

Ernst Lubitsch: el arte de la sugerencia

Ernst Lubitsch: the art of the suggestion

■ Juan Tejero*

■ El espacio que ocupó Ernst Lubitsch como genio creativo y como germen de la sofisticación europea se hace más fascinante a medida que Hollywood retrocede en el tiempo. Considerando el modo en que fue desairado por Mary Pickford en su primera película americana, *Rosita, la cantante callejera* (*Rosita*, 1923), así como ingeniosamente escarnecido por su terquedad teutónica, sorprende que el *bon vivant* berlinés alcanzara una posición tan eminente en la meca del cine. Cuando cruzó el Atlántico, ya había dirigido catorce largometrajes. No volvió a hacer una película fuera de Estados Unidos. Sin embargo, perversamente, casi ninguna de las que hizo estaba ambientada en su país de adopción. Sus filmes sucedían en Lubitschlandia, un vasto y romántico patio de recreo lleno de encanto y sofisticación, más divertido, más erótico, más refinado y, sobre todo, más glamouroso que Estados Unidos, donde ladrones, granujas y estafadores lucían impecables maneras y ropa interior limpia. «Yo he estado en París, Francia, pero París, Paramount, es mejor», reconoció el cineasta. Ahora Lubitschlandia es un continente perdido, como la Atlántida, pero es que nunca existió realmente, salvo en el generoso corazón de su creador.

En Hollywood, Ernst sólo hizo comedias románticas y musicales, salvo el legendario melodrama zarista *El patriota* (*The Patriot*, 1928) con Emil Jannings y la melancólicamente pacifista *Remordimiento* (*The Man I Killed*, 1932). Y por lo general, el maestro berlinés conservó el tono rítmico y liviano, el que se convertiría en su gloria y su cruz. Hoy, los especialistas siguen sin ponerse de acuerdo sobre lo que constituye el célebre «toque Lubitsch» y la mayoría de las definiciones vienen envueltas en poéticos términos de adoración. Andrew Sarris comenta que esa chispa natural del cineasta es el emotivo contrapunto de tristeza en los momentos

* El autor fundó (1992) la revista *Cinerama*, que dirigió durante nueve años, y en 1998 T&B Editores (www.cinemitos.com/tbeditores/Paginas/home.asp). Desde la fundación de T&B compagina la labor de dirección de la editorial con la de escritor, así como la colaboración en diversos programas de radio y televisión. Es autor de numerosos artículos y libros. El último libro que ha publicado lleva por título: *El grupo salvaje de Hollywood. Dioses y monstruos* (T&B Editores, 2009).

más alegres de una película. Leland A. Poague describe su estilo como grácilmente encantador y fluido, con una «ingeniosa habilidad para sugerir más de lo que mostraba». Observaciones como ésta última pegaron en la espalda de Ernst el desafortunado título de «director de puertas», puesto que algunos de sus momentos más cómicos giran en torno a la invisible actividad que se deduce está ocurriendo detrás de una puerta cerrada.

Lubitsch decía: «Hay mil maneras de encuadrar con una cámara, pero en realidad no hay más que una». Y su carrera fue un testarudo peregrinar por esas novecientas noventa y nueve restantes maneras de dar en el *touch*, una obstinación sin límites que le permitiría alumbrar un estilo único. Ciertamente ha sembrado sus influencias en el campo de la ironía como pocos la han sembrado, pero la vigencia de su humor no radica sólo en ese virus malévolamente pícaro, endemoniado y epicúreo que alzó sus obras maestras, sino en una ternura única en el cine. Sus personajes, como los de Renoir, «tienen sus motivos». No los disculpa, pero tampoco moraliza. A los mangantes de *Un ladrón en la alcoba* (*Trouble in Paradise*, 1932), al marido infiel de *El diablo dijo no* (*Heaven Can Wait*, 1943) y a las mujeres de vida airada de *Ángel* (1937), el director les regala una sonrisa cómplice. No dicta sentencia, prefiere disfrutar de su absurdo pero comprensible deseo de tenerlo todo; de romper las reglas y no pagar por ello, aunque siempre hay que pagar un precio, y el *bon vivant* berlinés, discretamente, lo paga de su bolsillo y deja que sus bribones escapen para seguir viviendo. Les perdona porque tienen estilo y misterio y un humor que todo lo redime. Y sobre todo, nunca les falta capacidad para apreciar lo ridículo.

Toda su filmografía en América, desde *Los peligros del flirt* (*The Marriage Circle*, 1923) hasta *El pecado de Cluny Brown* (*Cluny Brown*, 1946), tiene una elegancia y una belleza coherentes, un elemento que, lejos de menguar, se ha incrementado con el tiempo. Estas livianas películas tienen una resonancia y una verdad que se vuelven más conmovedoras con cada año que pasa. Son testimonios de todo lo bueno que existe en el ser humano, su sentido del humor, su elegancia y su coraje ante la triste brevedad de la vida.

Lo que también debemos recordar es que Lubitsch fue tanto una fuerza como un faro, una figura que debía ser tenida en cuenta. Así, la influencia que tuvo en la Paramount es comparable a la de Zanuck en la Fox, la de Thalberg en la MGM, la de Laemmle en la Universal, y la de todos los hermanos Warner juntos. Chaplin siempre fue su propio productor y su propio creador, pero en la década de los treinta era demasiado individualista y tecnológicamente reaccionario para ejercer demasiada influencia en otros cineastas. Capra tuvo carta blanca en la Columbia durante un tiempo, pero nunca hizo nada por poner remedio a la mediocridad general de la factoría comercial de Harry Cohn. Sólo entre los directores distinguidos de la década, Lubitsch miró más allá de su ombligo creativo para fijarse en la evolución de los gustos del público.

Nacido el 28 de enero de 1892, hijo de un sastre bien situado, Ernst Lubitsch debutó como actor con la compañía berlinesa de Max Reinhard, en 1911, y poco

después empezó a compaginar el teatro con la industria del cine. Entre 1914 y 1919 dirigió e interpretó veintisiete cortometrajes cómicos, en la mayoría de los cuales representó el arquetipo del judío bufonescamente agresivo. Estas películas no son conocidas hoy en día, ni siquiera entre la mayor parte del público cinéfilo. Pero ver hoy al exquisito *connaisseur* en estas cintas es una experiencia inquietante, a la vista de su elevada reputación artística. Su personalidad cómica no maduró con la edad. Sus interpretaciones son groseras, ásperas, y, para criterios actuales —o para cualquier criterio—, antisemitas. Su judío es un ser taimado, codicioso, astuto y lascivo que va por la vida cargado de ambición desatada. No es un hombrecillo chapliniano, ni un estoico keatonesco, ni mucho menos un hombre corriente lloydiano. Sólo es un hombre con soberbia en los ojos y una insidiosa sensualidad en los labios, combinados con una ausencia de encanto y elegancia. El encanto, el ingenio y la gracia, las cualidades que más tarde fueron la esencia del Lubitsch maduro, brillan por su ausencia. Así, todo lo que viniera luego tenía que ser mejor que esto.

Por fortuna, Ernst dejó de actuar en cuanto se metió en la rueda de la producción cinematográfica. Después de su primer largometraje, *Als ich tot war* (1916), se limitó al gag o el cameo ocasionales. *La princesa de las ostras* (*Austernprinzessin*, 1919) fue su primer amago de comedia ingeniosa basada en la sugerencia, la elipsis y la incongruencia visual. El encanto y el sentimiento que habían brillado por su ausencia en sus interpretaciones se manifestó milagrosamente en su trabajo de dirección.

Hasta 1917 actuó en muchas de sus propias películas, pero después de la guerra pasó a dedicarse exclusivamente a la dirección, tocando todos los palos, desde la fantasía expresionista a la historia de amor, la farsa y la comedia, aunque sería en el género épico donde obtendría sus mayores éxitos. Con *Madame Dubarry* (1919), su fama de «humanizador» y «demoledor» de la historia se expandió por



El «maestro berlinés» se hizo conocido por el «Toque Lubitsch», inteligentes insinuaciones visuales sobre acontecimientos que ocurrían tras puertas cerradas (cortesía del autor).

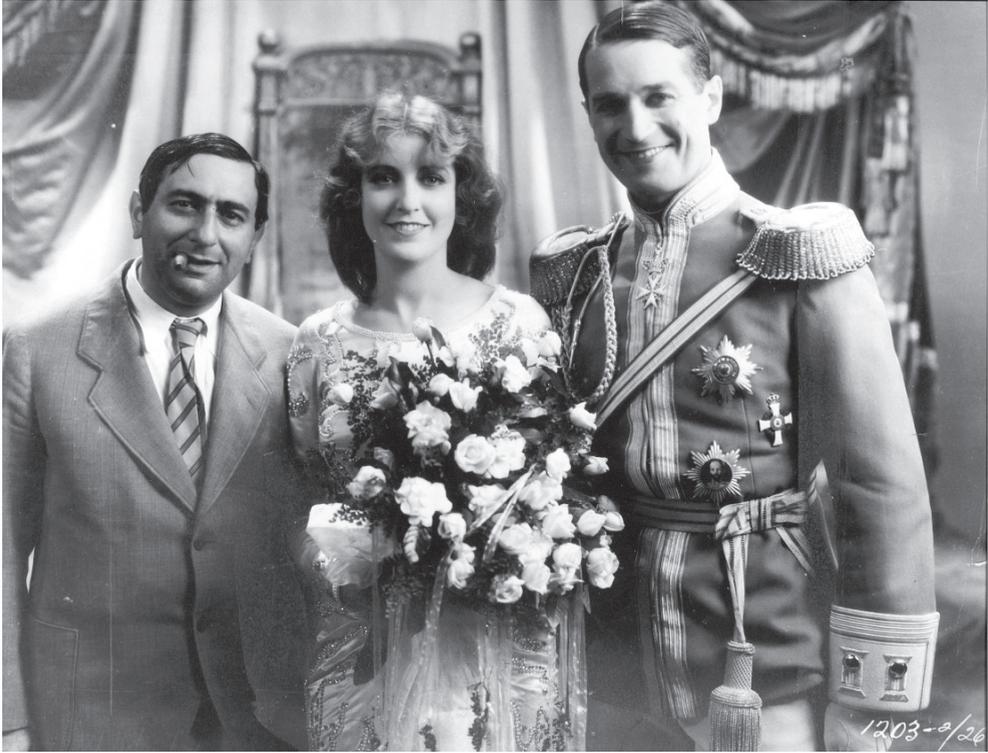
todo el mundo. Y el éxito ya no le abandonó en títulos como *Romeo y Julieta* (*Romeo und Julia im Schnee*, 1920), *Ana Bolena* (*Anna Boleyn*, 1920) y *Sumurun* (1920), en la que dio vida a un enano, en una interpretación característicamente imaginativa y grotesca.

Lubitsch tenía un vívido, aunque teatral, sentido de la composición y la estampa de grupo, un dominio de las grandes multitudes y las estrellas, y un ingenioso aunque un poco evidente modo de inventar triviales tramas íntimas para personajes nobles. Este humor era más pícaro que penetrante, pero incluso en sus películas alemanas sabía escamotear sus estratagemas para que halagaran a los sentidos.

En 1923 se fue a América —cuando el país y Hollywood aún no veían con buenos ojos a los talentos extranjeros— para dirigir a Mary Pickford en *Rosita, la cantante*, una decepción comercial en la época, pero ahora una especie de tesoro documental. Como afirmó Lotte Eisner, Lubitsch redefinió su estilo al otro lado del Atlántico, abandonando el *slapstick* en favor del «desenfado». Trabajó para la Warner, y en *Los peligros del flirt* (*The Marriage Circle*, 1924), la primera de sus taimadas subversiones de las convenciones morales estadounidenses y de su puritana ética del sexo, construyó un modelo de comedia sofisticada para la era muda. Luego pasó a la Paramount para rodar *La frivolidad de una dama* (*Forbidden Paradise*, 1924), a partir de una obra de teatro de Lajos Biro. Protagonizada por Pola Negri y Adolphe Menjou, esta película traslada los escenarios europeos y aristocráticos a los estudios americanos e introduce el humor como base para la dignidad pomposa. *El abanico de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*) la hizo en la Warner, y en *La locura del charleston* (*So This is Paris*) dirigió a Myrna Loy. Su talento empezaba a derribar los prejuicios xenófobos. *El príncipe estudiante* (*The Student Prince in Old Heidelberg*, 1927), filmada en la Metro, fue un gran éxito comercial.

El caso es que Hollywood acabó adorando al Lubitsch silente; no había nadie como él. Von Sternberg, otro centroeuropeo, empezaba entonces a buscar sus referencias y la única competencia, Erich Von Stroheim, era un talento demasiado incendiario: «el que lo abrazara corría serio peligro de ver perjudicados sus presupuestos y su paz de espíritu». Pero a finales de los veinte, el maestro berlinés parecía consciente de la escasa libertad de acción que tenía con un público cada vez más impaciente. Sus cuatro musicales son una escalada de amaneramiento y estilización, a medida que aumentaba la resistencia del público a la poética de la puesta en escena rítmica. Así, *El desfile del amor* (*The Love Parade*, 1929) es una película relativamente desenfadada y espontánea, un puente entre la melosidad visual del cine mudo y la dinámica verbal-musical del sonoro; por lo demás, esta película no es más que un musical de una sola canción, el «Dream Lover», de Victor Schertzinger.

Lubitsch disfrutó de una curiosa inmunidad en los años treinta, en el sentido de que al final de la década, su prestigio era tan elevado como al principio. En los años cuarenta, Josef Von Sternberg, King Vidor, Franz Borzage, René Clair, Rouben Mamoulian y Lewis Milestone perdieron la preeminencia que habían tenido en los primeros treinta, pero John Ford, Frank Capra, Leo McCarey, Alfred Hitchcock,



Ernst Lubitsch, Jeanette MacDonald y Maurice Chevalier (cortesía del autor).

Gregory La Cava y William Wyler salieron de la nada aparentemente, a mediados de los cuarenta, para marcar la segunda parte del decenio. Ernst tuvo sus altibajos, pero nunca pasó de moda de forma permanente. *Monte Carlo* (1930) inauguró los treinta con la hábil mezcla de montaje sonoro y música visual presente en la escena en la que Jeanette MacDonald canta «Beyond the Blue Horizon», y *Ninotchka* (1939) bajó majestuosamente el telón sobre la década, con la exquisita encarnación, por parte de Greta Garbo, de un iceberg ideológico que se disuelve en carcajadas.

Entre estas dos epifanías de su paleta de colores pastel, Lubitsch aportó una variada gama de comedias. *El teniente seductor* (*The Smiling Lieutenant*, 1931) y *La viuda alegre* (*The Merry Widow*, 1934), son inteligentes, risueñas y refinadas, pero ¿puede una gran comedia estar protagonizada por Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald? *Una mujer para dos* (*Design for Living*, 1932) y *La octava mujer de Barba Azul* (*Bluebeard's Eight Wife*, 1938) son teatrales y formales, pero también maravillosamente inventivas. Las joyas de la colección son la genuinamente amoral *Un ladrón en la alcoba* (*Trouble in Paradise*, 1932), liberadora y enérgica de puro cínica; *Angel* (1937), que podría ser el homenaje de Lubitsch a Sternberg y Die-

trich, y *El bazar de las sorpresas* (*The Shop Around the Corner*, 1940), una fascinante comedia de imposturas y equívocos.

Muchos consideran que *Un ladrón en la alcoba* es, si no la mejor de su filmografía, sí, cuando menos, la representación de todas las características que definen el cine de Lubitsch: diálogos chispeantes, argumentos interesantes, personajes ingeniosos y sofisticados, la gracia y la elegancia de los años veinte, la conciencia igualitaria de los treinta, el ingenio visual del cine mudo y el ingenio verbal del sonoro, todo lo que compone su célebre «toque». De *Angel* se puede afirmar que es la película más perfecta de cuantas hizo Lubitsch, que es el cineasta que más veces rozó la perfección. Y *El bazar de las sorpresas* es tan melosa y ligera como el algodón dulce, pero también es una de las mejores películas de la historia. Maravillosamente escrita, esta oda a la modestia de los anhelos de la clase media es un tesoro de esperanzas y ansiedades basadas en los desesperados rostros de James Stewart y Margaret Sullavan. La conversación en el café puede ser el mejor encuentro en la historia del cine americano.

En conjunto, la de los treinta fue una década productiva para un cineasta que había sobrevivido a un traslado de Alemania a América, a los berrinches de Pola Negri y Mary Pickford, a la transición del mudo al sonoro, a la adquisición de poder (y pérdida de gloria) cuando pasó de director a productor-director en la Paramount, y a los cambiantes gustos del veleidoso público. Sin embargo, nunca ganó un Oscar ni un premio de la Crítica de Nueva York, pero ya se sabe que los talentos cómicos pocas veces tienen tanto peso como los talentos trágicos o simplemente oscuros, y esto es especialmente cierto en Hollywood.

Más tarde, cuando el mundo vivía sus días más oscuros, Lubitsch entregó una de las mejores comedias que ha dado Hollywood. Y no una comedia escapista, sino *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*, 1942), en la que se atrevió a reírse de Hitler en pleno horror bélico. Si el mayor talento del maestro berlinés era su capacidad de hacer que nos riéramos de los hechos y las ansiedades más graves, de utilizar el humor para ayudarnos a conocernos mejor a nosotros mismos, entonces esta película puede ser considerada su trabajo más consumado.

Pero en los años cuarenta, *Ser o no ser* fue condenada por la indelicadeza que suponía «tomarse a broma» la conquista de Polonia por los nazis, no en vano el jefe de la Gestapo (Sig Ruman), le dice a un histriónico actor polaco (Jack Benny) que se está haciendo pasar por agente de la Gestapo: «Lo que él [el personaje de Benny] le hizo a Shakespeare, nosotros se lo estamos haciendo a Polonia». Un crítico del Philadelphia Inquirer calumnió al director describiéndolo como un director «nacido en Berlín» que disfrutó cuando los alemanes bombardearon Polonia. En aquella época nadie captó ni por lo más remoto el trasfondo de humor judío contenido en la frase de Lubitsch y su guionista, Edwin Justus Mayer.

Salvando el abismo entre el humor y el horror, un hombre jovial de ojos brillantes y enorme puro trascendió los tiempos en los que vivía para convertirse en un artista eterno. Había iniciado su carrera haciendo chistes. Cuando la clausuró,



Marlene Dietrich y Ernst Lubitsch en un momento del rodaje de *Angel* (cortesía del autor).

había trazado el mapa de una civilización que estaba desapareciendo, en la que la gente acataba las reglas hasta el borde de la eternidad. Y el preciso estilo que antes parecía tan irónico y malvado, ahora parece infinitamente cálido y misericordioso. Tal vez lo que los intelectuales nunca han aceptado de Lubitsch es la presunción del genio en una visión del mundo de clase media.

Lubitsch sólo pudo dirigir otros dos éxitos críticos y comerciales, *El diablo dijo no* (el patetismo del *bon vivant* que se enfrenta a la muerte), y *El pecado de Cluny Brown* (maneras contra instinto en un mundo que se ha vuelto loco), antes de sucumbir a su sexto ataque al corazón, el 30 de noviembre de 1947. Murió mientras dirigía *That Lady in Ermine*, que fue completada por Otto Preminger. En su funeral, Mervyn LeRoy hizo un elogio acertado: «Contribuyó más que nadie al progreso de las técnicas de la comedia cinematográfica. De pronto se dejaron atrás el batacazo y la reacción tardía y empezaron a explotarse las fuentes de la risa interior».

Desde entonces, han sido muchos los que han intentado definir el célebre «toque Lubitsch»; pero este «toque» es el de un maestro que sabe exactamente qué cantidad de sal o azúcar añadir a un plato. El cineasta berlinés tenía el don de presentar el arte como entretenimiento y el entretenimiento como arte: un talento que Hollywood parece haber perdido. Y como artista tenía la habilidad suprema de hacer que la tarea más difícil pareciera fácil, y que la pesada maquinaria del cine resultara más ligera que una pluma. Vuelvan a él, o descúbranlo por primera vez. Son películas antiguas, pero dejan en evidencia a las nuevas.