



Ser o no ser de **Ernst Lubitsch**

Si nos envenenan, ¿acaso no morimos?

En octubre de este año se conmemoró el centenario del nacimiento de la gran actriz Carole Lombard, quien murió a los 33 años en un accidente aéreo. La recordamos con su obra cumbre que fue —paradójicamente— su última película.

Juan Carlos González A.

Lubitsch se llevó su secreto con él. Es como el vidrio soplado chino, algo que ya no existe. Alguna vez, busco un truco elegante y me digo: “¿Cómo lo habría hecho Lubitsch?”. Y se me ocurre algo y se parece a Lubitsch, pero no es Lubitsch. Ya no existe.

Billy Wilder

Cualquier motivo es válido para acercarse a *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*, 1942): desnudar el deplorable estado de la comedia fílmica actual, lamentar la prematura partida de Carole Lombard, festejar la justicia que se hizo al talento de Jack Benny, pero —sobre todo— constatar y dar testimonio de la inteligencia y el valor enorme de ese gran director que fue Ernst Lubitsch, el más sofisticado y elegante realizador de su momento. El suyo fue el arte de la sutileza, del símil visual sugerente que hacía resonar la mente del espectador, mientras ponía una sonrisa cómplice en su rostro. Ya lo decía él: “Yo dejo a la audiencia usar su imaginación. ¿Qué puedo hacer si malinterpretan mis sugerencias?”. Su capacidad para la expresión soterrada de las cosas le permitía brincar y burlar a la censura de la época, ocupada en buscar lo evidente, y demasiado torpe como para detectar sus agudas metáforas.

Así como otros directores poseen marcas o sellos característicos —formales o narrativos— el suyo fue llamado el “toque Lubitsch”. Un término acuñado por el departamento publicitario de su estudio cinematográfico para atraer la atención sobre su modo de hacer cine, que acabó convirtiéndose en una frase a la que cada cual intenta dar un significado válido, girando siempre alrededor de las premisas de sugerencia, buen gusto y evocación. El crítico Greg S. Faller decía que “el toque” podía ser visto como derivado de un artilugio del cine mudo, que interrumpía el intercambio dramático entre los personajes y se enfocaba en objetos o en pequeños detalles que hacen bien sea un comentario ingenioso o una revelación sorpresiva acerca de la acción principal. El autor Herman G. Weinberg sostenía: “los rusos tienen una bebida llamada kvass, en cuyo fondo hay colocada una uva pasa que le añade sabor a todo. Los actores rusos decían ‘encuentre la pasa y toda la botella será buena’. Lubitsch siempre buscaba la pasa que le impartiría sabor a una escena”.

A Mary Pickford le debemos su presencia en América: Lubitsch llegó a Estados Unidos en 1922, a sus treinta años, luego de una ilustre trayectoria europea. De origen judío, había nacido en Berlín en enero de 1892, hijo de un próspero sastre que sólo anhelaba que su hijo —quien desde pequeño se mostraba muy afín al mundo del teatro— se hiciera cargo del negocio familiar. Aunque al principio intentó combinar ambos mundos, para 1911 se había unido al Deutsches Theater del gran Max Reinhardt, líder de la escena teatral alemana de la época, y al año siguiente probó suerte en los estudios Bioscope, donde en 1913 empezó a participar como actor en películas cómicas, contando con buena fortuna. Poco después comenzó a dirigir su propio material y en 1918 abandonó la actuación para concentrarse en la dirección, aunque desde cuatro años antes venía dirigiendo cortometrajes. *La princesa de las ostras* (*Die Austernprinzessin*, 1919) y *Madame du Barry* (1919) fueron las películas que más notoriedad le dieron en esa época. Curiosamente, para el estreno de esta última película en Estados Unidos se intentó ocultar su origen alemán.

Su trabajo posterior se movió entre las comedias y los dramas históricos a gran escala, alcanzando gran figuración en ambos géneros. Incluso Pola Negri fue una de las actrices que ayudó a surgir en esos años. La fama de sus películas atravesó el Atlántico y empezó a ser reconocido en Estados Unidos; momento en el que fue llamado por Mary Pickford para que la dirigiera en un filme. Lubitsch llegó a América para hacer una película y terminó haciendo otra, *Rosita* (1923). En este continente permanecería, motivado por la compleja situación en Alemania, y por tener la posibilidad de reproducir, gracias a los escenógrafos de Hollywood, el sofisticado mundo europeo que tanta falta le hacía. Su segundo filme fue a su vez su primer triunfo resonante en el país, *Los peligros del flirt* (*The Marriage Circle*, 1924). Los éxitos, a las órdenes de la Warner Brothers, se sucedían uno tras otro: *La frivolidad de una dama* (*Forbidden Paradise*, 1924), *Kiss Me Again* (1925), *Lady Windermere’s Fan* (1925); comedias sofisticadas donde la mezcla de excentricidad, adulterio y lujo dio sus frutos en taquilla. En 1926 firma un contrato con la Paramount Pictures que se extendería hasta 1938. En ese estudio realizaría

su primera película sonora: *El desfile del amor* (*The Love Parade*, 1929); a partir de ahí la música se sumaría al entramado cómico de sus “operetas picaras”. Su estilo alcanzó la madurez con *Un ladrón en la alcoba* (*Trouble in Paradise*, 1932), *Una mujer para dos* (*Design for Living*, 1933) y *La viuda alegre* (*The Merry Widow*, 1934), antes que su carrera hiciera una pausa al ser nombrado jefe de producción de la Paramount, cargo que ocuparía durante un año y en el que no tuvo mucho éxito por carecer de las dotes administrativas requeridas. Volvería tras las cámaras —ya naturalizado estadounidense— para dirigir a Marlene Dietrich en la criticada *Angel* (1937) y a Claudette Colbert en *La octava mujer de Barba Azul* (*Bluebeard’s Eighth Wife*, 1938), con guión firmado por un dúo único: Billy Wilder y Charles Brackett.

En marzo de 1938 constituyó una transitoria compañía productora independiente junto a su agente Myron Selznick. A solicitud de Greta Garbo, la MGM —que buscaba un reemplazo para George Cukor— le propuso un contrato, que Lubitsch aceptó en noviembre del mismo año: su cine estaba por alcanzar cotas de genialidad aún mayores. “Garbo ríe” decía el eslogan publicitario de *Ninotchka* (1939), la primera de las dos obras para la MGM y uno de sus más grandes éxitos de taquilla. Haciendo un paralelo al “Garbo habla” con el que se hizo publicidad a *Anna Christie* (1930), el primer filme sonoro de la diva, ahora el público la vería en una faceta más relajada y cercana a la farsa, gracias a un guión excepcional de los geniales Wilder y Brackett.

Tres meses después de terminar el rodaje de *Ninotchka*, Lubitsch empezó a filmar *El bazar de las sorpresas* (*The Shop Around the Corner*, 1940), un filme que concluiría en apenas veintiocho días, realizado de manera secuencial —en el orden en el que vemos la película— y con un costo inferior a quinientos mil dólares. Después vendría uno de sus fracasos de taquilla, *Lo que piensan las mujeres* (*That Uncertain Feeling*, 1941), protagonizada por Merle Oberon y Melvyn Douglas, confrontados en una típica guerra de los sexos, y que está basada en una obra cómica de enredos escrita en el siglo XIX por Victorien Sardou, y que el propio Lubitsch ya había filmado en 1925 como *Kiss Me Again*.

—Joseph Tura (disfrazado de espía nazi): su esposo es un gran actor polaco, Joseph Tura. Seguramente ha oído hablar de él.

—Coronel nazi Ehrhardt: oh sí. Lo vi actuar una vez cuando estaba en Varsovia, antes de la guerra.

—Tura: ¿De verás?

—Ehrhardt: lo que él le hizo a Shakespeare, se lo estamos haciendo nosotros ahora a Polonia.

Diálogo de *Ser o no ser*.

Llegamos así al año de la filmación de *Ser o no ser*, una producción independiente financiada por el húngaro Alexander Korda, en su exilio en Hollywood durante la Segunda Guerra Mundial. Se basa en una idea original de Melchior Lengyel convertida en un excelente guión por el neoyorquino Edwin Justus Mayer, quien contó con la ayuda no acreditada del propio Lubitsch.

La acción nos lleva a Polonia en 1939, en los albores de la invasión nazi a ese país, para mostrarnos cómo una pareja de actores —Joseph y Maria Tura— que son parte de una tropilla teatral que monta a Shakespeare, se ve de repente involucrada con la resistencia y con un plan para asesinar a un espía nazi antes que revele información que podría acabar con el movimiento de resistencia polaco. Sus dotes como actores



van a permitirles actuar como contraespías e infiltrar a los nazis haciéndose pasar por ellos. Joseph Tura interpretará a un nazi en las tablas y luego repetirá su papel para engañar a un espía, a quien posteriormente también terminará representando.

Aunque al inicio de la película pareciera que en el centro de la trama hubiera un triángulo amoroso con un posible amante de María Tura, la verdad es que en esta película el romance pasa a un plano secundario, algo bastante raro en el cine de Lubitsch.

¿Se trata entonces de un *thriller* de espionaje? De nuevo somos engañados, pues el permanente tono cómico nos hace desistir de la idea. En el fondo, *Ser o no ser* trata de la representación, de cómo el arte imita a la vida y de qué manera a cada instante estamos representando un papel, mintiendo, viviendo entre las apariencias sociales que nos impiden mostrarnos cual somos. Los actores que Lubitsch contrató para el filme interpretan a actores de teatro que van a prolongar sus papeles fuera de los escenarios para montar una telaraña de engaños sucesivos —a manera de las muñecas rusas— donde los nazis van a caer víctimas de su torpeza. Mientras tanto, los diálogos chispeantes y las bromas de doble sentido inverosímilmente agudas bombardean al espectador a cada momento.

El papel de Joseph Tura fue escrito con un actor preciso en mente: Jack Benny. Artista de vodevil y personalidad de la radio, con una trayectoria no muy destacada en el cine, Benny tuvo un gran éxito con *Charley's Aunt* (1941), pero no le aseguró nuevos papeles, de ahí que viera como un honor y un placer que Lubitsch lo tuviera en cuenta. Sería la primera vez que un comediante tendría un papel protagónico en una de sus películas, pero resultaba importante contar con él para que el público lo reconociera como tal y cambiara sus expectativas frente al filme. Para interpretar a su esposa María, se había pensado en la veterana Miriam Hopkins, cuya carrera estaba palideciendo. Era la oportunidad de reverdecirla, pero la actriz no se llevó bien con Jack Benny y además consideró que su parte era más pequeña y menos notoria. Lubitsch no sabía a quién recurrir, cuando a su puerta tocó



la propia Carole Lombard con intenciones de ser considerada para el papel.

Bella, elegante y mundana, Carole Lombard se llamaba en realidad Jane Alice Peters y había nacido en Fort Wayne, Indiana, en octubre de 1908. Unos años después, su madre la llevó a Los Ángeles, ciudad donde empezó a desarrollar en la adolescencia una lenta pero prometedora carrera en el cine, que se vio interrumpida cuando un accidente automovilístico comprometió uno de los

lados de su rostro. Apadrinada por Mack Sennett regresó al cine y pronto estuvo bajo contrato con la Paramount en los albores del cine sonoro. Howard Hawks sería el garante de su primer triunfo con la comedia de enredos *Twentieth Century* (1934), que definiría el género en el que iba a destacarse con filmes tan recordados como *Hands Across the Table* (1935), *The Princess Comes Across* (1936), *My Man Godfrey* (1936) y *Nothing Sacred* (1937). Casada en 1939 con Clark Gable, trabajó con Hitchcock en esa curiosa comedia que es *Mr. and Mrs. Smith* (1941), pero le faltaba incluir a Lubitsch en su hoja de vida. Además, *Ser o no ser* le daba la oportunidad de trabajar con su amigo el actor Robert Stack, a quien conocía desde que era una adolescente. Curiosamente, la película se filmó en el estudio de United Artists lo que le dio a la actriz el derecho de decir que había trabajado en todos los grandes estudios de Hollywood. Para ella fue un momento grandioso de su carrera y se llevó tan bien con Lubitsch que Clark Gable alcanzó a pensar que había un romance clandestino entre ambos.

La película se empezó a rodar en octubre de 1941 y para cuando se concluyó, el 23 de diciembre, ya Estados Unidos había entrado a la Segunda Guerra Mundial. Además, la tragedia se sumaría a la situación política: Carole Lombard había acudido al llamado del presidente Roosevelt de colaborar con la promoción de bonos de guerra y se dirigió hacia Indiana a una campaña. De regreso con su madre tiraron una moneda para ver si regresaban por vía aérea o por tren. Abordaron un DC-3 que el 16 de enero

de 1942 se estrelló en Table Rock Mountain en las afueras de Las Vegas, falleciendo ambas mujeres y veinte personas más. Previamente en una escala programada del avión, en Albuquerque, varios militares en misión trataron que la actriz les cediera la silla y se bajara allá, pero la estrella tenía prisa de llegar a Los Ángeles y se negó a descender del malhadado vuelo. Pretendía llegar al preestreno de *Ser o no ser*, previsto para el 21 de enero, y quería probarse por primera vez el vestuario de su siguiente proyecto, *He Kissed the Bride*. Con sólo 33 años se ponía fin a la carrera y a la vida de Carole Lombard, para pena de sus admiradores y para dolor infinito de Clark Gable. *Ser o no ser* se estrenaría póstumamente.

Si hoy la película resulta un paradigma de lo que es una sátira brillante y graciosísima, en el momento de su estreno las cosas fueron muy distintas. Los sensibles y exaltados ánimos de espectadores y críticos no fueron capaces de ir más allá y encontraron ofensivo el material, que consideraron una burla al dolor del pueblo polaco. Había ocurrido algo extraño con esta película. El biógrafo Scott Eyman afirma que “con pocas excepciones, las películas de Lubitsch no ocurren en Europa o América sino en Lubitschlandia, un lugar de metáfora, gracia benigna y lamentable sabiduría”. *Ser o no ser* es una de esas pocas excepciones. El filme ocurre en Polonia en un año y un mes determinado, las circunstancias históricas son reales y el enemigo no es Adenoid Hynkel, dictador de Tomania como en *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) de Chaplin, sino el propio Adolf Hitler. Era difícil marginarse lo que se vivía en ese momento y sublimar lo que ocurría en pos de un efecto cómico que, en últimas, ridiculizaba a los nazis, exaltando el valor de los polacos.

La polémica rodeó al filme por los cuatro costados. Con disgusto, Lubitsch resumía los argumentos en contra de *Ser o no ser*: “Se me acusa de tres pecados principales: de haber violado toda forma tradicional al mezclar melodrama con comedia-sátira o incluso farsa; de poner en peligro nuestros esfuerzos de guerra al tratar la amenaza nazi con levedad; y de exhibir un mal gusto extremo al haber escogido a la Varsovia actual como fondo para una comedia”. Muchas veces criticado por la artificialidad y la superficialidad de sus películas, ahora era atacado por

el uso inadecuado de la realidad, al utilizar un drama intocable con fines cómicos. El director defendió su posición siempre que tuvo oportunidad. En el *New York Times* escribía:

Estoy cansado de dos recetas establecidas y reconocidas: drama con alivio cómico y comedia con alivio dramático. Me decidí a hacer una película que no intentara aliviar a nadie de nada en ningún momento; dramática cuando la situación lo demandara, sátira o comedia cuando se requiriera. Uno podría llamarla una farsa trágica o una tragedia farsante. No me importa y tampoco al público.

Los años pasaron y ahora es fácil caer en la ligereza de apreciar una película como ésta sin considerar el contexto histórico y social en que fue hecha. Abstrayéndola de todo esto, *Ser o no ser* se disfruta sin reserva alguna. Pero poniéndola bajo la óptica de lo que ocurría en el mundo en 1942, no puede uno menos que admirar mucho más a Ernst Lubitsch, quien fue valiente al dejar de lado sus tramas románticas habituales para asumir un tema que creyó blindado por la inteligencia con la que lo abordó. Es posible que no haya calculado la reacción del público y de la crítica, pero sobre todo no le fue posible prever el curso de los acontecimientos que derivaron en la entrada de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial, con la subsecuente hipersensibilidad nacional frente a cualquier tema que se mofara de este estado de las cosas.

Lubitsch defendió hasta el día de su muerte el sentido y las virtudes de su película. Fue la cumbre de su carrera y de un género que en la actualidad desfallece sitiado por la vulgaridad y la falta de ideas, pero estaba adelantado a su tiempo. En 1983 Mel Brooks hizo un *remake* que él mismo protagonizó y en 1996 *Ser o no ser* fue seleccionado para ingresar al National Film Registry. Hace parte de los filmes preservados por su importancia cultural, histórica o estética. La guerra pasó, el buen cine permanece. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

Crítico de cine del periódico *El Tiempo* y de las revistas *Arcadia*, *El Malpensante* y *Kinetoscopio*. Es autor del libro *François Truffaut, Una vida hecha cine* (Panamericana). Dirige el cineclub de la Universidad EAFIT. Escribe en la *Revista Universidad de Antioquia* desde el 2001.