de la puesta en escena! El pequeño juego de las equivalencias visuales con la prosa reverenciada de Oscar Wilde divirtió en su momento a los comentaristas. Eso resulta vano hoy en día: esta película no es una obra maestra de la adaptación, sino una obra maestra a secas.

Lubitsch, un maestro del decorado, prescinde de ahora en adelante de aquellas viñetas artificiales que en Alemania le permitían hacer malabarismos con el espacio filmado. Estas viñetas aquí se han vuelto naturales: matorrales, puertas, setos,

ventanas de todo tipo, hasta la ventana de la misma cámara (véase el plano sarcástico en que los rostros decrepitos de tres comadres aparecen sucesivamente en la parte inferior del encuadre durante la recepción). Al revés de aquéllos para los que la honestidad cinematográfica consiste en enseñarlo todo, Lubitsch prodiga sus revelaciones ocultando, para señalar mejor. La ausencia habla tanto como miente la presencia. Y los objetos traicionan, mientras que aquéllos que los manejan, disimulan: la vitola de un puro, un talonario de cheques, el timbre de una puerta cuentan una historia que el juego social, dirigido por las apariencias, se empeña en callar. Además, esos objetos sólo son portadores de la verdad para el espectador, el único que percibe su verdadera significación; para los personajes son fuentes de equivocaciones, falsos juicios e interpretaciones precipitadas. En cuanto a los rostros de sus actores, Lubitsch saca provecho de ellos un poco como de maravillosos accesorios, cuyo verdadero sentido se oculta detrás de la movilidad de un semblante.

LA LOCURA DEL CHARLESTÓN

(*So This is Paris*, 1926)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Warner Brothers Pictures**. GUIÓN: **Hans Kräly**, sobre la obra de teatro “Le réveillon”, de **Henri Meilhac** y **Ludovic Halévy**. FOTOGRAFÍA: **John Mescall**. Siete bobinas. ESTRENO: **31 de julio**. INTÉRPRETES: **Monte Blue** (Dr Eisenstein), **Patsy Ruth Miller** (Rosalind Eisenstein), **André Beranger** (Alfred), **Lilyan Tashman** (Adela, bailarina), **Myrna Loy** (doncella), **Sidney D’Albrook** (Policía). *So This is Paris*, remake de *Ein fideles gefängnis*, tiene como fuente oficial la obra que sirvió de base a la opereta “El murciélago”, de la que se sacó la película precedente.

En París, Maurice y Georgette Lallé ensayan un *sketch* del estilo “Mil y una noches”. Al otro lado de la calle, Suzanne Giraud está muy excitada por la violencia del “jeque” que ha divisado por la ventana. Paul Giraud, su marido médico, atraviesa la calle para ir a dar una lección al “bárbaro”. Al topar con Georgette, reconoce en ella a una de sus antiguas amantes. A continuación hace creer a Suzanne que ha castigado al hombre, pero cuando Maurice Lallé devuelve a Suzanne el bastón de su marido, ella se da cuenta de que no ha pasado nada. Para volver a ver a Paul, Georgette le aleja de su casa inventándose una falsa urgencia médica. Maurice aprovecha la ocasión para visitar de nuevo a Suzanne. En el camino, la policía hace parar a Paul por exceso de velocidad, condenándole luego a tres días de cárcel por insultar al agente. Paul utiliza esta sentencia como pretexto para dejar en casa a su mujer... y llevar a Georgette a un baile de disfraces. Apenas ésta se ha marchado, Maurice acude a casa de los Giraud, haciendo nuevos intentos de conquistar a Suzanne. Les interrumpen los policías que vienen a llevarse a Paul, y Maurice deja que le detengan en su lugar, tras una «despedida conmovedora».

A través de la radio, Suzanne se entera de que su marido y Georgette han ganado un concurso de charleston y acude al baile. Enmascarada seduce a su marido que, borracho perdido, no la reconoce. Una vez en casa, él termina por recuperar el sentido y ella le anuncia que, de ahora en adelante, es ella la que manda (en la imagen vemos

cómo él se vuelve minúsculo...) Al día siguiente, los esposos leen en el periódico la detención de Maurice y su despedida conmovedora, mientras éste expía “su” pena en la cárcel.

Comentario

Ésta es la película más graciosa de todo el período americano mudo de Lubitsch. Puede parecer una lástima que más que en sus películas precedentes, gran parte de la narración e incluso de la progresión cómica, resida en los intertítulos; en realidad así la puesta en escena, liberada de las obligaciones del relato, se concentra en el impacto de la imagen. El motivo de la simetría se desarrolla en infinitas variaciones: dos parejas intercambiables, dos casas a uno y otro lado de una misma calle, y Lubitsch sobrepasa de nuevo la virtuosidad de sus películas precedentes. La afición por las equivocaciones se lleva hasta la histeria, culminando en la deslumbrante secuencia del baile, con su charleston turbulento y la aceleración del montaje que traduce la embriaguez del protagonista. Como de costumbre, los objetos hablan; un pájaro enjaulado sirve de barómetro en cuanto a la relación conyugal, y un instrumento fálico permite someter a prueba la virilidad de los dos maridos: el bastón de Giraud que, según él, rompió sobre la espalda de su adversario, que se le devolverá intacto a través de su mujer y que literalmente tragará en el transcurso de una pesadilla freudiana; más tarde, refiriéndose al agente que ha Insultado, dirá: «¡Tiene suerte que no lleve el bastón conmigo!», mientras que en el plano siguiente su rival, armado de dicho bastón, realiza sus vaivenes alrededor de la Sra. Giraud... y así sucesivamente. Toda la película es de la misma índole: un dulce delirio que nos encantaría que durara eternamente.

EL PRÍNCIPE ESTUDIANTE

(The Student Prince in Old Heidelberg, 1927)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Metro-Goldwyn-Mayer**. GUIÓN: **Hans Kräly**, sobre la historia “Karl Heinrich”, de **Wilhelm Meyer-Forster**, su versión teatral “Alt Heidelberg” y la opereta “The Student Prince”, de **Dorothy Donnelly** y **Sigmund Romberg**. FOTOGRAFÍA: **John Mescall**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Cedric Gibbons**, **Richard Day**. MÚSICA: **David Mendoza**, **William Axt**. MONTAJE: **Andrew Marton**. Diez bobinas. ESTRENO: **21 de septiembre**. INTÉRPRETES: **Ramón Novarro** (Príncipe Karl Heinrich), **Norma Shearer** (Kathi), **Jean Hersholt** (Dr. Juttner), **Gustav von Seyffertitz** (rey Karl VII), **Philippe de Lacy** (heredero). REMAKE: *The Student Prince* (EE.UU., 1954) de **Richard Thorpe**, con **Edmund Purdom** y **Ann Blyth**.

El príncipe heredero Karl Heinrich se educa en la soledad del palacio, sin alegría y sin fantasía. Afortunadamente, una complicidad amistosa lo liga a su viejo preceptor, el Dr. Juttner. Cuando llega a la edad de estudiar, el viejo profesor le acompaña a Heidelberg. Allí lleva una vida de estudiante como los demás, rodeado por la camaradería y despertando al amor gracias a Käthi, hija del posadero que le aloja. Pero esa felicidad es de corta duración. Karl Heinrich tiene que acudir a la cabecera de su abuelo moribundo, al que debe suceder. Por razón de Estado, tiene que casarse

con una princesa de rango por la que no siente nada. Al volver una última vez a Heidelberg, se da cuenta de que ya nada será nunca igual: para sus compañeros es, de ahora en adelante, un futuro soberano, y su sueño de amor con Käthi ha de terminarse. Tras este último y dramático paréntesis, Karl Heinrich, desesperado, se casa con aquélla que se le ha destinado y sube al trono.



Comentario

Un boceto de opereta desgastado, con criada amable, príncipe encantador, uniformes de trencilla y jardines floridos, se convierte en manos de Lubitsch en una punzante meditación acerca del tiempo huidizo. Siendo poeta de lo fugaz y, por lo tanto, de lo esencial, consigue en este caso que el cine mudo alcance una de sus cumbres.

Como ocurre a menudo con Lubitsch, son tres los actos que dividen la trama. La infancia del príncipe Karl Heinrich nos recuerda las tribulaciones del joven Sally — interpretado por Lubitsch— en *Schuhpalast Pinkus*, pero el espíritu burlesco se ha refinado: tras las bufonadas del mal estudiante se perfila la dificultad de vivir y afirmarse. La segunda parte cuenta el idilio del príncipe estudiante en Heidelberg, que Lubitsch va desarrollando con una fluidez completamente musical: un admirable movimiento de grúa sigue la entrada de Käthi que se desliza, las jarras de cerveza en mano, por entre los estudiantes alborozados; otro barre un campo sembrado de flores, en el estudio, donde los enamorados se juran amor eterno. Pero la tercera parte es la que visiblemente más ha interesado a Lubitsch. Su cumbre es el peregrinaje a los lugares del idilio que, contra toda verosimilitud, se han vaciado, en unas cuantas semanas, de sus habitantes, recubriéndose de hojas muertas, reflejando el universo interior, abandonado, de Karl Heinrich. La última entrevista con Käthi, los esfuerzos conmovedores por negar la evidencia y prometerse un amor intacto, un último revuelo de hojarasca imponiendo lo ineluctable, todo ello evoca más a los poetas románticos alemanes que los encantos de la opereta vienesa.

El príncipe estudiante desplaza visiblemente la manía lubitschiana de las viñetas visuales hacia el motivo obsesivo de la prisión, puesto que la cámara termina por condenar cruelmente todo lo que se niega a mostrar. Un turbador *travelling* hacia

delante, encuadrando el rostro del héroe melancólico, indiferente a lo que le rodea, enseña lo vana que es su tentativa de reencontrar sus recuerdos de felicidad. El encuadre del plano final nos muestra el interior de la carroza desde la que Karl Heinrich y su esposa saludan a su pueblo, pero se niega a dejarla entrar a ella en el campo visual, como para conservar intacto el recuerdo de la mujer amada y perdida. En una época en que el cine mudo, todavía privado de la palabra, tendía a “cargar las tintas”, reforzando el poder de la imagen, Lubitsch impone una sintaxis de lo “no-mostrado” que sigue siendo asombrosamente moderna; el sonoro simplemente le permitirá agregarle lo “no-dicho”.

EL PATRIOTA

(*The Patriot*, 1928) *

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Famous Players-Lasky/Paramount**. GUIÓN: **Hans Kräly, Julian Johnson**, sobre la novela “Der Patriot: Drama in 5 Akten”, de **Alfred Neumann**, basada en la adaptación teatral de **Ashley Dukes** basada en el relato “Paul”, de **Dimitri Merejkowski**. FOTOGRAFÍA: **Bert Clennon**. MÚSICA: **Domenico Savino, Gerard Carbonara**. DECORADOS: **Hans Dreier**. ESTRENO: **17 de agosto**. INTÉRPRETES: **Emil Jannings** (zar Pablo I), **Lewis Stone** (conde Pahlen), **Florence Vidor** (condesa Ostermann), **Neil Hamilton** (príncipe heredero Alejandro), **Harry Cording** (Stefan), **Vera Voronina** (Mlle Lapoukhine). CANDIDATURAS AL OSCAR: **Película, Director, Actor (Lewis Stone), Dirección Artística**. REMAKE: *Le patriote* (Francia, 1938) de **Maurice Tourneur**, con **Harry Baur**.

El zar Paul, tirano degenerado y medio loco, sólo confía en su primer ministro, el conde Pahlen. Éste, que ama a su país, conspira contra el soberano y quiere arrastrar al complot a su amante, la condesa Ostermann, a Stephan, un soldado humillado por el zar, y al príncipe heredero Alexander, al que el pueblo adora. Pero Alexander se niega y Pahlen, amenazado, no tiene ninguna dificultad para conseguir que su padre le detenga. La noche del complot, Pahlen atrae al zar utilizando a la condesa contra su voluntad. Dolida por ese engaño, descubre al zar la traición de Pahlen que no obstante logra convencer a Paul de su inocencia. Luego, el plan sigue su curso. En el último momento, el zar pide socorro a Pahlen, pero Stephan le asesina. Alexander sube al trono mientras que Pahlen, tras un enfrentamiento decisivo, muere a su vez asesinado por Stephan, expirando en brazos de la condesa.



AMOR ETERNO

(*Eternal Love*, 1929)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **United Artists**. PRODUCTOR: **Joseph M. Schenck**. GUIÓN: **Hans Kräly**, sobre la obra "Der König der Bernina", de **Jacob Christoph Heer**. FOTOGRAFÍA: **Oliver Marsh**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Walter Reimann**. MÚSICA: **Hugo Riesenfeld**. MONTAJE: **Andrew Marton**. ESTRENO: **11 de mayo**. INTÉRPRETES: **John Barrymore** (Marcus Paltram), **Camilla Horn** (Ciglia), **Victor Varconi** (Lorenz Gruber), **Hobart Bosworth** (Reverendo Tass), **Bodil Rosing** (Ama de llaves), **Mona Rico** (Pia), **Evelyn Selbie** (Madre de Pia).

En una ciudad de los Alpes suizos, el rebelde Marcus desafía al invasor que quiere confiscar las armas de los habitantes y desproveer de municiones a los cazadores como él. Está enamorado de Ciglia, pero un atardecer sucumbe completamente borracho a la seducción de Pía, la chica de las montañas. Al día siguiente se despierta sobrio, pero ya es demasiado tarde: Marcus se ve obligado a casarse con Pia. Desesperada, Ciglia acepta la petición de mano de Lorenz Gruber. Cuando en un desprendimiento se cree que Marcus está en peligro, Gruber se da cuenta de que Ciglia sigue amando al cazador. Más tarde Gruber, habiendo intentado en vano sobornarle para que se marche de la comunidad, sigue a Marcus en su camino a la montaña con la intención de asesinarlo, pero él es el que muere en manos del otro. Acusado de asesinato y perseguido por la muchedumbre, Marcus huye acompañado por Ciglia. Ambos morirán en un alud.

Comentario

Amor eterno forma parte de esas películas hoy en día anticuadas, destinadas a destacar el perfil romántico de un John Barrymore que ya está envejeciendo, en vísperas del sonoro (*Don Juan* de Alan Crosland, *Tempest* de Sam Taylor). El estatismo de la acción, la falta de convicción en la dirección de los actores y la lentitud del relato convierten esta película en una de las menos conseguidas del período americano de Lubitsch. Poco inspirado por el tema, sólo sale del paso gracias a una aplicación de trabajador a destajo, sobre todo en las escenas de masa. Era hora de que "algo sucediera" para dar un nuevo impulso a su carrera.

PELÍCULAS SONORAS

EL DESFILE DEL AMOR

(*The Love Parade*, 1929)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Paramount**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Ernest Vajda**, **Guy Bolton**, sobre una obra de teatro de **Leon Xanrof** y **Jules Chancel**. FOTOGRAFÍA: **Victor**

Milner. MONTAJE: **Merrill White.** DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Hans Dreier.** MÚSICA: **Victor Schertzinger, Clifford Grey.** SONIDO: **Franklin Hansen.** 107 minutos. FECHA DE ESTRENO: **19 de noviembre.** INTÉRPRETES: **Maurice Chevalier** (conde Alfred Renard), **Jeanette MacDonald** (reina Louise), **Lupino Lane** (Jacques), **Lillian Roth** (Lulu), **Edgar Norton** (Major Domo), **Lionel Belmore** (primer ministro), **Albert Roccardi** (ministro de Asuntos Exteriores), **Carl Stockdale** (almirante), **Eugene Pallette** (ministro de la Guerra), **E. H. Calvert** (embajador silvano). CANDIDATURAS AL OSCAR: **Película, Actor (Maurice Chevalier), Director, Fotografía, Dirección de Arte. Sonido.** Se rodó simultáneamente una versión francesa con la misma distribución, reemplazándose ciertas secuencias dialogadas por secuencias mudas con música e intertítulos.

El conde Alfred Renard, agregado militar de Sylvania, multiplica las escapadas amorosas a París (¡incluso ha cogido el acento francés!). La reina Louise, cuya soltería deploran todos los ministros, convoca a Alfred para hacerle entrar en razón, pero sucumbe a su encanto. Se casan, mientras el criado de Alfred corteja a la doncella de Louise. Sin embargo, Alfred se siente frustrado por no ser más que un príncipe consorte sometido a la Reina, sin el más mínimo poder. No obstante, salva las apariencias por motivos diplomáticos: pronto Sylvania debe beneficiarse de un importante préstamo del extranjero y es preciso causar buena impresión ante el embajador afgano. Después de una representación en la ópera, a la que Alfred llega en el último minuto para evitar el escándalo, anuncia a la Reina su intención de volver a marcharse a París y pedir el divorcio. Mientras él está haciendo las maletas, ella le jura que lo seguirá a todas partes y le llama «mi rey». Se reconcilian.



Comentario

La primera película sonora de Lubitsch hizo sensación por su utilización inventiva de la banda sonora y su mezcla innovadora de retruécanos visuales, de música y cantos. De todo su ciclo de operetas, *The Love Parade*, que ofrece el patrón a seguir, es la que parece desde la distancia la más trivial, la menos sutil. Sin embargo proporciona, sobre todo en la primera hora, numerosos placeres: la alquimia que va naciendo entre Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald —que el director juzgaba demasiado delgada, sobre todo para las secuencias de “lencería fina”, y que aparece por primera vez en la pantalla—, imitada por la de sus dos criados Lupino Lane y Lillian Roth, la amplitud de algunos movimientos de cámara liberando la imagen de las obligaciones

estáticas del sonido directo, el sentido de la elipsis que permite a Lubitsch, gracias a la sonoridad, utilizar astutamente el “silencio” (el final de un chiste verde se nos enseña, desde el exterior a través de una ventana, mediante la reacción de un interlocutor)... Tantos hallazgos que regocijan a los espectadores de hoy en día como a los de otros tiempos, haciéndonos olvidar una técnica rudimentaria y el flojo desenlace.

GALAS DE LA PARAMOUNT

(*Paramount on Parade*, 1930)

Película de episodios, de los que **Ernst Lubitsch** dirigió: “Origin of the Apache” (sin acreditación); “A Park in Paris”, CANCIÓN: “All I Want Is Just One Girl”, de **Richard A. Whiting** y **Leo Robin**; “The Rainbow Reveis” (en technicolor), CANCIÓN: “Sweeping the Clouds Away”, de **Sam Coslow**. PRODUCCIÓN. **Famous Players-Lasky/Paramount**. FOTOGRAFÍA: **Harry Fishbeck**, **Victor Milner**. 102 minutos. MÚSICA: **Elsie Janis**, **Jack King**. ESTRENO: **19 de abril**. INTÉRPRETES: (de todos los episodios): **Jean Arthur**, **Mischa Auer**, **Clara Bow**, **Clive Brook**, **Nancy Carroll**, **Ruth Chatterton**, **Maurice Chevalier**, **Gary Cooper**, **Mitzi Green**, **Helen Kane**, **Fredric March**, **Nino Martini**, **Jack Oakie**, **Eugene Pallette**, **William Powell**, **Lillian Roth**, **Fay Wray**.

Película de *sketches*. Tres secuencias sin importancia. *Origin of the Apache* es un “sketch” de espectáculo de variedades: una disputa entre amantes, con un crescendo de la violencia acompañado por la música de una danza apache, interpretada de manera divertida —sin más— por Evelyn Brent y Maurice Chevalier, tras una breve introducción de éste. Una idea visual se parece a una imitación de Lubitsch (la ropa que atraviesa la pantalla volando, muestra de la trifulca, pero preludio de una reconciliación de alcoba). En “All I Want Is Just One Girl”, la bonita canción de Richard Whiting y Leo Robin —que volverán a trabajar para *Montecarlo*— sirve de pretexto a una secuencia “picara” en la que Chevalier, vestido de gendarme parisino, favorece los retozos de los enamorados en un jardín público. Es el mejor momento de la película, anunciando el principio de *Una hora contigo*. En cuanto a “The Rainbow Revels”, se trata de un espectacular número cantado y bailado —por Chevalier y un coro de chicas guapas— que arranca en los tejados con chimeneas para acabar en las nubes, en pleno arco iris: final adecuado para este popurrí de película, en la que reina el *kitsch* en technicolor a dos colores.



MONTECARLO

(Monte Carlo, 1930)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Famous Players-Lasky/Paramount**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Ernest Vajda**, **Vincent Lawrence**, sobre una obra de teatro de **Hans Muiler** y la novela "Monsieur Beaucaire", de **Booth Tarkington**. MÚSICA: **Richard A. Whiting**, **W. Franke Harling**. MONTAJE: **Merrill White**. VESTUARIO: **Travis Banton**. LETRAS: **Leo Robin**. FOTOGRAFÍA: **Victor Milner**. 90 minutos (también estrenada en versión muda). ESTRENO: **4 de agosto**. INTÉRPRETES: **Jack Buchanan** (conde Rudolph Falliere), **Jeanette MacDonald** (condesa Vera von Conti), **ZaSu Pitts** (Maria, doncella de Vera), **Claud Allister** (príncipe Otto von Seibenheim), **Lionel Belmore** (duque Gustave von Seibenheim), **Tyler Brooke** (Armand, amigo de Rudolph), **John Roche** (Paul), **Albert Conti** (maestro de ceremonias), **Helen Garden** ("Lady Mary" en la representación operística), **Donald Novis** ("M Beaucaire" en la representación operística). Parece que también se distribuyó una versión "parcialmente muda" (véase *The Love Parade*).

El día de su boda, la condesa Helene Mara deja plantado al duque Otto, su novio rico. Arruinada, se marcha a Montecarlo a probar fortuna en el juego. Cuando el conde Rudolph ve cómo pierde jugando a la ruleta, se enamora de ella. Gracias a él, cambia la suerte, pero no le es posible acercarse a ella. Así, pues, se hace pasar por su nuevo peluquero, y ella no permanece insensible a su encanto. Pero, al quedarse de nuevo arruinada, tiene que despedirle. Pronto reaparece el duque Otto. Ante la urgencia de la situación, Rudolph persuade a la condesa de confiarle sus últimos billetes para jugarlos, devolviéndole —de su bolsillo— trescientos mil francos. Ella le besa, luego vuelve en sí, horrorizada por su gesto hacia un criado. Cuando revoca su decisión, ya es demasiado tarde: él la abandona. Cuando regresa, vuelven a la disputa. Ella se reúne con el duque en la ópera, donde se representa "Monsieur Beaucaire", que cuenta las aventuras de un noble disfrazado de peluquero para seducir a su dama. Reconociendo su propia historia, la condesa ve de pronto a Rudolph en un palco y comprende que le ama. Por fin están reunidos.

Comentario

En *Monte Carlo*, hay una secuencia, la de “Beyond the Blue Horizon”, que permanece en la memoria de todos, momento musical antológico y de montaje: mientras canta Jeanette MacDonald, el tren se la lleva, los raíles se entrecruzan, el humo acompasa y acentúa, y en los campos, las labradoras repiten la canción en coro. Pero más allá de este virtuosismo puntual, y a pesar de la composición un poco chirriante y pasada de moda de Jack Buchanan, el conjunto todavía sorprende. En un sentido, la película entera está pasada de moda, pero se burla de serlo. Lubitsch nunca tuvo miedo de aspirar a lo universal respirando el aire de su tiempo. *Monte Carlo* es al cien por cien la Paramount año 1930: la elegancia ensortijada y las redondeces mullidas de Jeanette MacDonald, el esplendor cremoso de los decorados, el destello perlado de la fotografía, las inconsecuencias susurrantes de los estribillos, las voces agridulces de los cantantes. Y no obstante, la película preserva su modernidad en el tema y el lenguaje. De todos los romances de Lubitsch, éste es el único, junto con *Cluny Brown*, que utiliza las diferencias entre las clases sociales más como resorte dramático que como contrapunto a otras situaciones: la condesa sucumbe a su peluquero, pero el descubrimiento de la verdadera condición de éste —un noble— no es más que una formalidad. ¡Lo importante es que el protagonista haya empleado, por efecto de unos masajes capilares, su tacto plebeyo como estímulo sexual!

Monte Carlo, por su brillante final, donde la intriga amorosa se desenlaza paralelamente a la acción de una obra representada, pone en evidencia una vena pirandelliana que estallará en *Ser o no ser*: la pérdida de identidad y la búsqueda del doble siempre han figurado entre las preocupaciones de las “diversiones” lubitschianas.



EL TENIENTE SEDUCTOR

(*The Smiling Lieutenant*, 1931)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Famous Players-Lasky/Paramount**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Ernest Vajda, Samson Raphaelson**, sobre la opereta "A Waltz Dream", de **Leopold Jacobson, Felix Doermann**, sobre la novela "Nux der Prinzgemahl", de **Hans Müller**. MÚSICA: **Oscar Straus**. LETRAS: **Clifford Grey**. FOTOGRAFÍA: **George Folsey**. 95 minutos. ESTRENO: **22 de mayo**. INTÉRPRETES: **Maurice Chevalier** (Niki), **Claudette Colbert** (Franzi), **Miriam Hopkins** (princesa Ana), **George Barbier** (rey Adolf), **Charles Ruggles** (Max), **Hugh O'Connell** (Ordenanza), **Robert Strange** (Von Rockoff), **Janet Reade** (Lily), **Lon MacSunday** (Emperador). CANDIDATURA AL OSCAR: **Mejor Película**. VERSIÓN PRECEDENTE: *Ein walzertraum* (1925) de **Ludwig Berger**, con **Willy Fritsch, Mady Christians** y **Jacob Tiedtke**.

El teniente Niki y la violinista Franzi se quieren como tórtolos y, durante un desfile oficial, él le hace a ella un guiño picaresco. La poco atractiva princesa Anna, que está inspeccionando las tropas, cree que la señal va dirigida a ella: primero está escandalizada, pero pronto se enardece por el teniente sonriente. Niki queda atrapado por una delicada intriga diplomática: para salvar el honor del país y no comprometer a la princesa, la única solución honrosa es casarse con ella. Cae en la desesperación al verse conminado por sus superiores y comprender que va a perder a Franzi. Anna, celosa y desgraciada por no poder despertar los ardores de su marido, llama a Franzi. Ésta acepta revelarle por medio de una canción, los secretos de su feminidad, transformando a la arisca princesa en esposa elegante y picante. Segura de que Niki será así feliz, Franzi se eclipsa, mientras que el teniente, lleno de asombro, descubre en su mujer unos encantos que nunca había sospechado.

Comentario

Es la menos conocida de las operetas de Lubitsch. También es, si no la más brillante, quizás la más deliciosa. Se trata de un encuentro de estilos e influencias. La intriga recuerda *El desfile del amor* (las penas de un príncipe consorte). El tono melancólico evoca *El príncipe estudiante* (las renunciaciones por el bien de la corona), alternando con una picardía que gustaba mucho a Lubitsch en sus años berlineses (las bromas de doble sentido acerca del talento de Franzi como violinista y del virtuosismo con el que toca su "instrumento"). La importancia del detalle indumentario anuncia delicadamente *La viuda alegre* (el cambio de ropa interior que preludia el nacimiento de la nueva Anna).

La superficialidad del tema operístico nunca es sinónimo de ausencia de corazón. El sacrificio de Franzi, sutilmente interpretado por Claudette Colbert, deja que brote una gota de acidez, una vez fundido el azúcar pastelero. Lubitsch actúa como equilibrista al borde de lo escabroso. Mezcla sutilmente el destello de la carne descubierta con la humedad de una lágrima aplastada en el rabillo del ojo, en el delicioso intermedio "Jazz up Your Lingerie": una mujer risueña hace aparecer ante nuestra mirada una nueva feminidad, la de su rival, que de ahora en adelante reposará en ella como su propio recuerdo. El encanto conjugado de Claudette Colbert y Miriam Hopkins, dirigidas por primera vez por Lubitsch, acaba transportándonos por obra de gracia.

REMORDIMIENTO

(*The Man I Killed/Broken Lullaby*, 1932 - rodada en 1931)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Paramount Publix Corp.** PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Samson Raphaelson, Ernest Vajda**, sobre la obra de teatro "L'homme que j'ai tué", de **Maurice Rostand**, y en la adaptación americana de **Reginald Berkeley**. FOTOGRAFÍA: **Victor Milner**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Hans Dreier**. 77 minutos. ESTRENO: **26 de febrero**. INTÉRPRETES: **Lionel Barrymore** (Dr. Hölderlin), **Nancy Carroll** (Elsa), **Phillips Holmes** (Paul), **Tom Douglas** (Walter Molderin), **ZaSu Pitts** (Anna), **Lucien Littlefield** (Schultz), **Louise Carter** (Frau Hölderlin), **Frank Sheridan** (Sacerdote).

1919, el aniversario del armisticio. Paul, abrumado por la culpabilidad, confiesa a un sacerdote que durante la guerra mató a un soldado alemán: un joven músico como él. Sin encontrar alivio en las palabras del sacerdote, viaja a la pequeña ciudad natal del hombre al que mató, Walter Hölderlin. Allí conoce a sus padres y a su novia Elsa, que desde la guerra no viven más que para el recuerdo del difunto, cultivando, como todos sus conciudadanos, un resentimiento anti-francés absoluto. Paul pretende haber conocido a Walter en París, antes de la guerra, y hace creer que eran muy amigos. Progresivamente, los Hölderlin le van adoptando como sustituto de su hijo, y Elsa se enamora de él. Las habladurías se difunden rápidamente por la ciudad, pero Hölderlin padre les pone fin acusando a toda su generación, incluyendo franceses y alemanes, de ser la responsable de los desastres de la guerra. Preso de remordimientos, Paul quiere marcharse, pero Elsa, a la que confiesa la verdad, le disuade de ello, aunque sólo sea por el bien de los padres. Permanecerá junto a ellos, sin divulgar nunca su secreto.

Comentario

«Busquen la anomalía» en la filmografía sonora de Lubitsch... Aquí la tienen: un melodrama pacifista de énfasis desconcertante que no obstante contiene algunos de los momentos más asombrosos de su carrera. El comienzo deja presagiar una obra maestra: se celebra el aniversario del armisticio a través del muñón de un hombre al que sólo le queda una pierna y los cañonazos mortíferos surgen de la memoria, despertando a lisiados en camas de hospital, mientras que una misa en Notre-Dame queda entrecortada por primeros planos de espuelas, armas o medallas irrisorias. A un *travelling* que avanza hacia un crucifijo sucede, después de la ceremonia, un inolvidable movimiento de grúa por encima de los bancos abandonados de la catedral, terminando en un primer plano de dos manos entrecruzadas en oración, detrás de las que emerge el rostro atormentado de Phillips Holmes. El tema de las manos es una de las más hermosas ideas visuales de la película: las manos que rezan, las manos temblorosas de la madre, que sacan un pañuelo del bolso después de haber colocado flores en la tumba, las manos que unen a los miembros de la familia, luego a los dos amantes. Manos que crean —una carta o un fragmento de vio-lín—, manos que llevan las armas mortíferas.

Sin estar siempre a la altura de su fulgurante comienzo, el resto de la película

contiene la suficiente ironía antibélica y sátira patética como para quedar grabado en la memoria: el paseo de los enamorados, acompasado por los timbres de los comerciantes escandalizados que entreabren sus puertas para verlos mejor, da una idea del tono de la película. *The Man I Killed*, reflexión sobre la identidad y la pérdida de identidad, tragedia acerca del papel que una sociedad impone al hombre, no resuelve esos problemas lubitschianos con algún elegante “toque” estilístico: la película fue un fracaso estrepitoso en su estreno, y se comprende un poco —tiene algo aterrador que todavía molesta. Ninguna película de Lubitsch volverá a desarrollarse en Alemania.



UNA HORA CONTIGO

(One Hour With You, 1932)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch, George Cukor**. PRODUCCIÓN: **Paramount Publix**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Samson Raphaelson**, sobre la obra de teatro “Nur ein Traum, Lustspiel in 3 Akten”, de **Lothar Schmidt**. MÚSICA: **Oscar Straus**. LETRAS: **Leo Robin**. FOTOGRAFÍA: **Victor Milner**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Hans Dreier**. 80 minutos. ESTRENO: **25 de marzo**. INTÉRPRETES: **Maurice Chevalier** (Dr. André Bertier), **Jeanette MacDonald** (Colette Bertier), **Genevieve Tobin** (Mitzi Olivier), **Charlie Ruggles** (Adolph), **Roland Young** (profesor Olivier), **George Barbier** (comisario de policía). *Remake de The Marriage Circle* (1924) de **Ernst Lubitsch**.

Las peripecias de *The Marriage Circle* se reproducen fielmente. Diferencias principales:

- Los Brown se han convertido en André y Colette Bertier, el Prof. Stock en Prof. Olivier, su mujer Mizzie se deletrea Mitzi, Gustav se llama Adolph y la señorita Hoffer, hacia la que Mizzie desviaba las sospechas, tiene ahora el nombre de Martel.
- André parece mucho más dispuesto a sucumbir a la tentación que Franz Braun; la

secuencia en la que Mitzi le lleva a su casa y en la que se supone que él debe resistírsele, no se enseña, dejando así flotar la duda en cuanto a la “consumación” del adulterio.

—Finalmente, Mitzi desaparece totalmente de la acción tras haber abandonado el hogar conyugal: tanto la secuencia del hotel, donde el héroe se ve sorprendido por su esposa, como el final que reúne a la tentadora y al pretendiente rechazado, se han suprimido.

A nivel de la dirección del relato, la diferencia más flagrante es la utilización de apartes en los que Maurice Chevalier se dirige directamente a los espectadores (sobre todo para dos canciones, “Mitzi” y “What Would You Do?”); en el epílogo, Jeanette MacDonald se junta con él.

Comentario

Lubitsch hizo que su película más seria fuera seguida por la más frívola. Simplemente debía producirla y George Cukor realizarla, pero después de algunos días de rodaje, recuperó rápidamente el control absoluto: ¿sincero desacuerdo con Cukor? ¿Presentimiento de la “majadería” de *Remordimiento* y necesidad de equilibrarla con una obra más ligera? Poco importa. Lubitsch es innegablemente el autor de *Una hora contigo*: una pareja casada que, tras varias dudas y tentaciones se redescubre; ése era el tema principal de la mayoría de sus comedias sofisticadas mudas para la Warner Bros.

Al hacer el fiel *remake* de la primera de ellas, Lubitsch no corría un gran riesgo, menos aún cuando añadía el talento de uno de sus guionistas preferidos —Samson Raphaelson—, la técnica ahora perfeccionada de la pareja Chevalier/MacDonald—sus disputas ofrecen aquí una alegría en puro estado— y una aturdidora galería de secundarios, comenzando por la incomparable Genevieve Tobin (Mitzi). Al modernizar su universo de opereta, el cineasta efectúa asimismo una transición, anunciando la forma definitiva de la comedia sofisticada, que se convertirá en el género fetiche de la década de los treinta.

Más que ligera en sus peripecias narrativas, *Una hora contigo* simplifica al extremo el hilo ya tenue de la versión precedente, y deja que el interés resida casi exclusivamente en sutiles apuntes psicológicos y matices interpretativos, que son otras tantas ínfimas variaciones alrededor de “tipos” definidos (el hombre débil, la esposa susceptible, la mujer frustrada, el rival ardiente, etcétera). Un ejemplo de esta actitud: la alusión fuera de lugar y repetitiva de Adolph (Charlie Ruggles) a la edad de Colette (MacDonald) en el momento en que la está cortejando, y la reacción apenas perceptible de ésta, indiferente a la declaración de amor pero lo suficientemente coqueta como para señalar la metedura de pata. Este tipo de detalle hace de la película, según la expresión de James Harvey, una de las más «ricamente pobladas» de su autor.



UN LADRÓN EN LA ALCOBA

(*Trouble In Paradise*, 1932)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Paramount Publix**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Grover Jones, Samson Raphaelson**, sobre la obra de teatro "A Becsuletes Megtalalo", de **Laszlo Aladar**. FOTOGRAFÍA: **Victor Milner**. MÚSICA: **W. Franke Harling**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Hans Dreier**. VESTUARIO: **Travis Banton**. 83 minutos. ESTRENO: 8 de noviembre. INTÉRPRETES: **Miriam Hopkins** (Lily Vautier), **Kay Francis** (Mariette Colet), **Herbert Marshall** (Gaston Monescu/La Valle), **Charlie Ruggles** (el comandante), **Edward Everett Horton** (François Filiba), **C. Aubrey Smith** (Adolph Giron), **Robert Greig** (Jacques el mayordomo), **George Humbert** (camarero), **Rolfe Sedan** (vendedor de bolsos), **Luis Alberní** (aficionado a la ópera).

En Venecia, Gaston Monescu, ratero de hotel y *gentleman*-estafador, conquista a Lily, una colega chispeante. Uniendo sus esfuerzos, le echan el ojo a la muy bella, muy rica y crédula viuda de los perfumes Colet: Mariette. Valiéndose de un hábil subterfugio, Gaston gana su confianza y se convierte en su secretario personal, bajo el nombre de Laval. No tarda en conseguir que emplee a Lily como mecanógrafa. Mariette sucumbe al cortejo ardiente de Gaston, que cae en su propia trampa y se enamora de ella. Pero Filiba, pretendiente rechazado de Mariette reconoce en Gaston al ladrón veneciano que le robó. Entretanto, Gaston salva la fortuna de Mariette, amenazada por su turbio hombre de negocios, Giron. Mariette está dispuesta a perdonar a Gaston y le propone quedarse. Sin embargo, la razón puede más que los sentimientos: elige el reencuentro con Lily y su vida aventurera.

Comentario

Lubitsch mismo estimaba no haber alcanzado nunca una perfección estilística que igualara *Un ladrón en la alcoba*. ¿Quiénes seríamos nosotros para contradecirle?

El motor de esta obra maestra es el impulso. El que ata a Monescu (Herbert Marshall), por turno, a las sublimes heroínas vigorosamente representadas por

Miriam Hopkins y Kay Francis. El que empuja a héroes cleptómanos a robar objetos y corazones. El que dirige todas las elecciones, ya se trate de comprar un bolso o de abandonar a una mujer para reunirse con otra.

Para los personajes de Lubitsch, tomar una decisión es a menudo imposible. Las únicas elecciones inatacables son aquéllas que la mirada del director impone a su material. La elección de filmar una escena de seducción sin mostrar más que una elocuente sucesión de relojes, la elección de un rayo de luna que cae como por casualidad sobre el reloj de pared que separa sus dos habitaciones; la elección de construir la acción no sobre sus momentos fuertes —que la cámara nos oculta siempre en el último instante—, sino sobre sus períodos de calma. Así, la seducción de Lily (Miriam Hopkins) se corta brutalmente en el momento en que los dos estafadores, habiéndose reconocido, se echan uno en brazos del otro. También el retardado reconocimiento (*slow burn*) de Gaston por parte del suspicaz Filiba se corta abruptamente después del plano “liberador” del cenicero-góndola que desencadena los recuerdos de Filiba.

En *Un ladrón en la alcoba*, la simetría lubitschiana se convierte en motivo omnipresente: tanto narrativa (al trío Lily-Gaston-Mariette corresponde el de Filiba-Mariette-el mayor), como arquitectónica (las habitaciones de Gaston y Mariette separadas por un reloj, las dos plantas de la vivienda, unidas por la escalera que Gaston sube de cuatro en cuatro), esta simetría puede ampliarse hasta la multiplicación, pero nunca la redundancia... La figura cíclica permite al protagonista deliberadamente la repetición de sus errores, para reaccionar cada vez a su modo.

Con su elegancia minimalista, su poder alusivo y la ausencia de un segundo nivel de interpretación (Lubitsch no esconde su gravedad detrás de su ligereza; es ligero y grave), *Un ladrón en la alcoba* puede considerarse como patrón del chic cinematográfico o como gran arte, cosa que por una vez viene a ser lo mismo.

SI YO TUVIERA UN MILLÓN

(*If I Had a Million*, 1932)

Episodio “El oficinista”, escrito y dirigido por **Ernst Lubitsch**. Basado en la novela “Windfall”, de **Robert D. Andrews**. PRODUCCIÓN: **Paramount**. PRODUCTOR: **Louis L. Lighton**. SUPERVISOR DE PRODUCCIÓN: **Ernst Lubitsch**. 88 minutos. ESTRENO: **2 de diciembre**. INTÉRPRETES: **Charles Laughton** (el oficinista).

Película de *sketches*. Véase un comentario sobre esta película principalmente en el capítulo “La puerta se abre - Introducción”.

UNA MUJER PARA DOS

(*Design for Living*, 1933)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Paramount**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Ben Hecht**, sobre la obra de teatro de **Noël Coward**. FOTOGRAFÍA: **Victor Milner**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA:

Hans Dreier. MÚSICA: **Nathaniel Finston.** MONTAJE: **Francis Marsh.** 90 minutos. ESTRENO: **22 de noviembre.** INTÉRPRETES: **Fredric March** (Tom Chambers), **Gary Cooper** (George Curtis), **Miriam Hopkins** (Gilda Farrell), **Edward Everett Horton** (Max Plunkett), **Franklin Pangborn** (Mr. Douglas), **Isabel Jewell** (Escenógrafa), **Harry Dunkinson** (Mr. Egelbauer), **Jane Darwell** (Ama de llaves).

Gilda, diseñadora publicitaria, se enamora a la vez de Tom Chambers, un joven escritor sin dinero, y del mejor amigo de éste, George Curtis, un pintor que vegeta de igual manera. Ella no sabe a cuál de los dos elegir. El trío forma una asociación con reglas estrictas: «No sex!» Mientras tanto, Gilda les incitará a través de sus ásperas críticas a trabajar hasta que accedan a la fama deseada. En efecto, el éxito sonríe a los dos hombres, que la conminan a tomar por fin una decisión, pero Gilda, que ya no puede más, se casa con un tercero en discordia, su empleador Max Plunkett —un verdadero tostón que le garantiza la “seguridad”—. Sin embargo, el matrimonio es un fracaso: Gilda no deja de pensar en sus dos antiguos amados. Tanto, que cuando ambos aterrizan juntos en casa de Max en medio de una velada de alto copete, sembrando el pánico, Gilda, reencontrando su alegría de vivir, les sigue sin vacilar.



Comentario

En 1933, *Una mujer para dos* adaptó una obra de éxito, todavía en cartel en Broadway y ya legendaria. Cuando se sabe que Lubitsch se inspiraba más bien en oscuros vodeviles de Europa central, que podía triturar y reinventar con toda tranquilidad, se concibe el asomo de perversión que le empujó a aceptar filmar dicha obra de Noël Coward. En efecto, la Paramount no deseaba otra cosa que un paquete de regalo destinado al éxito *prêt-à-porter*. Eso significa conocer mal a Lubitsch: poco preocupado por entregar el producto encomendado, deja que el sacrosanto diálogo de la obra lo reescriba otro dramaturgo, Ben Hecht, ¡hasta el extremo de no conservar más que una sola réplica! Por otra parte, martiriza a Hecht, cuyo orgullo tiene que plegarse a sesiones de *rewriting* interminables. Resultado: Coward se siente ultrajado, Hecht humillado, la Paramount estafada, la crítica entierra la película y el público no se molesta en ir a verla. Y sólo mucho más tarde, toda una generación de cinéfilos, principalmente en Francia, redescubre con emoción la insolencia de la obra (en el triángulo de *Une femme est une femme*, Godard llama a su protagonista Lubitsch).

Dejemos que otros se ocupen de debatir si *Una mujer para dos* es una obra maestra absoluta o un traspie. En todo caso se trata de puro Lubitsch. Miren a Max Plunkett, genialmente interpretado por Edward Everett Horton: sentencioso, rígido, digno de compasión, jocosos, pero al borde de lo patético en las reacciones retardadas del *double take*. Frente a él, maravillosamente interpretado por Fredric March, Gary Cooper y Miriam Hopkins, el trío de personajes principales está lejos del galanteo de *dandys* sazonado de escándalo que imaginó Coward. Expresan una filosofía de la vida golosa y risueña, que no puede ni quiere resignarse a elegir.

Si, por otra parte, *Una mujer para dos* traiciona la brillantez de los diálogos originales, es para poner el lenguaje cinematográfico en un primer plano. Una nube de polvo que emerge de una cama, la campanilla tintineante de una máquina de escribir, dos tulipanes colocados en un vaso, regalo de los dos admiradores de la protagonista, y que el marido echa con un puntapié rabioso en plena noche de bodas: visualmente, Lubitsch ironiza o se entenece, destruye o trasciende, y la subversión sexual del tema se metamorfosea en subversión del verbo por la imagen. El relato un poco demasiado lineal, los personajes un poco demasiado simples —allí donde era previsible la sofisticación— se someten a la puesta en escena con una especie de poesía ingenua. *Una mujer para dos* es un Lubitsch encantador.

LA VIUDA ALEGRE

(*The Merry Widow*, 1934)

DIRECTOR: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Metro-Goldwyn-Mayer**. PRODUCTOR: **Irving Thalberg**. GUÍON: **Samson Raphaelson, Ernest Vajda**, sobre la opereta "Die Lustique Witwe", de **Franz Lehar**, **Victor Leon** y **Leo Stein**. FOTOGRAFÍA: **Oliver T. Marsh**. MONTAJE: **Frances Marsh**. MÚSICA: **Franz Lehar**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Cedric Gibbons, Frederic Hope**. COREOGRAFÍAS: **Albertina Rasch**. VESTUARIO: **Adrian, Ali Hubert**. 99 minutos. INTÉRPRETES: **Maurice Chevalier** (príncipe Danilo), **Jeanette MacDonald** (Sonia), **Edward Everett Horton** (Embajador Popoff), **Una Merkel** (reina Dolores), **George Barbier** (Rey Achmed), **Minna Gombell** (Marcelle), **Ruth Channing** (Lulu), **Sterling Holloway** (Mischka), **Henry Armetta** (El turco), **Donald Meek** (Criado), **Barbara Leonard, Akim Tamiroff**. CANDIDATURAS AL OSCAR: **Mejor dirección Artística**. VERSIÓN PRECEDENTE: *The Merry Widow* (EE.UU., 1925) de **E. von Stroheim**, con **Mae Murray** y **John Gilbert**. REMAKES: *The Merry Widow* (EE.UU., 1952) de **Curtis Bernhardt**, con **Lana Turner** y **Fernando Lamas**; *Die lustige witwe* (Alemania/Austria/ Francia, 1962) de **Werner Jacobs**.

El conde Danilo, de la guardia real de Marsovia (Marshovia), un rompecorazones, se enamora de una criatura enmascarada que se niega a descubrirse. Es la rica viuda Sonia, que no permanece insensible a Danilo, pero no lo demuestra. Suspende su duelo y se va de juerga a París. El rey Achmed, temiendo una fuga de capitales si Sonia vuelve a casarse con un extranjero, envía a Danilo a París, con la misión secreta de seducirla. En Maxim's Danilo se encuentra de nuevo con Sonia que, para atraerle, se hace pasar por una de las chicas del lugar. Bailan juntos un vals, pero ella sale huyendo cuando él le reclama una simple noche de amor. El barón Popoff, embajador de Marsovia, ha organizado un baile oficial para presentar a los dos.

Cuando la reconoce, Danilo le confía que la ama, pero el embajador anuncia demasiado pronto sus esponsales: Sonia, presenciando por sorpresa una disputa, descubre la maniobra de la que es objeto y rompe con Danilo. Éste queda detenido por haber divulgado en Maxim's el secreto de su misión, exponiendo así el porvenir de su país. En su proceso, Sonia intenta disculparle explicando que él la ha traicionado a ella por el bien de la patria. Más tarde le visita en su celda. El rey y todos los dignatarios esperan en la puerta la reconciliación de la pareja, que finalmente tiene lugar cuando resuena la melodía de su vals.

Comentario

Raramente mencionada entre sus obras mayores, *La viuda alegre* representa no obstante la quintaesencia del cine de Lubitsch. Su adorable mezcla de opereta anticuada y comedia contemporánea («¡Al fin y al cabo estamos en 1885!», lanza irónicamente la protagonista) alcanza un punto de perfección absoluta. Lubitsch la convierte sin embargo en una fábula cruel en la que la manipulación amorosa ya no se puede distinguir de los vértigos de la pasión, dejando a los personajes un tanto despavoridos. Es la película más cara que hasta entonces se había realizado en Hollywood: gracias a los medios ilimitados que Irving Thalberg pone a su disposición, éste es el Lubitsch más opulento del período sonoro, libre de jugar hasta el infinito con la oposición temática del blanco y negro, en decorados y trajes de ensueño. Todo Lubitsch está allí, sin restricciones: su construcción preferida en tres actos, reflejada en los tres momentos de un vals que se toca en tres repeticiones, sus movimientos geométricos obsesivos, verticales (escaleras), horizontales (puertas y ventanas) y circulares (baile), su puesta en duda de las convenciones que no obstante toma en serio (animales de corral perturban desfiles y ceremonias; el rey amenazado envuelve su corona en papel de periódico; en el dúo de "Vilia", Danilo coge a su criado como suplente y Sonia desfallece de deseo), su dominio del reparto que contradice al estereotipo a través de la sorpresa permanente: cada habitante de Marsovia tiene por ejemplo otro acento. Jeanette MacDonald se supera a sí misma, sus melindres se vuelven poemas, sus gorgoritos incitan a la reflexión y su sentido del *timing* cómico es una delicia. A nivel profesional, esta película realizada para la MGM marca asimismo una etapa importante para Lubitsch: demuestra su aptitud para gestionar grandes presupuestos (lo que al año siguiente le valdrá el puesto de director de las producciones Paramount), pero también sus límites, ya que *La viuda alegre* nunca recuperará los gastos.

ÁNGEL

(*Angel*, 1937)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Paramount Pictures**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Samson Raphaelson**, sobre la obra de **Melchior Lengyel** y su adaptación inglesa, de **Guy Bolton** y

Russell Medfradt. FOTOGRAFÍA: **Charles B. Lang.** DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Hans Dreier, Robert Usher.** MÚSICA: **Frederick Holländer, Werner R. Heymann.** MONTAJE: **William Shea.** 89 minutos. ESTRENO: **29 de octubre.** INTÉRPRETES: **Marlene Dietrich** (Maria Barker), **Herbert Marshall** (Sir Frederick Barker), **Melvyn Douglas** (Anthony Halton), **Edward Everett Horton** (Graham), **Ernest Cossart** (Walton), **Laura Hope Crews** (gran duquesa Anna Dmitrievna), **Herbert Mundin** (Greenwood), **Ivan Lebedeff** (príncipe Vladimir Gregorovitch), **Dennie Moore** (Emma), **Lionel Pape** (Lord Davington).

Un día, la “Sra. Brown”, de hecho la esposa solitaria de lord Frederick Barker, mata su aburrimiento volviendo a sumergirse en un pasado dudoso, visitando a una “gran duquesa” que lleva una casa de citas en París. En la sala de espera, el americano Anthony Halton la toma primero por la “madame”. Se inicia un idilio en el transcurso de una velada. Ella desaparece y Anthony, locamente enamorado, no conoce más que el sobrenombre que le ha dado: “Ángel”.

En Londres, lord Barker regresa de un viaje diplomático, reuniéndose con su mujer, que languidece en soledad. Una tarde, Barker lleva a casa, para unos cuantos días, a un antiguo compañero de regimiento que no es otro que Halton. La turbación se apodera de los amantes delante del marido que no sospecha nada. El cortejo de Halton se vuelve cada vez más apremiante, a Ángel le resulta cada vez más difícil resistirle. Barker empieza a hacerse preguntas. Tras una brusca decisión, Ángel se marcha apresuradamente a París, a casa de la gran duquesa. Pronto, los dos hombres se reúnen allí con ella, y ella tiene que elegir. En el último minuto, se marcha del brazo de su marido.



Comentario

Ángel o cómo contornear, a través de la elegancia, todas las censuras. Al principio, sin que aparezca la menor alusión en el diálogo y sin la sombra de una imagen “atrevida”, Lubitsch nos enseña cómo se puede filmar sin ambigüedad un burdel. La figura de estilo de *Ángel* es la distancia y el drama subyacente que implica. Hermosa y secreta, falsamente impasible, con la voz en un aliento, deslizándose cual una sirena, Marlene Dietrich resulta extrañamente emocionante, desgarrada entre el autodomínio y la ruptura pasional que en cada instante intuimos que es posible. La angustia del personaje queda reforzada por una puesta en escena que traiciona lo que

disimula la máscara de la actriz. El ramo de violetas que deja abandonado al pie de un banco —y que la ramillera recupera cuidadosamente—, la tajada de asado de ternera que vuelve intacta a la antecocina —y que los criados comentan de manera lacónica— se convierten en las únicas fisuras por las que este ángel, misterioso hasta el final, deja escapar algo de sí mismo. La reputación de película fallida, hoy en día inaceptable, se puede explicar por la época, ante esta obra extraña que cuenta una intriga de vodevil a lo Feydeau^[8] con procedimientos de comedia —véanse los toques evocados— y que no obstante es siempre grave. ¿Es el efecto del ritmo que se vuelve progresivamente lento, de la inefable distancia impuesta a todos los intérpretes, de la agudeza con la que la trama doméstica hereda toda la comicidad sacrificada en la trama pública?

Ángel es una película de extrema melancolía. Es como un retorno al teatro de cámara de *Rausch y Die flamme*: una aventura aislada, murmurada desde la punta de los labios, esbozada desde las puntas de los dedos, espiada desde la punta de la oreja de la servidumbre. Una vez más, Lubitsch pone al desnudo esa manía cruel de la raza humana de imponerse elecciones, y el sufrimiento un tanto masoquista que se proporciona a la hora de zanjarlas. Pero la elección final casi se nos oculta: justo a tiempo, Lubitsch nos enseña a los Barker, de espaldas, alejándose sin volverse —¿por miedo a petrificarse?—, saliendo de la casa de citas al mismo tiempo que el encuadre deja la pantalla. Si Maria volviera la cabeza, tal vez cambiara de opinión, y si lord Barker hiciera lo mismo, comprendería aquello que casi ha arruinado su matrimonio, pero que ha decidido ignorar (el pasado lejano de Maria y el reciente de Ángel). Esas espaldas vueltas plantean una vez más la pregunta que lleva el germen profundamente trágico del cine de Lubitsch: ¿Por qué elegir?



LA OCTAVA MUJER DE BARBA AZUL

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Paramount**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Charles Brackett** y **Billy Wilder**, sobre la obra de **Alfred Savoir** su adaptación americana, de **Charlton Andrews**. FOTOGRAFÍA: **Leo Tover**. MONTAJE: **William Shea**. MÚSICA: **Frederick Hollander**, **Werner R. Heymann**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Hans Dreier**, **Robert Usher**. 83 minutos. ESTRENO: **23 de marzo**. INTÉRPRETES: **Claudette Colbert** (Nicole de Loiselle), **Gary Cooper** (Michael Brandon), **Edward Everett Horton** (De Loiselle), **David Niven** (Albert De Regnier), **Elizabeth Patterson** (tía Hedwige), **Herman Bing** (Monsieur Pepinard), **Charles Halton** (Monsieur de la Coste), **Barlowe Borland** (Tío Fernandel), **Warren Hymer** (Kid Mulligan), **Franklin Pangborn**, **Armand Cortes** (Ayudantes del director de hotel), **Leon Ames** (Ex-chófer). VERSIÓN PRECEDENTE: *Bluebeard's Eight Wife* (EE.UU., 1923) de **Sam Wood**, con **Gloria Swanson**.

En la Costa Azul, el millonario americano Michael Brandon conoce a Nicole de Loiselle al comprarse un pijama: él no coge más que la chaqueta y ella acepta comprar el pantalón. Insomne, Michael cambia de habitación de hotel y tropieza con el marqués de Loiselle, padre de Nicole, un noble arruinado al que compra una bañera que había pertenecido a Louis XIV, antes de pedirle la mano de su hija. Ésta tiene un pretendiente, Albert, que Michael “neutraliza” empleándolo como secretario. ¡El día de la boda, Nicole se entera de que Michael ya ha estado casado siete veces! Quiere anular el matrimonio, luego cambia de opinión, a cambio de una indemnización de cien mil dólares en caso de divorcio. Durante su luna de miel, duermen en habitaciones separadas y apenas se hablan. Cuando él intenta un acercamiento ella le rechaza mascando cebollas; la azotaina que él le proporciona después de haber leído “La Fierecilla domada” no mejora sus relaciones. Contrata a un detective para que la siga y, tras un malentendido, la encuentra con Albert. Durante el trámite de divorcio, Michael tiene una depresión nerviosa y le internan. Introduciéndose en el establecimiento psiquiátrico, Nicole le encuentra enfundado en una camisa de fuerza. Aprovechando su postura, le besa y provoca la reconciliación.

Comentario

Para Lubitsch, *La octava mujer de Barba Azul* será la película de la ruptura con la Paramount. Ahora bien, la ruptura, como por casualidad, es el tema de la película, comenzando por la inadmisibile división entre las dos piezas de un pijama. La atmósfera de locura general casi privilegia lo patológico por encima de lo excéntrico, cosa que puede explicar el fracaso inesperado de la película en su estreno, en una época en que la comedia extravagante estaba en pleno apogeo. La palabra “extravagancia” para caracterizar esta película es un eufemismo. Lo más desconcertante es la ausencia de toda motivación explícita de los personajes, excepto quizás una intensa frustración sexual. Reina una esquizofrenia latente que da toda su fuerza a ese motivo de la ruptura: todos parecen trastornados, y ni Lubitsch, ni sus intérpretes, no obstante perfectos, logran —ni lo intentan— esclarecer su extraño comportamiento. Por más que los protagonistas, desorientados, busquen en los libros o en el psicoanálisis una solución a sus problemas, nada sirve: el desenlace deja al espectador, necesitado de algo racional, con la miel en la boca. Entremedio, los

episodios jocosos se acumulan como otros tantos intermedios gratuitos, impidiendo que progresen nuestros desdichados personajes, y contradiciendo la inscripción del escaparate al principio de la película, con las palabras de «*English spoken: American understood*». ¡Una perfecta antífrasis!



NINOTCHKA

(*Ninotchka*, 1939)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Metro-Goldwyn-Mayer**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Charles Brackett, Billy Wilder, Walter Reisch**, sobre un argumento de **Melchior Lengyel**. FOTOGRAFÍA: **William Daniels**. MONTAJE: **Rene Ruggiero**. MÚSICA: **Werner R. Heymann**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Cedric Gibbons, Randall Duell**. VESTUARIO: **Adrian**. 110 minutos. ESTRENO: 6 de octubre. INTÉRPRETES: **Greta Garbo** (Lena Yakushova/"Ninotchka"), **Melvyn Douglas** (conde Leon Dolga), **Ina Claire** (gran duquesa Swana), **Sig Rumann** (Michael Ironoff), **Felix Bressart** (Buljanoff), **Alexander Granach** (Kopalski), **Bela Lugosi** (comisario Razinin), **Gregory Gaye** (conde Alexis Rakonin), **Richard Carie** (Vaston), **Edwin Maxwell** (Mercier). NOMINACIONES AL OSCAR: **Película, Actriz (Greta Garbo), Argumento Original, Guión Original**. REMAKE MUSICAL: *Silk Stockings* (EE.UU., 1957) de **Rouben Mamoulian**, con **Fred Astaire** y **Cyd Charisse**.

Iranoff, Buljanoff y Kopalski, tres comisarios del pueblo soviético, están de misión en París, con el fin de vender a buen precio las joyas de la gran duquesa Swana, confiscadas durante la revolución. Rápidamente, la dulzura de vivir hace mella en la integridad del trío: viven a lo grande en la *suite* real (sic) de un gran hotel, animados por el conde Léon d'Algout. Éste, de hecho, es el amante de Swana y espera recuperar las joyas para ella. Moscú se impacienta y envía a la camarada Nina Yakushova para corregir a los tres juerguistas y concluir la transacción. Pero pronto la severa "Ninotchka" sucumbe también al aire parisino y a las maniobras seductoras de Léon, que se enamora de ella de verdad. Swana, celosa, roba las joyas y sólo acepta devolverlas a cambio de que Ninotchka se marche. Con lágrimas en los ojos, ésta vuelve a la URSS con los tres comisarios, pero no logra expulsar a Léon de su

memoria. Éste, por su parte, intenta en vano obtener un visado para reunirse con ella. Pero he aquí que, de nuevo, Iranoff, Buljanoff y Kopalski, enviados a Estambul, inquietan a Moscú con sus travesuras y una vez más, Ninotchka recibe el encargo de ir a restablecer el orden. De hecho se trataba de una estratagema de Léon para volver a encontrarse con ella. A fin de evitar que corrompa, uno tras otro, a todos los comisarios del pueblo de misión en el extranjero, Ninotchka promete a Léon por “patriotismo” permanecer junto a él para toda la vida.

Comentario

Por primera vez, lo que sirve de cuadro a la dosificación habitual de champán, hoteles de lujo y frivolidades sinónimo de Lubitsch, es un contexto político meticulosamente recreado. De esta yuxtaposición nace bruscamente un anacronismo: la brillantez de la puesta en escena había quizás servido para disimular, hasta *Ninotchka*, la desaparición progresiva de un “mundo lubitschiano”, imaginario y superficial —y la aparición, bajo la máscara, de un universo mental complejo, hecho de deseos o interrogaciones. Ese sombrero ridículo, pero tan deseado, que Ninotchka esconde en un cajón, esas joyas protegidas en una caja fuerte incrustada en la pared son signos de deseo reprimido, luego liberado. Enfrentados a un mundo demasiado cruel —el del estalinismo—, los objetos irrisorios de Lubitsch adquieren tanto más sentido cuanto que están amenazados: un huevo precioso queda aplastado en un bolsillo, una carta esperada, censurada, y un tapón de champán que salta evoca la ejecución capital a la que se expone Ninotchka. Greta Garbo se revela aquí como actriz cómica sin par, porque ni un solo instante olvidamos que se trata de una actriz trágica que actúa en una comedia. Reír cuando ya no es hora de reír es como aferrarse a los objetos más fútiles: dar muestras de un último sobresalto de dignidad. Ninotchka nunca queda ridiculizada. Ni siquiera sus ideales se tratan con desprecio, a diferencia de las habituales películas anticomunistas de Hollywood (véase la secuencia del club nocturno, donde ella replica a los argumentos sarcásticos de la gran duquesa); simplemente, no bastan para construir una felicidad sin fisura. Como bien apuntó William Paul, Ninotchka, en oposición a Cyd Charisse en el *remake* de Mamoulian, no pierde con la metamorfosis sus convicciones políticas: su rendición a la coquetería de un sombrero «no es tanto una aceptación de la ideología capitalista como la aceptación de su propia frivolidad». Y la preservación de su dignidad humana, dentro del decorado de *Lubitschland*.



EL BAZAR DE LAS SORPRESAS

(*The Shop Around the Corner*, 1940)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Metro-Goldwyn Mayer**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Samson Raphaelson**, sobre la obra de teatro "Parfumerie", de **Nikolaus Laszlo**. FOTOGRAFÍA: **William Daniels**. MONTAJE: **Gene Ruggiero**. MÚSICA: **Werner R. Heymann**. DIRECTOR DE ARTE: **Cedric Gibbons, Wade B. Rubottom**. 97 minutos. ESTRENO: **12 de enero**. INTÉRPRETES: **James Stewart** (Alfred Kralik), **Margaret Sullavan** (Klara Novak), **Frank Morgan** (Hugo Matuschek), **Joseph Schildkraut** (Ferencz Vadas), **Sara Haden** (Flora), **Felix Bressart** (Pirovitch), **William Tracy** (Pepi Katona), **Inez Courtney** (Ilona), **Charles Halton** (Detective), **Charles Smith** (Rudy). REMAKE: *In the Good Old Summertime* (EE.UU., 1949) de **Robert Z. Leonard**, con **Judy Garland** y **Van Johnson**.

“Matuschek y Cia.” es una tienda coquetona en el centro de Budapest. Alrededor del Sr. Matuschek, tirano bonachón, gravitan los empleados: la cajera Flora, la dependienta Ilona, el recadero Pepi, el lameculos empolvado Vadas, el viejo Pirovitch y Alfred Kralik, el diligente primer dependiente. Cuando Klara Novak, parada, entra en la tienda en busca de un empleo, Kralik y Matuschek la toman primero por una cliente y luego intentan enviarla a paseo. Pero ella da pruebas de astucia para colocar un artículo invendible y Matuschek la contrata. Kralik confía a Pirovitch que mantiene correspondencia con una chica anónima que ha conocido por un pequeño anuncio. En el transcurso de una velada en la que Matuschek retiene a sus empleados para decorar de nuevo el escaparate, Klara y Kralik quieren retirarse por tener «una cita muy importante». Pero la tensión aumenta en la tienda y a Kralik se le despide brutalmente, sin motivo aparente. Al llegar a la cita, constata que su corresponsal secreta no es otra que Klara, que le trata con condescendencia: él no le revela nada. Mientras tanto, Matuschek descubre que su mujer le engaña, no con Kralik, como él sospechaba, sino con Vadas; trata de suicidarse y Pepi le salva la vida por los pelos. Después de haber sido contratado de nuevo como gerente, Kralik echa a Vadas. Klara, perturbada por su cita fallida, padece trastornos psicossomáticos, pero una carta

de disculpa le devuelve su seguridad. En Nochebuena, en honor de Matuschek, que sale del hospital, el equipo se supera a sí mismo batiendo el récord en recaudación, luego cada uno se marcha a cenar salvo Klara y Kralik, que se han quedado solos en la trastienda. Kralik va destruyendo poco a poco la imagen ideal que Klara se había forjado de su corresponsal y termina por revelarle su identidad antes de pedirle que se case con él, ¡asegurándole que no es patizambo!

Comentario

El bazar de las sorpresas, película reverenciada en Estados Unidos, permaneció durante mucho tiempo invisible en Francia antes de su triunfal reestreno en 1985. Siendo una obra maestra absoluta, pero atípica, en las antípodas de la sofisticación lujosa que entonces caracterizaba a Lubitsch, se trata menos de una ruptura de tono que de un regreso a las fuentes. El cineasta vuelve a la miniatura tendera de sus comienzos. Delicada, modesta, limitada tanto en ambición como en decorado, esta película forma con *El diablo dijo no* y *El pecado de Cluny Brown* una trilogía matizada, donde el toque Lubitsch de la última etapa se enriquece con acentos elegiacos, con suaves tonos medios. La magistral puesta en escena tiende hacia lo invisible. Lubitsch pasa menos tiempo ironizando detrás de las puertas; la precisión del encuadre y de la materia temporal cautivan sin mostrarse, prevaleciendo sobre la afición de exhibir el virtuosismo: como si la misma puesta en escena se hubiese convertido en elipsis lubitschiana. La precisión y parsimonia de los movimientos de cámara merecerían ser estudiados en detalle por la minuciosidad de su arreglo desde la primera secuencia, en la que la cámara capta a cada uno de los empleados para acompañarlo a la entrada de la tienda, hasta la última que, para señalar la intimidad naciente de la pareja, pasa de manera muy progresiva del plano de conjunto al plano-contraplano cerrado. El guión está a la altura de esta perfección formal, sin sacrificar ningún personaje a la descripción del grupo, asumiendo todas las fluctuaciones del relato, sea que éste se aureole de emoción (el intento de suicidio de Matuschek, su soledad en Nochebuena) o que se enriquezca con piruetas cómicas (Pirovitch batiéndose en retirada cada vez que el dueño pide «la opinión sincera» de sus empleados).

Como fábula sobre el comportamiento humano, la película se esfuerza por comprender a cada uno sin perdonar a nadie: la adulación, el servilismo, el abuso del pequeño empresario, el oportunismo pequeño burgués se critican, pero enmascaran el miedo a la soledad y, paradójicamente, engendran la generosidad, la tolerancia y el reconocimiento. Pesimismo individual y optimismo social: la película defiende la posición contraria a *Ninotchka* u ofrece su complemento. Lubitsch nos deja compartir la emoción intensa del artista que ha observado lo que le rodea, que lo ha reconocido y comprendido todo.

Véase el capítulo “Los teatros de Ernst Lubitsch”.

LO QUE PIENSAN LAS MUJERES

(*That Uncertain Feeling*, 1941)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. DISTRIBUCIÓN: **United Artists**. PRODUCTOR: **Sol Lesser, Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Donald Ogden Stewart, Walter Reisch**, sobre la obra de teatro "Divorçons", de **Victorien Sardou, Emile de Najac**. FOTOGRAFÍA: **George Barnes**. MONTAJE: **William Shen**. MÚSICA: **Werner Heymann**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Alexander Golitzen**. 89 minutos. ESTRENO: **20 de abril**. INTÉRPRETES: **Merle Oberon** (Jill Baker), **Melvyn Douglas** (Larry Baker), **Burgess Meredith** (Alexander Sebastian), **Alan Mowbray** (Dr. Vengard), **Olive Blakeney** (Margie), **Harry Davenport** (Jones), **Eve Arden** (Sally Aikens). CANDIDATURA AL OSCAR: **Banda Sonora/Drama**. REMAKE de *Kiss Me Again* (1925) de **Ernst Lubitsch**.

La guapa Jill Baker consulta a un psicoanalista, el Dr. Vengard, acerca de unos ataques de hipo. Él le diagnostica problemas conyugales: su marido Larry la desatiende. En la sala de espera, Jill conoce a Alexander Sebastian, pianista misántropo, egocéntrico y bohemio víctima de "inhibiciones". Él la inicia en el arte moderno y la música clásica. Cuando ella le invita a una cena de negocios, donde su marido debe firmar un importante contrato de seguros con unos clientes húngaros, Alexander perturba, por sus modales, las negociaciones. Transformada gracias al contacto con el artista, a Jill le desaparece el hipo. Celoso, Larry aparenta aceptar el divorcio con la culpa de su lado. En presencia del abogado, Larry debe abofetear a su mujer delante de un testigo, la secretaria Sally, pero no puede decidirse a ello sin haberse antes emborrachado; cosa que emociona profundamente a Jill. Larry se instala en el hotel, mientras que Alexander, con sus humores, se muda a casa de Jill; pronto le da una mala vida: los ataques de hipo vuelven a empezar. Jill visita a Larry en el hotel, y él trata de volverla celosa sirviéndose de Sally. Encantada con ese comportamiento, Jill le hace creer que se lo traga, y pronto la pareja se reconcilia. Al advertir que Larry ha regresado, Alexander deja el apartamento. Jill no tendrá nunca más hipo.

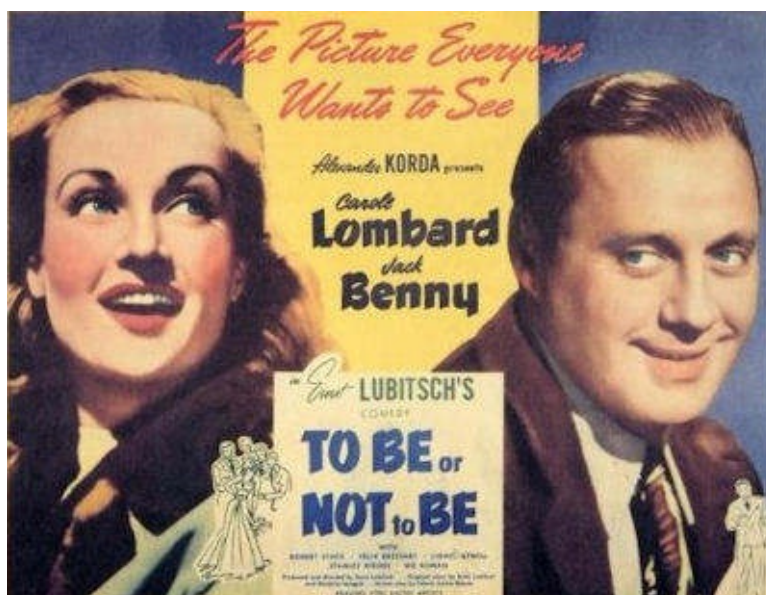


Comentario

Esta versión *a priori* moderada y apaciguadora de *La octava mujer de Barba Azul* no tendrá más éxito. Se trata no obstante de una película interesante. Los personajes,

todos más o menos neuróticos, quedan explicados hasta el exceso. Nos descubren su psiquismo enfermo. Este *striptease* mental nos convierte en mirones y no resulta más tranquilizador que el hermetismo de *La octava mujer de Barba Azul*. La condena final del personaje extravertido (Burgess Meredith) lleva a esta conclusión abrumadora: es igual de peligroso comunicar “demasiado” que demasiado poco. El ataque de hipo, la interjección erótica fuera de lugar («¡Keeks!»), la fórmula de cortesía en una lengua extranjera: otros tantos obstáculos semánticos que Lubitsch utiliza para demostrar que, finalmente, ¡los personajes sólo aspiran a terminar juntos en la cama y a divertirse un buen rato!

Una moral sin duda un poco demasiado despreocupada para el público de 1941 (sin embargo, la siguiente película, *Ser o no ser*, le proporcionará un súbito giro que no soportará mejor). Las dos mejores secuencias, la de la comida húngara y la del bofetón en el despacho del abogado, advierten que el ritual social puede matar las alegrías sencillas del amor; pero la película también cuenta que no basta con perder las inhibiciones para curar las neurosis. Para vivir mejor con ellas, si acaso.



SER O NO SER

(*To Be or Not To Be*, 1942)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. DISTRIBUCIÓN: **Alexander Korda/United Artists**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Edwin Justus Mayer**, sobre un argumento de **Ernst Lubitsch** y **Melchior Lengyel**. FOTOGRAFÍA: **Rudolph Mate**. MONTAJE: **Dorothy Spencer**. MÚSICA: **Werner R. Heymann**, **Miklos Rozsa** (sin acreditar). DISEÑO DE PRODUCCIÓN: **Vincent Korda**. EFECTOS ESPECIALES: **Lawrence Butler**. VESTUARIO: **Irene**. 99 minutos. ESTRENO: 6 de marzo. INTÉRPRETES: **Carole Lombard** (Maria Tura), **Jack Benny** (Joseph Tura), **Robert Stack** (teniente Stanislav Sobinski), **Felix Bressart** (Greenberg), **Lionel Atwill** (Rawitch), **Stanley Ridges** (profesor Alexander Siletsky), **Sig Rumann** (coronel Ehrhardt), **Tom Dugan** (Bronski), **Charles Flalton** (Dobosh), **Peter Caldwell** (Wilhelm Kunze). CANDIDATURA AL OSCAR: **Banda Sonora**. REMAKE: *To Be or Not To Be* (EE.UU., 1983) de **Alan Jonson**, con **Mel Brooks** y **Anne Bancroft**.

En Varsovia, en 1939, una compañía de teatro ensaya “Gestapo”, una obra sobre los nazis. Sus actores principales, Joseph y Maria Tura, representan por las noches “Hamlet”. Maria ordena a un joven admirador, el teniente Sobinski, abandonar la sala y reunirse con ella en su camerino en el momento del monólogo de “Ser o no ser”. Tura, furioso, considera esta salida un insulto a su talento. La obra “Gestapo” queda censurada por razones diplomáticas, y pronto los nazis invaden Polonia.

A Sobinski, exiliado en Londres en el ejército del Aire, lo lanzan en paracaídas sobre Varsovia para contrarrestar las actuaciones del Prof. Siletsky, un agente doble a sueldo de los alemanes, a punto de transmitir a la Gestapo documentos capitales. Los Tura participan: Maria seduce a Siletsky y Joseph, con ayuda de la compañía, lo arrastra a una emboscada utilizando el vestuario de la obra prohibida. Pero los celos de Tura le traicionan. Al querer escapar, Siletsky muere abatido. Ocupando su lugar, Tura se enfrenta con éxito al comandante Ehrhardt, hasta que se descubre el cadáver del profesor. Tura sale brillantemente del paso, por obra propia, antes de que sus compañeros acudan a liberarle. Provocando el pánico durante una representación de ópera logra salir del país, gracias al talento de dos comediantes secundarios, Greenberg y Bronski (éste disfrazado de Führer). Una vez en Londres, Tura representa a Hamlet. En el momento de su famoso monólogo, él y Sobinski ven cómo un joven oficial abandona la sala...

Comentario

La película hoy en día más conocida de Lubitsch fue, en su día, la más controvertida y perdió mucho dinero. Incluso aquéllos que la adoraban, amigos del director, querían que se cortaran ciertos diálogos demasiado “osados” (el coronel nazi opinando acerca del actor principal: «¡Hacía con Shakespeare lo que nosotros hacemos con Polonia!»). Pero Lubitsch se mostró inflexible: estaba persuadido contra viento y marea de haber producido una obra maestra.

Cada nueva visión profundiza en su perfección. En primer lugar, es un guión magistral, de los llamados “de hierro”, como lo demostrará la eficacia de un *remake* que lo sigue casi escena por escena, aunque realizado sin la más mínima inspiración. Luego está la inteligencia de un reparto perfecto, en el que cada miembro —excepto Robert Stack— encuentra uno de los mejores papeles de su carrera —y en lo que respecta a Jack Benny, el papel de su vida—, Carole Lombard, cuya aparición en esta película fue la última antes de su muerte en un accidente de avión, exigió no obstante que la colocaran encabezando los títulos de crédito, arguyendo a su *partenaire* masculino: «¡Tú ya tienes todas las réplicas buenas!».

Es finalmente la puesta en escena deslumbrante de Lubitsch la que da todo su significado a la expresión «*coup de théâtre*»^[9], con un ritmo creciente, un suspense que quita el aliento y una maravillosa sorpresa en cada plano.

Si la película, con su traza de farsa política y amorosa, plantea una problemática, es la del deber: el deber del actor de representar bien su papel, de un soldado de hacer

bien la guerra, de una mujer de ser fiel a su marido, de un polaco de luchar contra el invasor nazi, pero también, al revés, el deber de un actor de saber dónde empieza la vida y dónde acaba el espectáculo, de un soldado de escoger su campo, de una mujer de asumir su feminidad, de un nazi de obedecer ciegamente su doctrina.

Todos los personajes de la película son íntegros, incluso el peligroso profesor Siletsky, y todos son fútiles, incluso los héroes de la resistencia polaca.

Son figurantes privilegiados de un universo de tragicomedia —protagonistas en potencia, como los portadores de alabardas Bronski (Tom Dugan) y Greenberg (Felix Bressart) que cita, tres veces, un elocuente extracto de la obra “El Mercader de Venecia” de Shakespeare: «Cuando nos pincháis, ¿no sangramos?...».



Gene Tierney.

EL DIABLO DIJO NO

(*Heaven Can Wait*, 1943)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **20th Century-Fox**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Samson Raphaelson**, sobre una obra de teatro de **Ladislaus Bus-Fekete**. FOTOGRAFÍA: **Edward Cronjager**. MONTAJE: **Dorothy Spencer**. MÚSICA: **Alfred Newman**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **James Basevi, Leland Fuller**. VESTUARIO: **Rene Hubert**. 112 minutos. ESTRENO: **11 de agosto**. INTÉRPRETES: **Gene Tierney** (Martha), **Don Ameche** (Henry Van Cleve), **Charles Coburn** (Hugo Van Cleve), **Marjorie Main** (Mrs. Strabel), **Laird Cregar** (Su Excelencia), **Spring Byington** (Bertha Van Cleve), **Allyn Joslyn** (Albert Van Cleve), **Eugene Pallette** (Mr. Strabel), **Signe Flasso** (Mademoiselle), **Louis Calhern** (Randolph Van Cleve). CANDIDATURAS AL OSCAR: **Película, Director, Fotografía**.

A los setenta años, Henry Van Cleve llega a las puertas del infierno, donde le recibe “Su Excelencia”, a quien confiesa toda una vida de «mala conducta».

Ya en su niñez, en un acomodado ambiente neoyorkino, Henry se sentía fascinado por los encantos femeninos, inclusive los de su aya francesa, ¡despedida tras una noche de calaveradas!

A los veintiséis años conoce a una chica, Martha, que no es otra que la novia de su primo modélico, Albert. La rapta delante de las estupefactas familias, con la bendición del abuelo Van Cleve.

Diez años más tarde, cuando ya tienen un hijo de ocho años, Martha abandona a Henry y vuelve a casa de sus padres. Henry y el abuelo la siguen hasta allí. Pese a las recriminaciones de Martha en cuanto a los extravíos de conducta de Henry, se deja convencer de que debe volver con él.

A los cincuenta años, Henry descubre que se hace viejo y que su hijo Jackie tiene más éxito que él con las bailarinas del espectáculo de variedades.

En su vigésimo quinto aniversario de boda, Henry se da cuenta de que Martha está gravemente enferma. Es su último año juntos.

A los sesenta años, Henry reclama a su hijo la compañía de una joven lectora.

A los setenta años, Henry abandona este mundo con una hermosa enfermera rubia a su cabecera.

Retorno al presente: Su Excelencia decide que el puesto de Henry no está allí y vuelve a enviarle al «piso superior».

Comentario

Heaven Can Wait fue la película que reconcilió a Lubitsch con la crítica y el público: fue su éxito comercial más importante. Pese a sus fuentes esclavas, la obra fue concebida para gustar a un público americano muy aficionado a evadirse en pleno conflicto mundial: una crónica familiar en technicolor con la dosis de espíritu chisporroteante y de ingeniosidad narrativa que hacía falta para agradar a la crítica de la costa del Este. Como ocurrió con *Una hora contigo* después del “error” de *Remordimiento*, el éxito de *El diablo dijo no* después de las controversias de *Ser o no ser* fue unánime. Para inaugurar su contrato con la Fox, el director incluso había

aceptado contratar a estrellas de la casa, hasta entonces más conocidas por su fotogenia que por sus competencias dramáticas: Don Ameche y Gene Tierney. Como cuenta la historia de un hombre que hace balance de su vida, los historiadores la han convertido en “película testamento”. No merece más este título que las demás películas de Lubitsch de los años cuarenta. Pero es verdad que modera su agudeza crítica con una nostalgia un poco lánguida, y que el estatismo deliberado de su estilo narrativo (cumpleaños que se suceden y se parecen, en una misma casa) evoca una madurez serena comparada con los fuegos artificiales de la película precedente. Es para Lubitsch una película casi modesta, una historia banal observada desde los bastidores: como no se ve estrictamente nada de las fechorías de Henry Van Cleve, no se puede sino estar conforme con el veredicto que le expulsa del infierno. Evidentemente, esta modestia está fingida, puesto que reside en una apuesta de la puesta en escena: hacer una película en la que lo esencial de la acción se desarrolle fuera de campo —especialidad lubitschiana— e incluso “fuera de tiempo”, es decir, ¡no durante, sino “entre las escenas”! Apuesta ganada: a pesar de sus defectos (entre ellos, una tendencia a lo “azucarado”, parcialmente reparada con la prodigiosa composición de Eugene Pallette y Marjorie Main como matrimonio Strabel), *El diablo dijo no* posee un encanto duradero que mejora con los años.

EL PECADO DE CLUNY BROWN

(*Cluny Brown*, 1946)

DIRECCIÓN: **Ernst Lubitsch**. PRODUCCIÓN: **Twentieth Century-Fox**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Samuel Hoffenstein, Elizabeth Reinhardt**, sobre la novela de **Margery Sharp**. FOTOGRAFÍA: **Joseph LaSelle**. MONTAJE: **Dorothy Spencer**. MÚSICA: **Cyril J. Mockridge**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Lyle Wheeler, J. Russell Spencer**. EFECTOS ESPECIALES: **Fred Sersen**. 100 minutos. ESTRENO: **1 de junio**. INTÉRPRETES: **Charles Boyer** (Adam Belinski), **Jennifer Jones** (Cluny Brown), **Peter Lawford** (Andrew Carmel), **Helen Walker** (Betty Cream), **Reginald Gardiner** (Hilary Ames), **Reginald Owen** (Sir Henry Carmel), **C. Aubrey Smith** (Coronel Duff-Graham), **Richard Haydn** (Wilson), **Margaret Bannerman** (Lady Alice Carmel), **Sara Allgood** (Mrs. Maile).

Todo está listo para el cóctel que Hilary James ofrece para la honorable Betty Cream (que no acude a casa de cualquiera). Todo, salvo la pila de la cocina, donde refluyen inmundicias malolientes. Es domingo y el fontanero no tiene prisa en llegar. En su lugar se presenta Adam Belinski, un curioso gorrón (nos enteraremos de que se trata de un refugiado político, un intelectual víctima del nazismo). Afortunadamente la sobrina del fontanero, Cluny Brown, que sabe arremeter como nadie contra los tubos, viene a salvar todo el arreglo, brindando luego por su propio logro. El cóctel ya puede alcanzar su apogeo, aunque el fontanero ofendido haya reprendido severamente a su sobrina por no haberse quedado en su posición. Después de esta memorable recepción, Belinski recibe la invitación de pasar unos días en casa de Andrew Carmel, cuyos padres ven llegar, por coincidencia, a Cluny como criada. Ésta aprende a mantenerse en su lugar, aunque Belinski, conquistado por su ingenuidad, la anima a

no hacerlo. Cluny cree incluso que se ha enamorado de Wilson, un farmacéutico almidonado: está a punto de casarse con él cuando provoca un irreparable traumatismo social delante de la Sra. Wilson madre, ¡al lanzarse, en medio de una comida, al asalto de una pila gorgoteante! Belinski, por su parte, también provoca un miniescándalo cuando le sorprenden de noche —con todo honor— en la habitación de la honorable Betty Cream, ahora novia de Andrew. El desespero de Cluny se agrava por el hecho de que Belinski se marcha de la mansión sin despedirse de ella. Se precipita a la estación para saludarle, pero él la abraza y se la lleva consigo. Los reencontramos en América, felizmente casados; Belinski se ha reciclado escribiendo *best-sellers* policíacos para mantener a una familia a punto de crecer.



Comentario

La película empieza con los desechos poco apetitosos que flotan en una pila salobre. A partir de allí, Ernst Lubitsch construye una metáfora: Cluny y Adam se interesan por la fontanería. Ella, en el sentido “propio”, con un placer casi carnal: repara los tubos en un estado de éxtasis. Él, de manera más cerebral: favorece la evacuación de los líquidos estancados. Sin él, Cluny se casaría con su farmacéutico, Betty Cream y Andrew prolongarían eternamente sus caprichos, y los Carmel permanecerían congelados en un mundo indiferente a lo que le rodea.

En *El pecado de Cluny Brown*, la victoria del impulso como fuerza creativa produce la reconciliación de las clases y los sexos: a imagen de una arandela que se golpea hasta el gorgoteo liberador —a la vez alusión sexual y filosofía del mundo—, ¡la armonía es la consecuencia directa de la agitación!

Es una comedia extrañamente seria y también la película más sensual de su autor. Jennifer Jones, inocente mujer-gato, con flequillo púdico, jardín florido encima del sombrero de paja, violetas en la blusa y medias negras falsamente austeras («No está equipada para la fontanería, pero ¿qué mujer lo está?»), se muestra como una de sus

más bellas Invenciones eróticas: la cámara vuelve a encuadrar discretamente, en primer plano, a la chica “achispada” (¿por haber desembozado la pila, por haber bebido, por haber conocido al hombre de su vida, o por las tres cosas?), estirándose y ronroneando de regocijo por existir.

El arte de Lubitsch, alcanzando la depuración, está en su punto culminante. La caricatura es mordaz, pero certera: aristócratas como «borregos ingleses», el farmacéutico Wilson y su madre, pasando por el proletario tío Arn (que su sobrina juzga demasiado conservador, «aunque vote a los laboristas», interpretado por el veterano de lo burlesco Billy Bevan). El más mínimo gesto da en el blanco: lady Carmel agarra tranquilamente la campanilla para avisar al servicio cuando se da cuenta de que su invitada sorpresa (Cluny) no es otra que la nueva criada, restableciendo sin aspavientos un orden social turbado por unos instantes. El estilo se convierte en portador de un mensaje cargado de sentido: el derecho a la diferencia y a la elección, el ridículo de las etiquetas, la omnipotencia de la energía creadora, la búsqueda obstinada de la felicidad. Todo ello bajo el aspecto de la más embriagadora de las comedias.



THAT LADY IN ERMINE

(1948)

DIRECTORES: **Ernst Lubitsch, Otto Preminger** (sin acreditación). DISTRIBUCIÓN: **20th Century-Fox**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Samson Raphaelson**, sobre una opereta de **Rudolph Schanzer** y **E. Welisch**. FOTOGRAFÍA: **Leon Shamroy**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Lyle R. Wheeler, J. Russell Spencer**. DISEÑO DE DECORADOS: **Thomas Little, Walter M. Scott**. EFECTOS VISUALES: **Fred Sersen**. MONTAJE: **Dorothy Spencer**. MÚSICA Y LETRAS: **Leo Robin** y **Frederick Hollander**, “This is the Moment”, “There’s Something About the Midnight”, “Oooh! What I’ll Do”. DIRECTOR MUSICAL: **Alfred Newman**. ORQUESTACIONES: **Edward Powell, Herbert Spencer, Maurice de Packh**. COREOGRAFÍAS: **Hermes Pan**. DISEÑO DE VESTUARIO: **René Hubert**. ESTRENO: **15 de julio de 1948**. 89 minutos. INTÉRPRETES: **Betty Grable** (Ángelina y Francesca), **Douglas Fairbanks Jr.** (Coronel Ladislav Karolyi

Teglash y el Duke), **Virginia Campbell** (Theresa), **Cesar Romero** (Mario), **Walter Abel** (comandante Horvath y Benvenuto), **Reginald Gardiner** (Alberto), **Harry Davenport** (Luigi), **Whit Bissell** (Guilio), **Edmund MacDonald** (capitán Novak), **David Bond** (Gabor), **Harry Cording**, **Belle Mitcheli**, **Mary Bear**, **Jack George**, **John Parrish**, **Mayo Newhall** (antepasados). VERSIÓN PRECEDENTE: *Bride of the Regiment* (1930, EE.UU.) de **John Francis Dillon**, con **Vivienne Segal**, **Allan Prior**, **Walter Pigdeon** y **Myrna Loy**.

Principado de Bergamo, 1861. Ángelina, descendiente de Francesca, la dama descalza del abrigo de armiño que hace trescientos años ahuyentó al invasor, se casa con el barón Mario. A éste le irrita su estatuto inferior. En la velada nupcial, los húngaros invaden el castillo y Mario huye. El coronel húngaro Ladislaus, que dirige las tropas, está fascinado por el viejo retrato de Francesca y se entera de que trescientos años antes ella entregó su virtud a un duque enemigo para salvar a su patria, apuñalando luego al duque... Mientras tanto, Ladislaus ha conocido a Ángelina. Mario vuelve al castillo disfrazado de gitano; al observar, celoso, cómo el coronel corteja a Ángelina, se le sorprende y queda detenido. Para salvar la vida de su marido, el coronel pide a la joven que cene con él, pero ella sólo se le aparece en sueños, con los rasgos de su antepasada Francesca; él se enamora locamente de ella. Cuando Mario queda en libertad, piensa en el sacrificio que su mujer debe haber hecho para ello y, furioso, anula su matrimonio. Ángelina se casa entonces con Ladislaus, mientras Francesca, que ha bajado de su cuadro en compañía de toda la galería de antepasados, celebra el acontecimiento.

Comentario

Es notorio que después de la muerte de Lubitsch, en pleno rodaje de *La dama del armiño*, fue Otto Preminger el que veló por su acabamiento y posproducción, sin que se le mencionara en los títulos de crédito. ¿Es él al que hay que incriminar por la ausencia de sutilidad del producto acabado (más cercano a la decepcionante *La zarina* que a los antiguos musicales del maestro)? ¿O a un Lubitsch ya agotado, consagrándose sin entusiasmo a un viejo proyecto? Es cierto que la película no carece de interés, con la ayuda del technicolor y la animada musiquilla. Pero tenemos derecho a esperar algo más de Lubitsch. Algunos gags, como el sol de tarjeta postal que se pone en unos cuantos segundos, muestran que él mismo no se tomaba muy en serio el proyecto; algunas graciosas ideas visuales divierten los sentidos (Betty Grable adormecida, encuadrada a través de la escarcha de una ventana empañada), y los actores dan muestras de entusiasmo, si no de agudeza (la secuencia del sueño en particular está lo suficientemente lograda como para hacer olvidar la inexperiencia coreográfica de Douglas Fairbanks, Jr.). En breve, no es ningún testamento artístico, sino una simpática nota final.

DOCUMENTAL

PRELUDE TO WAR

(1943)

Documental. DIRECTORES: **Ernst Lubitsch, Anatole Litvak, Robert Flaherty**. GUIÓN: **Eric Knight, Anthony Veiller, Robert Heller**. MÚSICA: **Alfred Newman**. NARRADOR: **Walter Huston**. 53 minutos.

SÓLO COMO PRODUCTOR



DESEO

(*Desire*, 1936)

DIRECTOR: **Frank Borzage**. PRODUCCIÓN: **Paramount**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. GUIÓN: **Edwin Justus Mayer, Waldemar Young, Samuel Hoffenstein**, sobre la historia "Die schönen Tage von Aranjuez", de **Hans Székely** y **R. A. Stemmle**. FOTOGRAFÍA: **Charles Lang, Victor Milner**. MONTAJE: **William Shea**. MÚSICA: **Frederick Hollander**. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: **Hans Dreier, Robert Usher**. VESTUARIO: **Travis Banton**. 89 minutos. ESTRENO: **11 de abril**. INTÉRPRETES: **Marlene Dietrich** (Madeleine de Beaupré), **Gary Cooper** (Tom Bradley), **John Halliday** (Carlos Margoli), **William Frawley** (Mr. Gibson), **Ernest Cossart** (Aristide Duval), **Akim Tamiroff** (policía), **Alan Mowbray** (Dr. Edouard Pauquet), **Zeffie Tilbury** (tía Olga), **Enrique Acosta** (Pedro), **Stanley Andrews** (inspector de aduanas). VERSIÓN PRECEDENTE: *Die schönen tage von Aranjuez* (Alemania, 1933) de **Johannes Meyer**, con **Brigitte Helm**.

Madeleine de Beaupré, ladrona de joyas, desliza su botín —un collar— dentro del bolsillo del americano Tom Bradley a fin de pasar la frontera española. Para recuperar la joya, Madeleine seduce a Tom, alcanzando sus fines con la ayuda de su cómplice Carlos. Pero habiéndose enamorado de Tom, le confiesa la verdad. El collar se devolverá y los dos enamorados se casarán.

Comentario

De las tres películas oficialmente producidas por Lubitsch y realizadas por otros — las otras son *La zarina* y *Dragonwyck*— *Deseo* es la única en la que se puede descubrir la mano del maestro. Pero está suavizada por el temperamento de un director más sentimental que él. Se sabe que supervisó la realización muy de cerca y que el talentoso Borzage se contentó con «tomar notas». La película fue un éxito comercial y de crítica, y Marlene Dietrich, que intentaba escapar por aquel entonces de la solemnidad sternbergiana, decía que la prefería de lejos a *Ángel...* A riesgo de contradecirle, admitamos que *Deseo* es una buena película, pero para quien está persuadido de que el arte de Lubitsch vale más que los delicados frufús que lo envuelven, esta película resulta un poco frustrante. Privada de ese fondo de gravedad y crueldad sobre el que a Lubitsch le encanta bordar sus arabescos, *Deseo* se resiste obstinadamente a rasgar el velo de las apariencias. Aparece como un buen ejemplo de lo que sería el estilo de Lubitsch reducido a una retórica formal: bonita, ligera, encantadora, emocionante a veces, pero demasiado estrictamente epidérmica.



LA ZARINA

(*A Royal Scandal* / *Czarina*, 1945)

DIRECTOR: **Otto Preminger**. DISTRIBUCIÓN: **20th Century-Fox**. GUIÓN: **Edwin Justus Mayer**. ADAPTACIÓN: **Bruno Fram**, sobre la obra de teatro “Czarina”, de **Lajos Biro**, **Melchior Lengyel**. FOTOGRAFÍA: **Arthur Miller**. DIRECTORES DE ARTE: **Lyle R. Wheeler**, **Mark Lee Kirk**. DISEÑO DE DECORADOS: **Thomas Little**, **Paul Fox**. EFECTOS VISUALES: **Fred Sersen**. MONTAJE: **Dorothy Spencer**. MÚSICA: **Alfred Newman**. ORQUESTACIONES: **Edward Powell**. DISEÑO DE VESTUARIO: **René Hubert**. PRODUCTOR: **Ernst Lubitsch**. 94 minutos. ESTRENO: **26 de marzo de 1945**. INTÉRPRETES: **Tallulah Bankhead** (Catalina II), **Charles Coburn** (Canciller Nicolai Ilyitch), **Anne Baxter** (condesa Anna Jaschikoff), **William Eythe** (teniente Alexis Chernoff), **Vincent Price** (Marqués de Fleury), **Sig Ruman** (General Ronsky), **Mischa Auer** (capitán Sukov), **Vladimir Sokoloff** (Malakoff), **Mikhail Rasumny** (general borracho), **Grady Sutton** (Boris), **Don Douglas** (Variatinsky), **Egon Brecher** (Wassilikov), **Eva Gabor** (condesa Demidow). *Remake de La frivolidad de una dama*

Catalina la Grande, emperatriz de Rusia, echa el ojo al teniente Alexei pero, al descubrir que él fomenta una revuelta contra ella, ordena su ejecución. Le indultará cuando se entere de que ama a su protegida, la joven condesa Anna.

Comentario

Solicitada en todo momento por las situaciones, el guión o el reparto, la firma elegante de Lubitsch falla cruelmente en *La zarina*: enfermo, había tenido que confiar la realización a su amigo Otto Preminger, que recientemente había pasado a dirigir películas. Pobreza visual, falta de ritmo e incomprensión del menor potencial cómico caracterizan la puesta en escena de este *remake* falto de inspiración. No obstante acababa de crear una obra maestra del cine negro (*Laura*). Pero la comedia, como lo demostrará de nuevo más adelante, no es su fuerte: tenemos derecho a lamentar que no fuese Mankiewicz el que realizara esta sátira de costumbres, y Preminger, la siguiente de la producción lubitschiana, la sombría *Dragonwyck*.



EL CASTILLO DE DRAGONWYCK

(*Dragonwyck*, 1946)

DIRECTOR: **Joseph L. Mankiewicz**. PRODUCCIÓN: **20th Century Fox**. Productor ejecutivo: **Darryl F. Zanuck**. PRODUCER: **Ernst Lubitsch** (sin acreditación). GUIÓN: **Joseph L. Mankiewicz**, sobre la novela de **Anya Seton**. MÚSICA: **Alfred Newman**. DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: **Arthur Miller**. ARREGLOS ORQUESTALES: **Edward B. Powell**. DIRECTORES DE ARTE: **Lyle Wheeler** y **Russell Spencer**. DECORADOS: **Thomas Little**. Con la colaboración de: **Paul S. Fox**. MONTAJE: **Dorothy Spencer**. VESTUARIO: **Rene Hubert**. MAQUILLAJE: **Ben Nye**. EFECTOS FOTOGRÁFICOS ESPECIALES: **Fred Sersen**. COREOGRAFÍAS: **Arthur Appel**. SONIDO: **W. D. Flick** y **Roger Heman**. 103 minutos. ESTRENO: **10 de abril de 1946**. INTÉRPRETES: **Gene Tierney** (Miranda Wells), **Walter Huston** (Ephraim Wells), **Vincent Price** (Nicholas Van Ryn), **Glenn Langan** (Dr. Jeff Turner), **Anne Revere** (Abigail Wells), **Spring Byington** (Magdo), **Connie Marshall** (Katrine), **Henry Morgan** (Bleecker), **Jessica Tandy** (Peggy), **Tom Fadden** (Obrero), **Vivienne Osborne**, **Trudy Marshall**, **Reinhold Schunzel**, **Jane Nigh**, **Ruth Ford**.

1844. Miranda Wells empieza a trabajar como ama de llaves en el servicio doméstico de su primo, Nicholas Van Ryn. Se enamora y se casa con él después de que su mujer haya muerto en circunstancias misteriosas. Al descubrir el verdadero rostro del degenerado con el que se ha casado, Miranda está a punto de convertirse a su vez en su víctima. A consecuencia de una revuelta de campesinos explotados por Ryn, éste muere a manos de aquéllos y Miranda abandona el país con el joven doctor Jeff Turner.

Comentario

Apenas logramos imaginar cómo Lubitsch habría tratado esta intriga “gótica”, construida sobre el principio, muy en boga en los años cuarenta, de «me he casado con un asesino». Su discípulo Mankiewicz se entrega a los tópicos del género con una aplicación conmovedora, pero impersonal (se trata de su primera realización, bajo la férula inflexible, pero poco aparente del maestro). La puerta condenada detrás de la que Van Ryn deja libre curso a su yo atormentado y perverso, ¿es una versión trágica de las puertas de la comedia de Lubitsch? Miranda, introducida en la servidumbre de una nobleza decadente, ¿es un esbozo de Cluny Brown y de su aprendizaje en Carmel Manors? *Dragonwyck*, producto típicamente “pulido” de la Fox de la época, se ve con interés, pero deja estas preguntas sin respuesta.

OTRAS COLABORACIONES

LA ÚLTIMA ORDEN

(*The Last Command*, 1928)

DIRECCIÓN: **Josef von Sternberg**. PRODUCCIÓN: **Famous Players-Lasky/Paramount**. GUIÓN: **John F. Goodrich, Herman J. Mankiewicz**, sobre una historia de **Lajos Biró**. FOTOGRAFÍA: **Bert Glennon**. 9 bobinas. INTÉRPRETES: **Emil Jannings** (General Dolgorucki/Gran Duque Sergius Alexander), **Evelyn Brent** (Natascha Dobrowa), **William Powell** (Leo Andreiev).

La idea original de la película es de Lubitsch.

MR. BROADWAY

(1933)

DIRECCIÓN: **Johnny Walker**.

Cameo de Lubitsch en el papel de un cliente del casino.

KNOW YOUR ENEMY: GERMANY

(1942)

Documental militar. PRODUCCIÓN: **20th Century-Fox**.

Filme inédito terminado por Lubitsch.

THE MEANEST MAN IN THE WORLD

(1943)

DIRECCIÓN: **Sidney Lanfield**. PRODUCCIÓN: **20th Century-Fox**. GUIÓN: **George Seaton, Allan House**, sobre una obra de teatro de **Augustin MacHugh** y **George M. Cohan**. INTÉRPRETES: **Jack Benny** (Richard Clark), **Priscilla Lane** (Janie Brown), **Eddie "Rochester" Anderson** (Shufro), **Edmund Gwenn** (Frederick P. Leggitt), **Matt Briggs** (Mr. Brown), **Anne Revere** (Kitty Crockett), **Margaret Seddon** (Mrs. Leggitt), **Harry Hayden** (Mr. Chambers).

Lubitsch colaboró en esta película dirigiendo algunas repeticiones de tomas.

LITERATURA LUBITSCH

RESUMEN BIBLIOGRÁFICO

Adulado por la prensa y la crítica en los años veinte y treinta, Ernst Lubitsch sufrió a continuación cierto desafecto: los años cuarenta, aparte de una filmografía comentada de treinta páginas, escrita por Theodore Huff (“Sight and Sound Index Series”, nº 9, enero 1947), no aportan gran cosa a la bibliografía lubitschiana. Al menos en su país de adopción... Porque, poco después, en Francia, “La Revue du cinéma” (nº 17, septiembre 1948) publica un dossier sobre Lubitsch con tres textos que se han convertido en clásicos:

— “Les origines du style Lubitsch”, de Lotte Eisner, una de las primeras tentativas de análisis *a posteriori* del período alemán del cineasta, llena de informaciones interesantes (sobre todo en cuanto a su relación con Reinhardt) y prejuicios irritantes (particularmente en lo que se refiere a su carrera hollywoodense “venidera”); estas reflexiones hallarán un notable complemento en “L’Ecran démoniaque” (Le Terrain vague, 1965; reed. 1981);

— “Lubitsch ou l’idéal de l’homme moyen”, de Mario Verdone, y “Chez Ernst”, de Jean-George Auriol, textos amorosamente cinéfilos; ambos —el primero, revisado y desarrollado— volverán a aparecer en la obra que Verdone escribirá en 1964 (col. “Premier Plan”, SERDOC, Lyon).

El final de los años sesenta es propicio a la exégesis lubitschiana. Herman G. Weinberg publica el —con razón— célebre “The Lubitsch Touch: a Critical Study” (Dutton, Nueva York, 1968; edición corregida y ampliada: Dover, Nueva York, 1977). Lo que ha envejecido es la falta de rigor en el análisis y en las referencias, los juicios tajantes (*Ángel* sería una obra sin interés), las imprecisiones de la filmografía. Lo que se impone aún hoy en día es la vivacidad y el calor de la evocación, tanto del hombre como de su arte, los testimonios (Samson Raphaelson, Jeanette MacDonald...), los extractos de una correspondencia mantenida con el propio Lubitsch, y una multitud de datos preciosos que numerosos autores tomarán prestados más adelante (sin citarles nunca).

La traducción de algunos de estos testimonios está publicada en el nº 198 de los “Cahiers du cinéma” (febrero 1968): publicada a continuación de un homenaje en la Cinemateca, se trata de una entrega que hace época, con los célebres artículos, entre

otros, de Jean Domarchi (“L’Homme de partout”) y de François Truffaut, que afirmaba que «en el queso de Gruyère de Lubitsch, ¡cada agujero es genial!» («*Lubitsch était un prince*»); todo va acompañado por una filmografía ejemplar de Patrick Brion.

El año anterior se había publicado en Francia “Lubitsch (1892-1947)” en “L’Anthologie du cinéma” (L’Avant-Scène et C.I.B., Paris), de Bernard Eisenschitz, iniciación compacta e impecablemente documentada a la obra del cineasta. El propio Eisenschitz será responsable —junto con Jean Narboni— de un excelente fuera de serie de los “Cahiers du cinéma”, coeditado por la Cinemateca Francesa, con motivo de una nueva retrospectiva de Lubitsch en 1985. Fundándose en el número especial de 1968, lo enriquece con algunos ensayos, proponiendo un enfoque nuevo sobre el director, con un texto de Jean Eustache sobre *Ser o no ser* (recogido en *Cinema* 62), así como con una apasionante biografía comentada y la filmografía hasta ahora más completa, debidas a Hans Helmut Prinzler y Enno Patalas (revisadas y traducidas del alemán, basándose en “Lubitsch”, C.J. Bucher, Múnich y Lucerna, 1984). Bajo el influjo de esta misma retrospectiva, la revista “Positif” dedica dos publicaciones a Lubitsch (nº 292, junio 1985, y 305-306, verano 1986): particularmente esclarecedores son los artículos de Barthélemy Amengual (“*Il faut qu’une porte soit ouverte et/ou fermée*”, exclusivamente ilustrado con fotos de puertas de las películas de Lubitsch) y de Alain Masson (acerca de una película demasiado ignorada, *Lo que piensan las mujeres*). El número 292 contiene asimismo dos textos inéditos en francés, cuyo autor es el propio cineasta.

Entretanto se ha despertado la crítica norteamericana: Raymond Durgnat, Andrew Sarris, Peter Bogdanovich, Gerald Mast, Richard Corliss, Molly Haskell dedican a Lubitsch ensayos destacados, en libros o revistas anglosajonas (Durgnat: “The Crazy Mirror: Hollywood Comedy and the American Image”, Horizon Press, Nueva York, 1970; Sarris: “Film Comment”, invierno 1971 y verano 1972; Bogdanovich: “Esquire”, nov. 72, continuado en “Pieces of Time”, Delta Books, Nueva York, 1973; Mast: “The Comic Mind: Comedy and The Movies”, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1973; Corliss: “Talking Pictures”, Overlook Press, Woodstock, N.Y., 1974; Haskell: “From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies”, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1974).

Añadiremos un análisis pertinente de *La viuda alegre* de Nancy Schwartz, con el bonito título de “Lubitsch’s Widow: The Meaning of a Waltz” (“Film Comment”, marzo-abril 1975).

Esta recuperación del interés hacia la figura del cineasta alemán debía conducir en buena lógica a la publicación de obras enteramente consagradas al director. “The Cinema of Ernst Lubitsch: The Hollywood Films”, de Leland A. Poague (Tantivy, Londres; Barnes, Nueva York, 1977) ofrece una visión temática profunda, mientras que “Ernst Lubitsch’s American Comedy” de William Paul (Columbia University Press, Nueva York, 1983) se concentra en las interacciones entre la estética

lubitschiana y el contexto histórico del cine de la época: dos libros esenciales. En 1977 se publica el inmenso trabajo de Robert Carringer y Barry Sabath: “Ernst Lubitsch, a Guide to References and Resources” (Prior, Londres; Hall & Co., Boston, Mass.): introducción crítica, filmografía comentada con sinopsis detalladas (la de Prinzler y Patalas, más actualizada, no ofrece sinopsis), bibliografía completa desde los años veinte, impresionante inventario de los lugares en los que están almacenadas las copias, una mina de información acerca de las actividades extracinematográficas de Lubitsch (escritura, teatro, diversos proyectos...).

Pero el análisis más seductor del arte de Lubitsch tal vez se halle en los capítulos que James Harvey le dedica en su obra sobre la comedia americana: “Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges” (Knopf, Nueva York, 1987). Todas las películas sonoras de Lubitsch (inclusive *Remordimiento*, como contrapunto) se examinan con un estilo y un humor dignos de su tema. Añadiremos a este análisis ciertos trabajos consagrados a otro género por el que el cineasta se hizo ilustre: “Comédie musicale” de Alain Masson (Stock, París, 1981) y “The American Film Musical” de Rick Altman (Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis; BFI, Londres, 1989), que, de manera instructiva, vincula la opereta vienesa con el musical hollywoodense a través de Lubitsch.

En 1987, dos obras francesas vinieron a llenar el vacío que existía en este país — si exceptuamos los números especiales de revistas— desde hacía una veintena de años: “Lubitsch” de Jacqueline Nacache (Edilig, París), estudia película por película, suntuosamente ilustrada, y “Lubitsch ou la satire romanesque” de Eithne y Jean-Loup Bourget (Stock, París; reed. Flammarion, col. “Champs-contrechamps”, 1990), que combina la serie universitaria con el virtuosismo crítico, privilegiando las intersecciones temáticas e integrando por una vez la obra alemana en el estudio global de la estética lubitschiana. Este libro está amenizado por un precioso anexo que contiene textos de o sobre Lubitsch, especialmente una breve y encantadora evocación firmada por Marcel Achard (extracto de un artículo de “Cinéma”, n° 340, 25 de abril 1935), que escribió los diálogos de la versión francesa de *La viuda alegre*, cuya dirección de actores supervisó (véase la filmografía).

De los artículos en otras lenguas mencionaremos asimismo: “Lubitsch” de Guido Fink (“Il castoro cinema”, n° 41, Nuova Italia, Florencia, 1977) y un número especial de “Kosomorama” (n° 129, Copenhague, primavera 1976).

Numerosos libros de memorias o biografías dedicadas a colaboradores han evocado la personalidad de Lubitsch. Mary Pickford, Gene Tierney, Marlene Dietrich y Pola Negri, desatendidas o tiranizadas por el maestro, no hablan de él en términos muy halagadores. Habría sido interesante tener una opinión contraria, la de Jeanette MacDonald, Miriam Hopkins, Claudette Colbert, actrices fetiches del director. Eleanor Knowles incluye en “The Films of Jeanette MacDonald and Nelson Eddy” (Barnes, Nueva York; Tantivy, Londres, 1975) comentarios agudos acerca de la colaboración de la actriz y su mentor, y un análisis detallado de las cuatro películas

que rodaron juntos.

En su biografía sobre Joseph Mankiewicz, “People Will Talk” (Da Capo Press Inc., Nueva York, 1978), Kenneth L. Geist recuerda la relación tumultuosa entre Lubitsch y su discípulo. Y Maurice Zolotow, en “Billy Wilder in Hollywood” (G.P. Putnam, Nueva York, 1977), describe la época en que Wilder escribía guiones para Lubitsch, antes de que se revelara como su digno seguidor, con obras maestras como *Sabrina*, *Love in the Afternoon* y *Avanti* —en el plano estilístico, esta relación queda astutamente presentada por Leland Poague en un capítulo de su obra sobre Wilder, posterior a la que dedicó a Lubitsch (“Billy Wilder-Leo McCarey”, col. The Great Hollywood Professionals, Barnes, Nueva York; Tantivy, Londres, 1980). En cuanto a “Warner Brothers” de Charles Higham (Charles Scribner’s Sons, Nueva York, 1975), se trata de una mina de informaciones acerca de la deslumbrante serie de películas mudas que Lubitsch rodó para esta empresa.

Varios guiones de películas de Lubitsch se han publicado, particularmente “Ninotchka” reeditado en “The MGM Library of Film Scripts”, Viking, Nueva York, 1972: luego, en forma de fotogramas acompañados por leyendas, en “The Film Classics Library” de Richaard Amobile, Darien House, Nueva York, 1975).

Pero hemos guardado lo mejor para el final: “Three Screen Comedies by Samsom Raphaelson”: *Trouble in Paradise*, *The Shop around the Corner*, *Heaven Can Wait*. (University of Winconsin Press, Madison, Wis., 1983). Más allá del placer constante que proporciona la lectura de los guiones, y de un estudio relativamente interesante de Pauline Kael, este libro comprende un maravilloso relato autobiográfico de Raphaelson, gracioso y a veces conmovedor, sobre la relación episódica que unía a Lubitsch con uno de sus guionistas favoritos. Publicado con anterioridad en “The New Yorker” en 1981, este artículo que simplemente se titula “Freundschaft” (amistad, en alemán), esboza a la vez la franqueza entusiasta de Lubitsch y la oculta complejidad de su personalidad. Hacia el final, Raphaelson rememora la redacción de un homenaje fúnebre a Lubitsch, que escribió por error tras recibir una noticia alarmante, y que más adelante perfiló con ayuda del cineasta en persona, ¡como si se hubiese tratado de uno de sus guiones!... La evocación es primero de un humor irresistible, luego resulta tanto más emocionante cuanto que el propio Samson Raphaelson falleció unos meses antes de la publicación de este libro excepcional.



N. T. BINH. (Yann Tobin). Nacido en 1958, es productor de cine y miembro del comité de redacción de la revista *Positif*. Es autor del libro *Mankiewicz* y, entre otras cosas, ha colaborado en un número de *Etudes cinématographiques* sobre Ingmar Bergman.



CHRISTIAN VIVIANI. Nacido en 1948, es profesor de dirección cinematográfica e historia del cine. Aparte de ser colaborador de *Positif* es autor de numerosas obras sobre el cine americano, como por ejemplo, *Francis Ford Coppola* (junto con Jean-Paul Chaillet).

Notas

[1] Este libro se publicó en 1991. (N. T.)

<<

[2] Extracto de una carta que Lubitsch envió a Herman G. Weinberg, el futuro autor de “El toque Lubitsch” (Ed. Lumen, 1980), y que éste recoge en el citado libro. En ella Lubitsch analizaba con brevedad y precisión el conjunto de su obra. (N. T.)

<<

[3] Traducción literal de *Heaven Can Wait*, que en España se tradujo por *El diablo dijo no*. (N. T.)

<<

[4] En el original francés *carte du tendre*, que hace referencia al mapa de un reino imaginario, concebido por la poeta y novelista Madeleine Scudéry (1607-1701). (N. T.)

<<

[5] Uno de los títulos originales de *Remordimiento* es, precisamente, *The Man I Killed*, aunque también figura como *Broken Lullaby*. (N. T.)

<<

[6] El título original de *El bazar de las sorpresas* es *The Shop Around the Corner* (N. T.)

<<

[7] Sonido de mofa en inglés. (N. T)

<<

[8] Ernest-Aimé Feydeau (1821-1873), escritor francés, autor de la novela “Fanny”.
(N. T.)

<<

[9] Traducción literal: ‘golpe de teatro’, que significa ‘incidente/lance imprevisto, peripecia’ (N. T.)

<<

[*] En francés, *spleen* representa el estado de melancolía sin causa definida o de angustia vital de una persona. (*N del E. D.*)

<<