laFuga

Espacio fuera de quicio

Ser o no ser de Ernst Lubitsch

Por Gerd Gemünden

Tags | **Cine clásico | comedia | Humor | Representación histórica | Estudios de cine (formales) | Alemania | Estados Unidos**

Gerd Gemünden es profesor Sherman Fairchild de Humanidades y profesor de Estudios Alemanes, Estudios de Cine y Medios y Literatura Comparada. Estudió alemán, inglés y filosofía en la Universidad de Tübingen y literatura comparada en la Universidad de Oregon (Ph.D. 1988). Sus especialidades incluyen la teoría crítica y los estudios culturales, la historia y la teoría del cine alemán, el cine artístico latinoamericano y global, y el estudio del exilio, la migración y la diáspora. Es autor de Die hermeneutische Wende: Disziplin und Sprachlosigkeit nach 1800 (1990); Visiones enmarcadas: cultura popular, americanización y la imaginación alemana y austriaca contemporánea (1998) y A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films (2008, también publicado en Austria como Filmemacher mit Akzent: Billy Wilder in Hollywood). Sus volúmenes como editor incluyen Wim Wenders: Einstellungen (1993); El cine de Wim Wenders (1997); Alemanes e indios: fantasías, encuentros, proyecciones (2002); Icono de Dietrich (2007); y Cultura en la antesala: los legados de Siegfried Kracauer (2012). Es miembro del consejo editorial de New German Critique and Film Criticism y es coeditor (con Johannes von Moltke '89) de la serie "Screen Cultures" para Camden House y su serie German Film Classics. Continental Strangers: German Exile Cinema, 1933-1951 (Columbia University Press, 2014) investiga la contribución de los cineastas de habla alemana a los estudios de Hollywood durante su exilio de la Alemania nazi.

> No es solo el tiempo que está fuera de quicio,
>
> pero el espacio, el espacio en el tiempo, el espaciado.
>
> –– Jacques Derrida [1]

I

En un debate sobre los trabajos de los autores Leslie Epstein, Tadeusz Borowski y Art Spiegelman, Terrence Des Pres en 1987 acuñó el término "risa holocáustica" (Holocaust Laughter) para describir el modo en que estos artistas utilizaron el humor en la representación de la Shoah. En su análisis, Des Pres realizá una defensa de enfoque "cómico" y elogia las obras *Rey de los judíos* (1979), *This Way to the Gas, Ladies and Gentleman* (1946), y *Maus* (1986) ya que

> "poniendo las cosas a distancia (...) nos permiten tener una respuesta más severa, más activa (...) (Estos autores) se toman el Holocausto en serio, permitiendo que se vea su especificidad e incluso su particularidad fáctica (...) pero no (...) se rinden frente a su terror (...) Promueven la resiliencia y defienden la vida" [2].

Recientemente, fueron las películas cómicas las que suscitaron acaloradas discusiones sobre la manera más efectiva de representar el sufrimiento y la victimización durante el Holocausto. Entre muchas debemos mencionar a: *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1998), *El tren de la vida* (Radu Mihaileanu, 1998) y *Una señal de esperanza* (Peter Kassovitz, 1999)–– basada en la película de DEFA de 1974 de Frank Beyer, que a su vez está basada en el guion y la novela de Jurek Becker––. Estas han contribuido a enriquecer el debate sobre las distintas estrategias estéticas y los alcances políticos que

puede tener el humor a la hora de representar el genocidio judío [3] .

Con argumentos a favor y otros en contra de estos films también se sumó la referencia a las producciones cinematográficas previas, realizadas durante el Holocausto. En esta lista debemos colocar a la parodia de Charles Chaplin *El gran dictador* (1940), *En una luna de miel* (1942) de Leo McCarey, además de *Ser o no ser* (1942) de Ernst Lubitsch. Esta última, tuvo la particularidad de que fue rechazada al momento de su estreno, pero con el paso del tiempo se ha convertido en un clásico debido a su singular uso del humor para cuestionar al nazismo. Mientras que Mihaileanu ha citado al film de Lubitsch como un modelo para su película en la que cuenta la historia de un grupo de judíos rumanos que organizan una huida de los campos de concentración hacia Palestina [4] , Sander Gilman afirma que el trabajo de Lubitsch es inofensivo, sobre todo si se lo compara a otras películas contemporáneas, más radicales y controvertidas. Siguiendo esa línea Gilman afirma sobre *Ser o no ser* que "en la película no hay indicios de la persecución a los judíos... la referencia para la película en los años 40 fue el antisemitismo, no la potencial o actual destrucción de los judíos europeos." (Gilman, 287)

Nuestra posición es contraria al veredicto de Gilman. Esta producción, lejos de ser una más del montón de "películas de época relativamente inofensivas" (Ibíd) como menciona el autor, realiza una crítica sobre el papel que jugó los Estados Unidos en la destrucción de los judíos europeos. Y como si no fuera suficiente, también hace un juicio agudo sobre el modo en el que el régimen nazi se autorepresentó, uno de los aportes más significativos del film y es gracias a ese procedimiento que la película logra fortalecer al espectador frente al poderío nazi. La lectura sesgada de Gilman demuestra que no comprende la complejidad de la fuerza estética y política de la película de Lubitsch y creemos que este error de lectura se da por su rechazo a historizar las películas de Hollywood. Lamentablemente este tipo de análisis sobre muchas de las películas hechas por directores emigrantes y exiliados alemanes de los años 30 y 40 se encuentra muy extendido. Mientras que la literatura de los exiliados alemanes tiene una larga y profunda trayectoria de investigación dentro de la literatura histórica alemana, en contraste, el cine de exiliados alemanes, salvo algunas notables excepciones, no ha sido abordado por los académicos del cine alemán [5] . Muchos de estos historiadores no consideran a estas películas como parte de la historia del cine nacional, en cambio para los historiadores del cine de Hollywood, las películas de Lubitsch, Lang o Wilder, han sido una parte esencial del cine norteamericano. Aunque aquí también debemos aclarar que muchas veces los críticos de Estados Unidos han tomado en un sentido demasiado literal el deseo presente en estos directores por ser considerados "norteamericanos". Al pasar esto por alto, se ignora la dimensión del exilio que está presente en estos largometrajes. Como consecuencia, lo liminal, lo entre-medio, o el estatus híbrido que caracteriza al cine en el exilio, es en gran medida pasado por alto [6] .

En el debate alrededor del cine de exiliados, Ernst Lubitsch es un caso muy interesante. Se fue de Alemania en 1922 siendo el primero de varios directores y productores cinematográficos, así como también de estrellas de alto perfil que fueron seducidas por las oportunidades de una carrera en Hollywood mucho antes de la llegada del fascismo. Sin embargo, como con otros judíos alemanes, la llegada de Hitler al poder imposibilitó su regreso a Alemania. Posteriormente el director se convirtió en una "mascota del odio de Hitler," [7] y sufrió distintas represalias que incluyeron el despojo de su ciudadanía en 1935, en respuesta a la exhibición de su judaísmo en sus primeras producciones. A su vez, sufrió la persecusión pública, al punto de que en las estaciones ferroviarias de Berlín se podía ver un poster con la imagen de Lubitsch con la frase "El Judío Arquetípico". En 1940 también fue atacado específicamente en la película *El Judío Eterno*.

La paradoja que se le presentó al director fue la siguiente: si para Hitler era claramente un anti-alemán, en cambio para el público norteamericano en 1922 –cuando el sentimiento anti-germano todavía era popular– éste era demasiado alemán; incluso más de una vez fue presionado para que ocultase su nacionalidad, algo que se negó a hacer [8] . Pese a esto, a lo largo de su carrera nunca fue demasiado asociado con su país natal. [9] Lubitsch fue el más europeo y menos teutónico de los *émigrés* alemanes y el más "afinado al estilo y mentalidad de Hollywood, incluso antes de poner un pie en los Estados Unidos" [10] . Su *forte* fueron las comedias sexuales situadas en "Lubitschland", una versión altamente estilizada de Paris, Viena, "Sylvania", o alguna otra monarquía balcánica que a veces necesitaba ser localizada en el mapa con una lupa. Lubitsch, como Max Ophüls, se convirtió en un experto en revisitar un tiempo y un lugar que para el espectador estadounidense connotaba "El viejo mundo", pero que poco tenía que ver con su Berlín natal. La

creación de tal artificio fue una marca registrada que compartió con otros exiliados. En este sentido, su éxito dependió de la habilidad para crear representaciones de Europa que estuvieran en sintonía con la imaginación contemporánea norteamericana, y al mismo tiempo de lograr otorgarles a estas producciones la marca registrada "hecho por un exiliado".

Esta lógica de autenticidad "artificial", que por un lado debía satisfacer la demanda por lo auténtico y por el otro moldearla a los gustos del tiempo y del lugar en donde serán consumidos, constituye el núcleo del cine de exilio. La película de Ernst Lubitsch, *Ser o no ser* de 1942, puede pensarse como un emblema de este cine. Allí se encuentran las preocupaciones recurrentes de este tipo de producciones que abordan la problemática de la *performatividad* de la realidad, junto a otros tópicos como la mímica y la mascarada, el camuflaje cultural, las identidades alteradas, la personificación, la parodia, el travestismo y el transformismo étnico, en este caso a partir de un mundo desencajado, producto de la invasión nazi de Polonia. Para los exiliados europeos este tipo de películas les presenta el complejo reto de comunicarle al público de los Estados Unidos la profunda crisis en Europa Central y a su vez realizar una crítica de cómo esta crisis es moldeada –o deformada– por la política de representación de Hollywood. Así como los exiliados viven en el presente y en el pasado, también habitan diferentes espacios simultáneamente.

II

Siguiendo nuestro análisis nos enfocaremos ahora en el genial comienzo de *Ser o no ser*. Los primeros planos de la película nos muestran una rápida sucesión de nombres de comercios al mismo tiempo que una voz over lee: "Lubinski, Kubinski, Lominiski, Lozanski y Poznanski" y luego agrega: "Estamos en Varsovia, la capital de Polonia. Es agosto de 1939. Europa todavía sigue en paz. Por el momento la vida en Varsovia sigue con total normalidad". La sensación de desorientación creada por los cuatro planos detalle de los nombres extranjeros es rápidamente resuelta por el narrador omnisciente quien sitúa los nombres y eventos en una realidad histórica y geográfica concreta; de este modo, se va estableciendo un patrón de confusión y resolución –o casi resolución– que prevalecerá a lo largo de la película. Acto siguiente vemos que la paz es interrumpida cuando la cámara nos muestra los rostros atónitos de los polacos mientras el narrador exclama en una voz *staccato*:

> Pero de repente algo parece haber sucedido. ¿Acaso estos polacos ven un fantasma? ¿Por qué se detuvo este automóvil tan repentinamente? Todos parecen estar mirando para un mismo lado. La gente parece asustada, incluso aterrorizada, algunos asombrados. ¿Es verdad? ¡Sin duda tiene que ser verdad! El hombre con el bigote pequeño ¡Adolf Hitler! Adolf Hitler en Varsovia cuando los dos países todavía están en paz. Sin nadie que lo acompañe. Parece extrañamente despreocupado por todo el alboroto que está causando. ¿Por alguna rara casualidad está interesado en las delicatesen del señor Maslowski? ¡Eso es imposible! ¡Es vegetariano! Aunque de todas maneras no siempre cuida su dieta. A veces se traga países enteros. ¿Querrá también comerse a Polonia?

La exaltación en la voz del narrador, la exageración de las caras de los polacos y los comentarios burlones sobre el apetito de Hitler, identifican rápidamente a la película como una comedia. También enseguida se hace presente la referencia a Hitler como el hombre con el bigote pequeño, en alusión a Chaplin (lo cual desarrollaremos más adelante). Cuando el narrador vuelve a levantar la voz y pregunta: "De todas maneras, ¿cómo llegó ahí? ¿Qué pasó?" parece que la pregunta se refiere más a cómo Hitler llegó a estar en la película que a cómo llegó a Polonia, dos preguntas que la película demostrará que están vinculadas. La primera escena termina cuando el narrador agrega algunos datos que permiten resolver el misterio: "Bueno, todo empezó en el cuartel general de la Gestapo en Berlín..."

En la siguiente escena se nos brinda una explicación sobre la presencia de Hitler en Polonia, pero de nuevo con un pequeño engaño al espectador. En el cuartel de la Gestapo, vemos cómo oficiales interrogan a un miembro de la juventud hitleriana, luego vemos cómo Hitler entra en escena y responde a los saludos "Heil Hitler" que le propician sus subordinados con un "Heil yo mismo". En

ese momento el director de teatro Dobosh corta bruscamente la escena para retarlo y nos damos cuenta de que en realidad estamos sobre el escenario del Teatr Polski. Allí se devela la puesta en escena y vemos a un elenco de actores alrededor de Joseph y Maria Tura que están ensayando la obra de teatro *Gestapo*. De este modo, los primeros cinco minutos de la película establecen la tensión entre ficción y realidad. Esta dinámica será profundizada a través del film en una estructura cada vez más compleja y osada. Una y otra vez el espectador será engañado por eventos que parecen escenificados y falsos pero que en realidad son verdaderos. Los espectadores no sólo estarán confundidos por las sorpresivas vueltas de la trama, sino que además saldrán de la sala con una sensación de escepticismo ante la imposibilidad de distinguir entre lo que es escenificado y lo que es auténtico. [11]

Esta sensación de desorientación que percibe el espectador también es el resultado de la mano del camarógrafo Rudolph Maté. En las primeras escenas y a lo largo de la película, la cámara yuxtapone y superpone espacios que connotan diferencias radicales –protección vs. peligro; intimidad y privacidad vs. lo público y la publicidad; espacios para la representación teatral vs. espacios para la representación de lo real; etc. Cómo resultado asistimos a una discontinuidad del espacio que subraya la sensación de crisis histórica que guía la trama de la película. La cámara captura este tiempo fuera de quicio –como Hamlet nos dirá– pero también el espacio fuera de quicio, convirtiendo a la película en una alegoría de su propia posibilidad de condición. Es decir, lo que hizo su existencia (im)posible, como también el reto que afronta para comunicar esa crisis a una audiencia que habita un espacio social y político muy diferente del que afrontan los personajes dentro de la pantalla.

No nos debería sorprender que en esta película que fue titulada con la frase más conocida de la obra más famosa de Shakespeare, el director de la compañía teatral (uno de los protagonistas) haya creído que el mundo es un escenario que es puesto a prueba. En este sentido, la película nos introduce en un mundo donde desempeñar un papel actoral tiene serias consecuencias. Como indica la primera escena cuando aparece Hitler, las cortinas –en este caso las persianas de la tienda de delicatessen– bajarán por alguien.

Una de las principales estrategias estéticas que podemos identificar de la película es su apuesta continua a la confusión entre la realidad y la ficción. Si observamos al grupo de teatro podremos percibir esto claramente, ya que sus participantes parecen estar siempre sobre el escenario, siempre predispuestos a iniciar su interpretación hasta en los momentos más inapropiados y peligrosos. En el caso de Joseph Tura esto se hace aún más evidente, él es quien durante la película aparecerá encarnando distintos papeles: Hamlet, un oficial alemán en la obra *Gestapo*, al coronel Ehrhardt cuando trata de engañar a Siletsky, a Siletsky en una confrontación con Ehrhardt, y después otra vez como un oficial nazi logrando engañar a estos en el intento de huída a Inglaterra. Incluso, cuando no está usando su vestuario, no deja de posar, tomando una actitud dramática y exagerada. Pero la gran dificultad que tienen los actores es lograr separar sus personalidades de arriba y abajo del escenario, poniendo constantemente en peligro la credibilidad de sus actuaciones. En el caso de Tura esto se vuelve peligroso cuando no logra controlar su vanidad y sus celos llegando al punto de dar indicios de su verdadera identidad y ser descubierto por Siletsky.

La mayoría de los críticos están de acuerdo en que la película celebra el talento de la parodia y de la imitación como poderosas estrategias para desafiar a los nazis. Realizada en el debido contexto, una representación teatral tiene el poder de decidir sobre la vida y la muerte, sobre ser y no ser. En este sentido, la película puede leerse como un fuerte apoyo al humanismo e incluso una celebración del coraje individual que aparece en otras películas de Hollywood durante la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, este mensaje optimista es solo la primera de varias estrategias con las que *Ser o no ser* demuestra que existe una conexión entre lo político y lo performativo. Como desarrollaremos más adelante, el potencial radical que proyecta la película consiste en lograr el análisis de las condiciones históricas bajo las cuales se puede interpretar el alcance performativo [12] , no sólo empleando sino también llevando al extremo la noción shakesperiana del mundo como un escenario. Por otro lado, *Ser o no ser* tematiza tanto las implicancias políticas de un teatro que para seguir funcionando bajo la invasión nazi debe volverse banal, como la autorepresentación de las fuerzas ocupantes. Esto implica una crítica profunda sobre el rol específico que tuvo la escenificación en la Alemania nazi y finalmente una aguda observación sobre lo que puede y no puede ser representado en Hollywood durante la guerra.

Como los exiliados alemanes sabían, el poderío de la dictadura nazi yacía en su habilidad de hacer visible su poder. Las diversas formas que tenía el NSDAP (Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán) de autorrepresentación incluían una variedad de escenificaciones y espectáculos que iban desde los desfiles militares con antorchas, hasta manifestaciones políticas de gran escala que incluían el uso de radio y del cine como medios de comunicación masiva. De este modo, los nazis introdujeron en la vida cotidiana elementos espectaculares y es allí donde la producción fantástica constituyó una misión clave para el Ministerio de Propaganda e Ilustración de Joseph Goebbels. Un ministerio de ilusionismo, en vez de miedo –como lo había insinuado Fritz Lang en su película anti-nazi del mismo título en 1944–, la industria del cine era responsable de registrar el esplendor del nazismo y a su vez de escenificarlo siguiendo las leyes cinematográficas. "El régimen de Hitler," como afirma Eric Rentschler, "se puede apreciar como un prolongado evento cinematográfico." [13] Lo que era importante para Goebbels, como le explicó a cientos de soldados llamados de la primera línea para actuar como extras en la monumental *Kolberg* (1945), era cómo se vería en celuloide. Los congresos de Núremberg, aunque organizados por las masas para las masas, se transformaron en eventos impresionantes gracias al ingenioso uso del montaje cinematografico de Leni Riefenstahl. Contrariamente a las declaraciones hechas por la directora después de la guerra, donde afirmaba que ella sólo había ubicado la cámara hacia lo que tenía enfrente, los congresos de 1934 son un excelente ejemplo de un espectáculo organizado y ejecutado para y a través del cine. La hoy reconocida composición mostrando a Hitler desde atrás con los alemanes mirando hacia él en *El triunfo de la voluntad* (1935), es citada por Lubitsch en la escena de la ópera, el único plano del verdadero Hitler en *Ser o no ser*. Además de indicar la familiaridad de Lubitsch con la propaganda nazi, esta cita sugiere que el único modo de mostrar al verdadero Hitler es haciéndolo del modo en que fue inmortalizado por las películas de Riefenstahl.

Por supuesto que Adolf Hitler es la figura central de la escenificación nazi, tanto en un sentido simbólico ya que todo espectáculo culmina con la aprobación y elevamiento del poder y la gloria del Führer de manera visual creando la ilusión de su omnipresencia, como también en un sentido literal. Antes de su llegada al poder, Hitler había tomado lecciones de actuación, donde ensayó cuidadosamente las poses que adoptaría para sus discursos. *El gran dictador* de Charles Chaplin, la primera película de Hollywood que ridiculiza abiertamente la retórica demoníaca de Hitler, de hecho, fue inspirada por fotos que Chaplin vio de Hitler haciendo poses de oratoria. Bromeando que Hitler le había robado el bigote, Chaplin se sintió autorizado para burlarse de alguien que había parodiado su personaje de vagabundo. [14] . Su personaje Adenoid Hynkel fue el resultado de una copia de alguien (Hitler) que lo había copiado, creando una combinación peculiar entre las dos personas más famosas de ese momento. Como indica la primera escena de *Ser o no ser*, la comedia de Lubitsch se aprovecha del doble sentido "del hombre con bigote pequeño", y a lo largo de la película se utilizarán barbas postizas como utilería indispensable para una mezcla dramática entre comedia y tiranía política.

Como insiste la película, en un mundo en el que todos pueden llegar a ser histriónicos, la representación o actuación más exitosa es la que parece tan real que no es cuestionada. De acuerdo con esta lógica, el histriónico por definición, es la persona que logra el más grande de todos los espectáculos: Hitler. Sin embargo, sólo los que no hayan entrado en el orden simbólico del nazismo podrán distinguir entre Hitler y su doble, como el caso de la niña polaca que, contrariando a Dobosh, pide el autógrafo de Bronski. El director siente que el actor no se parece al Hitler en el retrato, si bien es quien posó como modelo caracterizado como el dictador. Aquellos adiestrados en obedecer al Führer respetando sus representaciones metonímicas –sus retratos, su saludo, etc.– renuncian desde luego a la posibilidad de cuestionar la veracidad de esas representaciones. El afán de los nazis por la pompa y el espectáculo delata una inclinación por la teatralidad que, de hecho, es similar a la de los actores. Cuando los nazis invaden Varsovia, los teatros permanecen cerrados porque, como comenta un actor, "los mismos nazis están organizando el espectáculo, de hecho uno más grande."

Al igual que Joseph Tura, el coronel Ehrhardt tiene debilidad por escuchar sobre su fama e indaga repetidas veces: "¿Así que me dicen campo de concentración Ehrhardt?" Sin embargo, a diferencia de los profesionales polacos, estos "actores" no tienen ninguna idea de sus interpretaciones; para ellos la insignia del nazismo, sus uniformes y el ubicuo saludo de Hitler no son utilería, sino el encarnamiento del poder –una confusión que es fácilmente aprovechada por los actores profesionales polacos al cuestionar la fuerza del poderío nazi. Siempre que los actores se meten en aprietos, un simple saludo de Hitler provocará una respuesta pavloviana de los nazis, y Bronski/Hitler puede incluso llegar al extremo de ordenar que unos pilotos nazis se tiren de un avión sin paracaídas y

acaten sin dudar lanzándose del aeroplano a una muerte segura.

Finalmente, en un sentido histórico la película de Lubitsch se puede ubicar como una respuesta irónica al llamado incidente Gleiwitz, una farsa que dio inicio a la Segunda Guerra Mundial. El 31 de agosto de 1939 miembros del SS de Hitler, pretendiendo ser polacos, "invadieron" el pequeño poblado silesiano de Gleiwitz, atacando la municipalidad y ocupando la estación de radio para transmitir un incendiario mensaje anti-alemán en polaco. Para que la farsa fuera más creíble, un grupo de criminales condenados en el campo de concentración de Sachsenhausen fueron obligados a colocarse uniformes polacos, luego se les aplicó una inyección letal, se les disparó y se los dejó tirados como "bajas del conflicto." Al día siguiente, los cuerpos fueron presentados a los medios, dándole a Hitler la excusa perfecta para invadir Polonia. El oficial nazi Reinhardt Heydrich, cuyo interés por el drama y peculiares detalles llevaron al historiador James Lucas a decir que "había visto demasiadas películas de espías" fue quien llevó acabo esta operación. En su discurso al Reichstag del día siguiente, Hitler expresó que su "amor por la paz" y su "infinita paciencia" se habían acabado: "Desde las 5:45 am responderemos con fuego". Aunque es probable que en Estados Unidos no se supiera la trastienda real de este episodio, es probable que Lubitsch se haya enterado a través del director de cine y productor de teatro polaco Richard Ordynski, a quien había consultado antes de hacer la película. Este fue testigo de la caída de Varsovia y le facilitó a Lubitsch información detallada sobre la industria teatral en la ciudad durante la ocupación del Wehrmacht y la posterior toma del Gestapo. [15] .

Como muestran estos ejemplos, la versión del *teatrum mundi* de Lubitsch no solo abarca las actuaciones de los integrantes del Teatr Polski enfrentando el poder de los nazis en Polonia; más importante aún, también demuestra que el nazismo en general dependió de la actuación y su puesta en escena para ejercer su poder. Esto no significa que debamos reducir el nazismo tan sólo a un papel que la gente asume para expresar o disfrazar un yo interior. De hecho no existe como entidad esencial antes de sus modos de recreación. Lo que en todo caso significa es que la realidad del nazismo es performativa, y que es real sólo en cuanto es performada. La genialidad de la película de Lubitsch consiste en hacer evidente esta simple verdad a través de las actuaciones del grupo teatral.

III

Si una de las estrategias estéticas de *Ser o no ser* es insistir en la dimensión performativa de la realidad, su propósito paralelo es llamar nuestra atención sobre esas realidades que permanecen sin ser performadas, indicando los mecanismos políticos que gobiernan a las representaciones que sí son aceptadas. La sorprendente ausencia en una película sobre la invasión nazi de Polonia y el subsiguiente régimen implantado por la Gestapo es, por supuesto, el fracaso en tematizar el destino de los países del Este. O más precisamente, lo que está ausente en la película de Lubitsch es la palabra "judío". El significado político de la película subyace precisamente en la manera en que la ausencia es representada como una falta en la película; de esta manera, la película no sólo hace visible la autocensura que dicta la producción fílmica en Hollywood durante esta época, sino que también la vincula explícitamente con la verdadera desaparición de los judíos en Europa.

Quisiéramos realizar una pequeña digresión histórica. Durante los años 20, en las películas de Hollywood hubo un florecimiento de historias judías dónde se abordó la vida en el gueto, la opresión zarista, y el día a día del mundo rural de Europa; sin embargo, desde 1933 en adelante, dejaron de filmarse estas historias que se centraban en el judaismo. [16] La política estadounidense de no intervencionismo provocó una interpretación del código de producción en la que se alentaba a representar "la historia, las instituciones, las personas prominentes y la ciudadanía de otras naciones" [17] lo que condujo a una ausencia casi total del juicio crítico. Es por esto que los magnates de Hollywood, casi todos judíos de primera o segunda generación de Europa central que estaban ansiosos de integrarse, obedecieron la política que prohibía representar la lucha contra Hitler como una preocupación judía. [18] Como Lutz Keopnick demostró, la práctica de autocensura no cambia hasta los años 40: "necesitó no sólo de la erosión del control de los estudios y el recambio del talento innovador alrededor de 1939, sino también el comienzo de la Segunda Guerra Mundial en Europa y el posterior cierre de la exportación comercial alemana en 1940 para convencer a los jefes de los estudios de Hollywood de reinterpretar el código y poder hacer explícito el tema del fascismo europeo en el cine narrativo norteamericano". [19] Sin embargo, cuando *Ser o no ser* fue estrenada en marzo de

1942, los personajes judíos, con la excepción de *El gran dictador*, aún no estaban presentes en las películas de Hollywood.

Greenberg es el único personaje claramente judío en la película, introducido como tal en su primera escena cuando acusa a otro actor de sobreactuar diciendo [20] : "¡Lo que eres no lo comería!". [21] . Esa misma escena también coloca a Adolf Hitler como el principal oponente de Greenberg. Aunque desde el punto de vista narrativo éste defiende a su amigo Bronski, quien vestido de Hitler es criticado por Dobosh por una improvisación que modifica el libreto, a nivel visual la película dramatiza el conflicto entre Hitler y los judíos europeos. Como Joel Rosenberg señala, en la película podemos ver a Greenberg colocando su "gloriosa y semita nariz... en la oreja de Hitler, avivando al Hitler de Bronski, haciendo que gire su cabeza hacia Greenberg, y retrocediendo con cara de sorprendido." [22] La insistencia de Greenberg a Dobosh de que él puede "oler" a Hitler en Bronski remarca de manera irónica la importancia de su nariz no solo como un arma para detectar fascistas, sino también como "prueba" de su judaísmo según el arquetipo impuesto por el regímen nazi.

Mediante estas acciones Greenberg afirma orgullosamente su judaismo, en cambio los demás miembros del elenco intentarán camuflar su condición tratando de ocultar sus orígenes. En esta línea podemos ubicar al personaje Joseph Tura, que aunque su nombre nos hace pensar en la Torá, a lo largo de la película nunca aparecerá como "explícitamente" judío. Este personaje es interpretado por el comediante y estrella de la radio norteamericana Jack Benny, nacido como Benny Kubelski, conocido entonces por su sútil humor judío. El chiste sobre Tura es que "nosotros" sabemos que Tura/Benny es judío, pero los nazis no lo saben. [23] Por el contrario, Greenberg es interpretado por el exiliado Felix Bressart, quién había sido popular en algunas películas norteamericanas pero estaba lejos de aportarle a su personaje la fama de un Jack Benny. Si el personaje de Tura juega con la persona de Benny, en el caso de la persona Bressart, un judío alemán del este de Prusia que sufrió la interrupción de su exitosa carrera en comedias de Weimar y parodias militares, alimenta la actuación de Greenberg [24] . Este es un polaco orgullosamente patriótico, su estatus no puede ser asimilado y esto lo hace más vulnerable y volátil que los otros miembros del elenco. No parece ser un accidente que no esté entre los que logran salvarse al final de la película. La última vez que lo vemos es cuando es escoltado a la salida del teatro donde había causado un alboroto facilitando el escape de sus amigos. La película no nos da algún indicio sobre su paradero generando un tono perturbador que afecta la idea de final feliz.

Greenberg es la figura a través de la cual la desaparición de los judíos europeos se conecta con las prácticas de censura y autocensura de Hollywood. Es el único personaje que desafía a Hitler como judío y es lógico que la película culmine en una confrontación entre Shylock/Greenberg y Hitler/Bronski. Afirmando su condición de judío al describir la figura de Shylock como prueba de que Shakespeare "pensó en mi" cuando escribió *El mercader de Venecia*, Greenberg citará el famoso monólogo de Rialto tres veces en la película, y en cada ocasión irá cambiando su significado. En la primera instancia, vemos a Greenberg y Bronski detrás de escena vestidos de vikingos esperando su entrada mientras el elenco ensaya *Hamlet.* Greenberg recita el monólogo de Shylock sólo para lamentar que lo único que le toca hacer es "sostener una lanza." Esta secuencia es introducida por un cartel publicitario que promociona a la obra *Hamlet*; la segunda instancia en la que Greenberg recita las famosas líneas de Shylock, en contraste, es precedido por dos carteles que dicen "Verboten" y "Death Penalty", indicando la caída de Varsovia con un tono de amenaza y derrota. Sólo las líneas "si nos pinchan, ¿acaso no sangramos? Si nos hacen cosquillas, ¿acaso no reímos? Si nos envenenan, ¿acaso no morimos?" se oyen, subrayando la victimización de todos los polacos. Sin embargo, el melodrama es interrumpido con un sutil tono cómico –en el momento que Greenberg pondera "si algún día volviéramos a cargar una lanza," la cámara vuelve de un plano mediano para revelar que él y Bronski no están apoyados sobre sus lanzas, sino en palas para nieve en una Varsovia invernal. Esta imagen es también indicativa de la conexión que Lubitsch hace entre la ficción y la realidad: la tarea de palear nieve era una forma de trabajo forzado que debían realizar los judíos polacos. El comentario sobre volver a cargar una lanza es una alusión a la esperanza que había de volver al *status quo* interrumpido por la invasión –la Varsovia en tiempos de paz con sus teatros abiertos– como también al surgimiento de la resistencia polaca, que como nos informa la voz en *off* que le sigue a esta secuencia, está sembrando la esperanza en la población polaca.

La última cita de la escena de Rialto nos ofrece un contraste con el tono trágico y cómico de la primera instancia: aquí Greenberg actúa de un judío que confronta a Hitler. Cuando le preguntan qué

quiere del Führer, responde: "¿Qué quiere de nosotros? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Acaso no somos humanos? ¿Acaso no tenemos ojos…?" Las peguntas de Greenberg permanecen sin respuesta como la de tantos otros judíos que nunca pudieron confrontar directamente a Hitler sobre la razón de su destino. Aquí Greenberg interpreta al Shylock que siempre quiso interpretar, y Lubitsch ahora le permite al actor concluir el monólogo con la línea que había omitido en las anteriores instancias. "¿Y si nos importunan, acaso no deberíamos vengarnos?" Esta será la ultima palabra de Greenberg en la película y la manera de decirla es acompañada por el único primer plano del actor, enfatizando su rechazo a ser victimizado. Esta línea no formaba parte del guion original y su inclusión puede deberse al cambio en la situación política después del ataque a Pearl Harbour, que ocurrió durante la producción de la película. Es importante remarcar los cambios que Lubitsch hace a la obra de Shakespeare, que se lee de la siguiente manera:

> Yo soy un judío. ¿Acaso no tiene un judío ojos? ¿Acaso no tiene un judío manos, órganos, dimensiones, sensaciones, afectos, pasiones; alimentado por la misma comida, lastimado por las mismas armas, sujeto a las mismas enfermedades, curado por los mismos medios, reconfortado y refrescado por el mismo invierno y verano, de la misma manera que un cristiano? ¿Si nos pinchan, ¿acaso no sangramos? Si nos hacen cosquillas, ¿acaso no reímos? Si nos envenenan, ¿acaso no morimos? ¿Y si nos importunan, acaso no deberíamos vengarnos? [25]

Como podemos advertir, el discurso de Greenberg ha sido purgado de toda referencia religiosa y étnica. Omite la primera oración "yo soy un judío", y luego intercambia la palabra "judío" por "yo/nosotros", y finalmente omite la comparación "como un cristiano." Incluso para una audiencia familiarizada con la obra de Shakespeare estos cambios habrían sido demasiado sutiles, y de hecho no fue notado por los críticos que escribieron sobre la película. [26] Sin embargo el judaísmo de la figura de Shylock era lo suficientemente obvio para enfatizar una censura de "la persona que no puede ser nombrada", y debe leerse como un llamado de atención sobre el modo que Hollywood forzaba a los judíos a esconder su identidad étnica y religiosa desde el comienzo de los años 30.

Es por eso también que Greenberg es el personaje que más claramente representa la voz del director, una ecuación que es a menudo problemática dentro del sistema de estudio pero que en este caso consideramos justificable, dado que la película fue dirigida, producida y basada en una idea original de Lubitsch. [27] La primera palabra de la película –Lubinsky–, así como la clara referencia a otra película del director de *El bazar de las sorpresas* (*The Shop Around the Corner*, 1940),también ambientada en Europa del Este, funciona como una asociación autoral evidente. Las similitudes entre Greenberg/Bressart y Lubitsch son amplias; ellas incluyen una posible alusión al inicio del director como actor de reparto en el teatro de Max Reinhardt, quien, al igual que Greenberg, soñó con interpretar alguna vez los grandes papeles; también comparten la creencia ferviente en la comedia –Greenberg hace cinco veces mención al valor de producir "una risa brutal;" y por último comparten el hecho de ser un "Ostjude" en la metrópolis de Berlín, donde los judíos occidentales ya asimilados hicieron todo lo posible por contener a los inmigrantes del este. [28] Sin embargo, la principal similitud es menos biográfica que posicional, de asumir una cierta identidad cultural en los momentos de crisis. Tal como Greenberg es uno de los pocos personajes explícitamente judíos en llegar a las pantallas de Hollywood después de 1933, *Ser o no ser* es de hecho la primera y única de las películas norteamericanas de Lubitsch en donde, después de varias comedias ligeras y escapistas, el director asume la posición de un judío centroeuropeo exiliado que interroga al público norteamericano sobre su rol en el Holocausto inminente. [29]

Desde sus primeras películas mudas, nunca habían aparecido personajes explícitamente judíos [30] , tampoco había habido –aparte de *Remordimiento* (*The Man I Killed* -también conocida como *Broken Lullaby* de 1931-)– una película que hiciera alusión a las consecuencias de la guerra moderna. En este sentido, el Greenberg de Bressart, quién fervientemente cree que una "carcajada no es moco de pavo" nunca es visto riéndose, convirtiéndose en una personificación tan melancólica y conmovedora como los numerosos desgraciados (*schlemiels*) que Lubitsch había creado al principio de su carrera.

Una preocupación central de la película, como indicamos anteriormente, son las diversas formas de censura que vinculan las instituciones de representación con las representaciones de instituciones, allí esta producción se convierte en una alegoría de las películas de Hollywood. El Teatr Polski tiene prohibido poner en escena la obra *Gestapo* por las autoridades polacas para no ofender a los nazis (aunque es en vano porque Hitler de todos modos invade el país), mientras que Greenberg tiene prohibido interpretar a Shylock, aunque la película no deja en claro si esto es por su aparente falta de talento o es porque *El mercader de Venecia* es una obra que, por alguna razón, no puede ser puesta en escena en ese momento (esta forma de censura se muestra en contraste con Joseph Tura, ya que su falta de talento no le prohíbe lograr su sueño de interpretar a Hamlet en la tierra de Shakespeare). Los directores de Hollywood se autocensuraban de un modo similar y no retrataban la lucha contra Hitler como una causa que involucraba a los judíos como las principales víctimas ni como participantes activos en la resistencia a Hitler. [31] Esta película no sólo retrata los mecanismos de censura, sino también las maneras creativas de eludirlas: los polacos tienen la oportunidad de usar su vestuario teatral y también los diálogos de *Gestapo* para burlar a los nazis, incluso los convierten en participantes sin que se den cuenta, cuando el coronel Ehrhardt cita, sin querer, un chiste de la obra en el que le dieron el nombre de Hitler a un queso; Greenberg logra hacer el papel del judío vengativo aún cuando su público, el escolta de Hitler, no puede reconocer a quién tiene adelante suyo. Aunque en un principio los actores aceptan las demandas de los censores polacos y se lamentan que "no hay censores para detener el tipo de espectáculo que los nazis están realizando", en el final logran evadir ambas formas de censura.

IV

Como ya habíamos señalado anteriormente, *Ser o no ser* persigue una doble estrategia; por un lado, apunta a deconstruir la performatividad del poderío Nazi, empoderando (por lo menos en teoría) a los espectadores contemporáneos en la lucha contra el nazismo, que después del ataque a Pearl Harbour y la declaración de guerra de Hitler se había convertido en una realidad política insoslayable. De este modo, Lubitsch también rebate la imagen reductiva que simplificaba a la Alemania nazi como demoníaca, unidimensional y esencialmente malvada, representación que abundó en la gran mayoría de películas antinazi producidas por Hollywood entre 1939 y 1945. [32] Por el otro lado, *Ser o no ser* interroga y busca educar a los espectadores americanos sobre las leyes de censura de Hollywood, dando a entender que la industria es cómplice del exterminio judío.

No obstante, cuando la película fue estrenada el 6 de marzo de 1942, ninguno de estos dos aspectos evitó la recepción hostil del público y la crítica sobre la película. Mayormente fue atacada por su supuesta maldad y mal gusto al retratar el sufrimiento del pueblo polaco en las manos de los alemanes. En este sentido, Thomas Doherty afirma que "lo que los nazis le hicieron a Polonia, es lo mismo que los críticos en tiempo de guerra le hicieron a Lubitsch" [33] . En principio, el director fue criticado por su estrategia estética en donde combinaba convenciones genéricas que parecían ser incompatibles; por eso los críticos lamentaron una "mezcla incongruente" [34] y "un desastroso intento de reconciliar dos tonos irreconciliables," [35] una "chocante confusión de realismo y romance". [36] Siguiendo ese mismo argumento el periodista y crítico de cine Bosley Crowther afirmó: "El señor Lubitsch se parece a Nerón, bromeando mientras arde Roma."

Podemos ver cómo aparece la discusión sobre el uso del humor puesto en escena a partir del juego que establece la frase de Ehrhardt "Lo que él -Joseph Tura- le hizo a Shakespeare, ahora lo estamos haciendo con Polonia" –según Walter Reisch, amigo y colaborador del director, esta fue "la principal fuente de la reacción negativa (por parte de la crítica)" [37] . Stephen Tifft afirmó que parte del malestar de los críticos con esta línea fue causado porque la frase sugiere una unión entre los estándares morales de los nazis y la audiencia burguesa americana. Claramente, la película fue perturbadora para el público de ese momento, Tifft explica que esto fue porque les reveló (al público norteamericano) su parentesco latente a un nazismo que odiaban y temían. Reírse con los nazis a expensas de un actor polaco se vuelve emblemático para una película en la que "lo cómico empieza a dispersar su agresividad e inesperadamente diseminar significados políticos germinales". [38]

Estamos de acuerdo con Tifft en que esta diseminación de significados crea un tipo de humor que no tiene piedad con su creador ni tampoco con su audiencia; sin embargo, se necesita expandir el

enfoque sobre las ambigüedades en la película para lograr entender su historia de recepción. Es precisamente la dimensión moderna o incluso postmoderna –su manera heterodoxa de mezclar géneros, su juego con "Schein" y "Sein," o apariencia y realidad, su modo de representación abismal– que causó su relativo declive de taquilla cuando fue lanzada por primera vez, pero posteriormente también ha permitido a la película recuperar su pérdida recaudando un capital simbólico y otorgándole un lugar central en las discusiones contemporáneas sobre la posibilidad de la representación cómica del Holocausto. En adelante, en este artículo, nos enfocaremos en analizar las ambigüedades modernistas que están implícitas en la película.

Lubitsch en una de sus muchas respuestas a sus críticos explicó la naturaleza heterodoxa de su estrategia de representación: "Estaba cansado de dos recetas fijas y reconocidas, drama con alivio cómico y comedia con alivio dramático. Tomé la decisión de hacer una película sin ningún intento de aliviar a ninguna persona de ninguna cosa en todo momento." [39] Así como la película mezcla comedia y drama de maneras inesperadas –señalando la transición de las comedias *screwball* de los años 30, el género del pasado, a melodramas en tiempos de guerra, el género del presente– también combinó la deconstrucción de la propaganda nazi con un alegato de defensa sobre el heroico y sufrido pueblo polaco. [40] Como en tantas otras películas producidas durante la guerra, los espectadores se terminan identificando con los personajes que luchan contra la amenaza nazi. Nuevamente se apuesta a tocar los valores y la moral de cada espectador para lograrlos persuadir en el apoyo y aliento a la lucha. Sin embargo, a diferencia de las películas de combate que seguirían a Pearl Harbour, aquí no son las fuerzas políticas –la resistencia o los aviadores polacos en la RAF– que muestran el mayor uso de ingenio al enfrentar a los nazis. Por el contrario, es el Teatr Polski y su sátira sobre el nazismo en la obra prohibida *Gestapo,* que los actores logran interpretar bajo distintas circunstancias después de todo, que prueba ser el arma más potente para derribar a la causa totalitaria. Tramando su estrategia en su cuartel secreto debajo del teatro, la película retrata a este grupo de actores como el *underground* literal y se convierten en el faro que ilumina el movimiento de resistencia, una relación que toma mayor énfasis cuando la derrota de Hitler en la Opera es seguida por la explosión de una estación de ferrocarril [41] .

Nuevamente aquí también Shakespeare es una figura fundamental para pensar los modos mixtos de representación, y se convierte en símbolo y modelo de estrategias estéticas que pueden ser divergentes entre sí. No nos olvidemos que la carrera de actuación de Lubitsch empezó en la famosa producción de Shakespeare de Max Reinhardt, y que, en las propias películas de Lubitsch, la tendencia de Shakespeare de combinar aspectos del drama popular y la alta cultura es una práctica recurrente [42] . En *Ser o no ser*, Shakespeare representa no sólo la esencia de la cultura y tradición inglesa sino que también comparte, en términos generales, una inquietud humanística. El mundo de Shakespeare es el hogar de los aviadores polacos exiliados y también la locación de la lucha de los polacos por su libertad, un rol que coincide con la importancia de Inglaterra como la única democracia occidental europea en soportar la invasión nazi. [43] El primer plano de la película muestra el Big Ben de Londres, el logo de la productora de Alexander Korda y una locación importante para el transcurso de la trama. A diferencia de los sets de estudio de Varsovia que veremos más tarde, esta es la verdadera locación y hasta se prescinde de la voz en *off* para ser identificada. Pero, irónicamente, Shakespeare no sólo representa la lucha contra el nazismo y la defensa de la cultura occidental. Tal como los británicos habrían exusado a Beethoven de la barbarie alemana, los nazis consideran a Shakespeare como uno de ellos. Ehrhardt ha visto una producción de preguerra de Hamlet y es lo suficientemente culto para darse cuenta de que Benny la arruinó, y en *Mein Kampf* Adolf Hitler cita la famosa línea de Hamlet para justificar la necesidad de ir a la guerra: "Cuando las naciones de este planeta luchen por su existencia –cuando la pregunta del destino, 'ser o no ser,' grite por tener una solución– entonces todas las consideraciones de humanitarismo o estética se derrumbarán y quedaran en la nada." [44] Ampliamente considerado como un símbolo cultural humanista, Shakespeare se convierte en un terreno en disputa para los polacos, los británicos y los nazis. Al final, por supuesto, la película reclama a Shakespeare para sus espectadores occidentales privilegiando la interpretación humanística de Greenberg de la figura de Shylock sobre la de Hitler, quien vio en ella una confirmación y aprobación de su propio antisemitismo; sin embargo, la película también acusa a sus espectadores al utilizar a *El mercader de Venecia* como un ejemplo de controversia que en 1942 no tenía su equivalente en las pantallas de Hollywood. [45]

La audacia política y la apuesta estética de Lubitsch se hace aún más relevante cuando se la compara con otros dos intentos sincrónicos de retratar cómicamente al nazismo y el sufrimiento de los judíos,

como es el caso de las producciones *El gran dictador* de Chaplin y *En una luna de miel* de Leo McCarey (1942). A diferencia de *Ser o no ser*, ambas películas se anclan en tópicos menos problemáticos como la diferencia entre el vicio y la virtud, por eso fueron más sencillas de digerir por los críticos. El doble rol de Chaplin como Hynkel y el barbero judío separa prolijamente los ámbitos para cada personaje, y no desafía al público con personajes que nos proponen identificaciones ambiguas. Chaplin sintió que para lograr comunicar un mensaje político urgente era necesario dirigirse en forma directa al publico en el final de la película, de esta manera el cierre de su film deja de lado el terreno de lo cómico como también el de la ficción y les da el "alivio" que Lubitsch no le quería permitir a sus espectadores. Mientras que Chaplin comentó al finalizar la guerra que "si hubiera sabido de los verdaderos horrores de los campos de concentración alemanes, no podría haber hecho El gran dictador; no me podría haber burlado de la locura homicida de los nazis" [46] Lubitsch trabajó sabiendo de la existencia del exterminio judío que se estaba llevando adelante. Es por esto que su compromiso con la comedia y la elección estética que realiza para representar esta crisis debe ser considerada aún más audaz.

Si la película de Chaplin fue un nexo importante para el trabajo de Lubitsch, *En una luna de miel* de McCarey siguió en los pasos de *Ser o no ser*, incluso al punto de reciclar el mismo plano largo de Varsovia que abre la película de Lubitsch. La película es indicativa de cómo un año de guerra había cambiado la interpretación del código de producción de Hollywood. Ginger Rogers es una ex estrella del burlesco americano que se hace pasar por una aristócrata inglesa para casarse con un aristócrata austríaco, y es informada por un periodista americano (Cary Grant) sobre las actividades secretas de su esposo que se encuentra trabajando al servicio de los nazis. En el transcurso de la película, Rogers ayuda a una mujer judía a no ser deportada, pasa una noche en un campo de concentración y finalmente se enfrenta al peligro de la esterilización forzada. Mientras que *En una luna de miel* y *El gran dictador* fueron éxitos rotundos con las audiencias, con el tiempo su reputación fue en declive. Mientras que la película de McCarey tuvo el atrevimiento de mostrar en detalle la amenaza nazi, su torpeza narrativa y la indecisión entre los géneros del drama político y la comedia la han dejado caer en el olvido. La película de Chaplin sufrió una desgracia aún peor dentro de los círculos críticos del pos-holocausto. Como remarcó Adorno en un programa de radio en 1962: "El gran dictador pierde su fuerza satírica y se vuelve ofensiva en la escena que la joven judía le pega a un soldado en la cabeza con una sartén sin que la hagan pedazos. La realidad política es mal interpretada por el bien del compromiso político; eso finalmente produce la disminución de su impacto político." [47]

La película de Lubitsch tuvo una trayectoria de recepción muy diferente, primero fue muy atacada por ser considerada una farsa de mal gusto para luego ser apreciada como una comedia posmoderna del genocidio *avant la lettre*. Como argumenta Thomas Elsaesser, el logro de Lubitsch (y otros exiliados) consiste en negarle a la audiencia un terreno moral que se encuentre afuera de lo representado, un afuera del texto que como los posestructuralistas nos han enseñado, nos daría acceso al confortable pero ilusorio punto de vista omnisciente de la realidad: "Emigrantes como Lubitsch y Lang lograron desarrollar un punto de vista moral permitiendo que chocaran distintos mundos de apariencias". [48]

Con *Ser o no ser* el anteriormente émigré Ernst Lubitsch se convierte en exiliado, creando una comedia anti-nazi que no sólo deconstruye el poder del nazismo, sino que también exhorta críticamente a las audiencias norteamericanas sobre el rol que lleva adelante Hollywood en la lucha contra Hitler. Como una alegoría del cine de exilio y una llamada a la acción, el célebre "Lubitsch touch," que refinó estrategias visuales para evadir la moral puritana y el código de producción, sirve ahora más que nunca a un propósito claramente político. Es ese el momento preciso en el que Lubitsch se da cuenta de la importancia de llamarse Ernst.

Notas

1

Jacques Derrida, *Spectres of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge, 1994) 83.

2

Terrence Des Pres, *Writing Into the World: Essays 1973-1987* (New York: Viking, 1991) 86. Si bien Des Pres no lo señala, considero oportuno aclarar que solo Epstein y Spiegelman fueron contemporáneos; Borowski escribió sus historias inmediatamente después de la guerra y se suicidó en 1951.

3

Para profundinzar esta cuestión véase: Slavoj Zizek, "Camp Comedy," *Sight and Sound* 4 (2000): 26-29; Maurizio Viano "*Life is Beautiful*: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter," *Film Quarterly* 53.1 (1999): 26-34; y Sander Gilman, "Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films," *Critical Inquiry* 26 (2000): 279-308.

4

Ver la entrevista de Clemens Wergin al director en Der Tagesspiegel 22 Mar., 2000.

5

Se le puede atribuir a Jan-Christopher Horak haber establecido el cine alemán en el exilio como campo de estudio. En Alemania, también se destaca el trabajo de Helmut G. Asper, incluida su biografía sobre Max Ophüls, como también su reciente recopilación "*Etwas besseres als den Tod …*": *Filmexil en Hollywood. Porträts, Filme Dokumente* (Marburg: Schtiren, 2002). La revista *FilmExil*, que fue creada en 1992 y actualmente editada por Gero Gandert, Wolfgang Jacobsen, Heike Klapdohr, Ronny Lowey y Werner Sudendorf, ha hecho mucho para que le pongamos atención a los materiales de archivo relacionados con los profesionales del cine famosos y menos conocidos en los países europeos y no europeos del exilio. La mayoría del trabajo que llevaron adelante es principalmente histórico y de archivo, sin un desarrollo teórico más amplio donde a menudo se expresa un positivismo que contradice los recientes desarrollos en la teoría poscolonial y los estudios de la diáspora. Esto ha impedido que el estudio del cine alemán en el exilio llegue a una audiencia más amplia, no alemana.

6

Un buen ejemplo de esta deficiencia teórica es la decepcionante monografía reciente del British Film Institute sobre *To Be or Not to Be* de Peter Barnes (Londres: bfi, 2002).

7

Scott Eyman, *Ernst Lubitsch: Laughter In Paradise* (New York: Simon and Schuster, 1993) 15.

8

Ali Hubert, el diseñador de vestuario de Lubitsch en Berlín y Hollywood, cuenta que Lubitsch rechazó las sugerencias de fingir ser polaco o ruso cuando llegó por primera vez a Hollywood. Ver: Ali Hubert, *Hollywood: Legende und Wirklichkeit* (Leipzig: Seemann, 1930) 46. Cuando *Madame Dubarry* se estrenó en los Estados Unidos (como *Passion*), fue catalogada como una "película europea" y el nombre del director no se mencionó las reseñas. Para una descripción detallada del estreno de la película en Estados Unidos, ver David B. Pratt, "'O Lubitsch, Where Wert Thou?' *Passion*, la invasión alemana y la aparición del nombre 'Lubitsch'," *Wide Angle* 13.1 (1991): 34-70.

9

En este aspecto Lubitsch se diferencia significativamente de muchos otros directores exiliados propiamente dichos, especialmente con Fritz Lang. A lo largo de su carrera en Estados Unidos, Lang cultivó una cierta imagen "teutónica" que formaba parte no sólo de su personalidad pública, sino también de su estilo como director. Para conocer las continuidades y diferencias en la carrera de Lang, se puede consultar el ensayo de Anton Kaes en este volumen.

10

Graham Petrie, *Hollywood Destinies: European Directors in America, 1922- 1931* (London: Routledge and Kegan Paul, 1985) 65.

11

Cf. también Hassan Melehy, "Lubitsch's To Be or Not to Be and the Question of Simulation Cinema," *Film Criticism* 26.2 (2001/2002): 19-40.

12

Aquí el autor hace referencia a las dos cuestiones que son el eje de su análisis, por un lado al régimen performativo mediante el cual se desarrolló el nazismo. Por el otro, el modo en que Hollywood estableció sus códigos de representación, ambos puestos en cuestión en el film (nota del traductor).

13

Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife* (Cambridge: Harvard UP, 1996) 1.

14

Esto es lo que al menos afirma Chaplin en *My Autobiography* (New York: Simon and Schuster, 1964) 319f

15

Véase Rober Joseph, "The Research Experts Take a Back Seat," *The New York Times* 1 Mar. 1942

16

Véase Lester D. Friedman, *Hollywood's Image of the Jew*; Lester Friedman, ed., *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema* (U of Illinois P. 1991); y Patricia Erenes, *The Jew in American Cinema* (Bloomington: Indiana UP, 1984).

17

"The production Code," *Movies and Mass Culture*, John Belton, ed. (New Brunswick: Rutgers UP, 1996) 141.

18

Véase Neal Gabler, *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood* (New York: Crown, 1988). Hasta cierto grado, Warner Bros. es una excepción de esta camuflaje étnico, ya que el estudio discontinuo su relación con la Alemania Nazi en 1934, y luego paso liderar la lucha contra Hitler entre los estudios de Hollywood. Véase Michael E. Birdwell, *Celluloid Soldiers: The Warner Bros. Campaign Against Nazism* (New York: New York UP, 1999).

19

Lutz Koepnick, *The Dark Mirror: Gernan Cinema Between Hitler and Hollywood* (Berkeley: U of California P, 2002) 138.

20

La frase original: "when he accuses a fellow actor of being a ham" establece un juego de sentido entre dos acepciones del uso de "ham" (jamón). Por un lado da cuenta de la expresión extendida en el mundo teatral para referirse a un actor que exagera su papel y sobreactúa. Por el otro alude al jamón como un elemento prohibido en la religión judía por la Torá. (nota del traductor)

21

El guion de rodaje de la película incluye un diálogo adicional (que fue eliminado o nunca filmado) que subraya aún más el judaísmo de Greenberg. Allí, Greenberg afirma en respuesta a las críticas que realiza Dobosh que "Bronski-Hitler" es real: "Puedo oler (a Hitler en él). Si lo llevara a casa ahora mismo con ese aspecto -disfrazado de Hitler-, mi gente pensaría que no tuve tacto." El guion de *Ser o no ser* está disponible en la Academy of Motion Picture Archive de Los Angeles

22

Joel Rosenberg "Shylock's Revenge: The Doubly Vanished Jew in Ernst Lubitsch's *To Be or Not To Be*," *Prooftexts* 16 (1996): 209-44; en 219. Estos comentarios fueron posibles gracias al perspicaz ensayo de Rosenberg.

23

En este sentido Tura/Benny se convierten en una alegoría para muchas de las estrellas de cine judías pasando como gentiles (término que hace referencia a las personas no judías n.t.) para la audiencia general.

24

Bressart protagonizó otras dos películas de Lubitsch –como Pirovitch en *The Shop Around the Corner*, y como Buljanoff en *Ninotchka*, donde dice la frase que sintetiza mejor su exilio en Hollywood: "Ellos no pueden censurar nuestra memoria." Como Hans Helmut Prinzler mencionó, "era un actor cuyo increíble humor judío aún no se ha descubierto." Hans Helmut Prinzler, "Berlin, 29. 1. 1982– Holywood, 20. 11. 1947: Baustine zu einer Lubitsch-Biografie," Lubitsch, eds. Hans Helmut Prinzler and Enno Patalas (Munich: Bucher, 1984) 8-59; en 55.

25

William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, (The Oxford Shakespeare) ed. Jay L. Halio (Oxford: Oxford UP, 1998) 161.

26

Llama la atención que si bien muchos críticos han observado la identificación de Greenberg con Shylock, ninguno de ellos ha comentado los cambios de las líneas del discurso de Rialto. Véase Graham Petrie, "Theater, Film, Life," *Film Comment* (May 1974): 38-43; Lester D. Friedman, *Hollywood´s Image of the Jew* (New York: Ungar, 1982); William Paul, *Ernst Lubitsch´s American Comedy* (New York: Columbia UP, 1983); Thomas Doherty, *Projections of War: Hollywood, American Culture and World War II* (New York: Columbia 1993); Annette Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust* (Cambridge: bridge UP, 1989). Incluso Rosenberg, cuyo artículo presenta el análisis más detallado sobre la figura de Shylock, no nota esta forma de autocensura.

27

La película se acerca así a la definición de cine en el exilio que acuño Jan-Christopher Horak, este considera que pueden ser definidas de este modo las obras que fueron realizadas "por un director, un productor y un escritor que haya emigrado de Alemania después de 1933". (102) Para una descripción más detallada de la compleja historia de la producción, véase Eyman y Tino Balio, *United Artists: The Company Built by the Stars* (Madison: U of Wisconsin P, 1976) 172f. A pesar de que Alexander Korda produjo la película, Karol Kulik afirma que "no hay evidencia dentro de los créditos de la película que permitan concluir que Korda jugó algún papel creativo en la producción". (Karol Kulik, Alexander Korda (New Rochelle: Arlington, 1975) 271.) Sin embargo, la fuerte presencia de Inglaterra en la película (algo que analizaré más adelante) hace que esta afirmación sea algo improbable. Hasta cierto punto, Jack Benny –quien sobreactúa -puts the ham- el papel de Hamlet– también puede ser visto como un sustituto de Lubitsch: al igual que Joseph Tura, en sus años cómo actor Lubitsch soñaba con interpretar el a Hamlet (que no se cumplió) y las primeras críticas de la carrera como actor de Lubitsch a menudo señalan que él era un mal actor (a ham). Como escribió un crítico del Berliner Tageblatt: "Ernst Lubitsch, als Lanzelot, gab etwas zuviel des Guten." (Citado en Michael Hanisch, *Auf Spuren der Filmgeschichte: Berliner Schauplitze* (Berlín: Henschel, 1991. 299.)

28

Aunque Lubitsch era un berlinés nativo al igual que Bressart era considerado un "Ostjude", ya que sus padres habían llegado desde Rusia para instalarse en Scheunenviertel, el guetto judío de Berlin. Algunas de las primeras películas de Lubitsch fueron realizadas en el negocio donde trabajaba su padre y allí es dónde presentaba a jóvenes judíos del *shtetl* que buscan asentarse en Berlín. Al igual que el Bressart de Greenberg, las diversas figuras de Sally de Lubitsch (siempre interpretadas por él mismo) afirman con orgullo su judaísmo a través de un humor desfachatado donde combina rudeza y crudeza. Las críticas que realizó Lotte Eisner sobre las primeras comedias de Lubitsch como "bufonadas judías", es un veredicto que da cuenta de las diferencias culturales entre los "Ostjuden" y los "Westjuden", incluso puede pensarse desde el miedo o la amenaza a que la asimilación exitosa de los primeros a la cultura burguesa alemana puede ser anulada por la afluencia de nuevos inmigrantes judíos de Oriente. Sobre las diversas figuras de Sally de Lubitsch, véase Jürgen Kasten, "Der Stolz der deutschen Filmkomödie: Die friihen Filme von Ernst Lubitsch 1914-1918," *Mediengeschichte des deutschen Films*, eds. Corinna Müller y Harro Segeberg (Munich: Fink, 1996) 301-32. Se puede encontrar un trabajo muy bien documentado sobre la educación de Lubitsch en Michael Hanisch, *Auf den Spuren der Filmgeschichte: Berliner Schaupldtze* (Berlín: Henschel, 1991) 256-331. Véase también Herta-Elisabeth Renk, *Ernst Lubitsch* (Reinbek: Rowohlt, 1992).

29

Hay por supuesto muchas otras películas que pueden ser agrupadas dentro de la sensibilidad del Lubitsch inmigrante. Véase Leo Braudy, "The Double Detachment of Ernst Lubitsch," *MLN* 98.5 (1983): 1071-84.

30

Sin embargo, están los personajes que Joel Rosemberg llama "judíos implícitos," i.e., como el jorobado un *Sumurun* (1920), interpretado por el propio Lubitsch, el tutor Dr. Juttner en *The Student Prince en Old Heidelberg* (1927) o Pirovich en *The Shop Around the Corner* (1940), presentes sólo "como rostros, como guías o mensajeros entre reinos sociales, como presencias marginadas o subversivas en la trama incluso como el ritmo "Yiddishizing" (forma de hablar con el acento idish n.t.) en un giro de frase pronunciado por un personaje impecablemente gentil" (212). Frieda Grafe ha afirmado de manera similar que las actuaciones de Maurice Chevalier son primos lejanos de las propias encarnaciones de Lubitsch de Sally Pinkus. Véase Frieda Grafe, "Was Lubitsch berührt," *Lubitsch* 86.

31

Véase también Hans Kafka, "Are Jewish Themes 'Verboten'?" *Aufbau* 27 de agosto reimpreso en este volumen de *New German Critique*. La teórica Sabine Hake afirma que en las primeras películas de Lubitsch la aparición de puertas cerradas y otros objetos similares de restricción "pueden muy bien estar fundadas en la experiencia personal -de Lubitsc- (la conciencia de propia otredad en vista de las normas sociales y culturales)". *Sabine Hake, Pasion and Deceptions: The Early Films of Ernst Lubitsch* (Princeton: Princeton UP, 1992) 50.

32

Jan-Christopher Horak afirma que entre 1939 y 1945 se realizaron 180 películas anti-nazi, los exiliados alemanes participaron en un tercio de estas. Véase Horak, *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939-1945* (Münster: Maks, 1985).

33

Doherty, 17

34

J.S.H., review of *To Be or Not to Be*, *National Board of Review Magazine* (March 1942): 5

35

D.A. Lejeune, review of *To Be or Not to Be, The Observer* 5 Mar. 1942.

36

Bosley Crowther, "In *To Be or Not to Be* Ernst Lubitsch Has Opposed Real Tragedy with and Incongruos Comedy Plot," *The New York Times* 22 Mar. 1942.

37

William Paul 230

38

Stephen Tifft, "Miming the Führer: *To Be or Not to Be* and the Mechanisms of Outrage," *The Yale Journal of Criticism* 5.1 (1991): 1-40; en 7.

39

Ernst Lubitsch, "Mr Lubitsch Takes The Floor For Rebuttal," *The New York Times* 29 Mar. 1942.

40

Como observa William Paul, el estallido de la guerra en la mitad de la filmación solo ocasionó un cambio en el guion agregando a la voz en off del narrador las siguientes líneas: "Odio, odio y más odio fue la respuesta (de la clandestinidad polaca) al terror nazi." (Paul 226).

41

Luego de ver la explosión los actores que huyen en el automóvil afirman haber salvado la resistencia (nota del traductor).

42

Como miembro del elenco teatral de Max Reinhardt, Lubitsch participó en muchas obras de Shakespeare, interpretó a Peto en *Henry V*, parte I y David en la parte 2 (1912), Schnauz en *A Midsummer Night´s Dream* (1913), Schreiber en *Much Ado About Nothing* (1913), Simson en *Romeo y Juliett* (1914), Fabián en *As You Like It* (1914), Autolycus en *Wintermdrchen* (1916), un sepulturero en *Hamlet* (1913) y Lanzelot en *Merchant of Venice* (1915). En sus posteriores películas se puede ver esta fascinación por Shakespeare, estas incluyen una adaptación de *The Taming of the Shrew* trasladada a las montañas bávaras -*Kohlhiessels Tochter* (1920)- y *Romeo und Julia im Schnee* (1920) (Romeo and Juliet in the Snow), una tragedia no tan trágica que tiene lugar en el bosque negro. Gary Cooper, en *Bluebeard´s Eight Wife*, lee *The Taming of the Shrew* porque espera aprender a domesticar a su esposa quién tiene un espíritu libre.

43

Paul Virilio afirma que el Ministerio de Defensa británico utilizó las tramas de Shakespeare como parte de la planificación estratégica de su ejército. También cita una fuente algo improbable de *To Be or Not to Be* donde asegura que esta película se inspiró en gran medida en las desgracias del actor británico Leslie Howard. Véase Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, trans. Patrick Camailler (New York: Verso, 1989) 62f.

44

Citado en Tifft 1. Como sugiere Tifft, "Lubitsch bien podría haber tomado el interés de un expatriado y un judío" en *Mein Kampf* (5).

45

Para acceder a un debate más extenso sobre el problema del antisemitismo en dicha obra ver el trabajo de Jay L. Halio's "General Introduction," *The Merchant of Venice* 1-84. Véase también James

Shapiro, *Shakespeare and the Jews* (New York: Columbia UP, 1996) y Martin Yaffe, *Shylock and the Jewish Question* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997) y también Thomas H. Luxon, "A Second Daniel: The Jew and the 'True' Jew in The Merchant of Venice," *Early Modern Literary Studies* 4.3 (1999): 31-37.

46

Citado en David Robinson, Chaplin: *His Life and A*rt (New York, 1985) 485.

47

Theodor W. Adorno, "Commitment" *Notes to Literature*, vol. 2, ed. Rolf Tiedemann, trad. Shierry Weber Nicholsen (New York: Columbia UP, 1992) 76-94; en 84

48

Thomas Elsaesser, Das Weimarer Kino-aufgeklärt und doppelbödig, trad. Michael Wedel. Berlin: Vorwerk 8, 1999. 272

Como citar: Gemünden, G. (2023). Espacio fuera de quicio, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/espacio-fuera-de-quicio/1184