

# UN MARGEN DE ALEGRE AMBIGÜEDAD. EL FUERA DE CAMPO EN *EL PRÍNCIPE ESTUDIANTE* (ERNST LUBITSCH, 1927)

ASIER ARANZUBIA COB

## UN DOBLE MOVIMIENTO

---

De entre el nutrido grupo de cineastas europeos que llegaron a Hollywood en los años veinte, Ernst Lubitsch fue, probablemente, el que mejor se adaptó al estilo y al modo de producción del sistema de los estudios. Aunque lo que había despertado la atención de críticos y productores norteamericanos fueron sus películas históricas (con decorados fastuosos y encuadres saturados de figurantes), el director alemán encontró relativamente pronto el género y el estilo a través de los que iba a triunfar —sobre todo en el terreno del prestigio crítico y profesional, ya que ninguna de sus películas mudas fue un éxito rotundo de taquilla<sup>1</sup>— al otro lado del Atlántico: la comedia sofisticada. Que la Paramount le nombrara jefe de producción en la década siguiente es tal vez la prueba definitiva de su rápida integración en Hollywood. Sin embargo, esta suerte de flechazo a primera vista entre el artista europeo y la maquinaria de

producción hollywoodense es solo, como veremos a continuación, una parte de la historia.

Como es bien sabido, en 1923 el modo de producción y las normas básicas de la gramática del cine de Hollywood están ya plenamente asentadas. Según ha explicado con todo lujo de detalles Kristin Thompson (2005), Lubitsch pronto va a hacer suyas las especificidades de una manera de contar que, en sus premisas básicas, no se aleja demasiado de aquella que ha utilizado hasta entonces en sus películas alemanas. Pero, al mismo tiempo que sus películas se incardinan sin dificultades dentro de una corriente general, a poco que uno las examine con atención descubre que estas mismas películas, en una suerte de doble movimiento, ofrecen suficientes desviaciones de la norma como para considerarlas atípicas dentro de la producción del Hollywood de los años veinte.

La desviación más importante es de carácter ontológico, en la medida en que apunta directamente a la línea de flotación de eso que, desde Noël

---

**SI LA POSICIÓN QUE EL MRI RESERVA PARA EL ESPECTADOR ES SIEMPRE LA MEJOR DE LAS POSIBLES —ES DECIR, AQUELLA DESDE LA QUE PUEDE VERLO TODO NÍTIDAMENTE, SIN ESFORZARSE—, PARA LUBITSCH DICHA PREMISA ESTÁ LEJOS DE SER PRIORITARIA**

---

Burch (1978-1979), se ha venido en llamar Modo de Representación Institucional (MRI) —del que, yendo tal vez un poco rápido, el cine clásico norteamericano es una actualización en un marco espacio-temporal concreto: Hollywood entre 1917 y 1960—. Si convenimos que la posición que el MRI reserva para el espectador es siempre la mejor de las posibles —es decir, aquella desde la que puede verlo todo nítidamente, sin esforzarse—, para Lubitsch dicha premisa está lejos de ser prioritaria. De hecho, la quintaesencia de su estilo, que ya está prácticamente definido a la altura de 1925, responde a la voluntad de traicionar continuamente las expectativas del espectador (Zumalde, 2002: 43), por ejemplo, relegando al fuera de campo aquello que el espectador (impelido, tanto por los *anuncios* del propio relato como por las rutinas que ha adquirido frecuentando las salas) arde en deseos de ver.

Llegados a este punto es preciso advertir que el director de *Los peligros del flirt* (*The Marriage Circle*, Ernst Lubitsch, 1924) no será el primero en impugnar esa «fenomenología de lo explícito» que, en palabras de Imanol Zumalde (2013: 39), se yergue en «santo y seña del cine *made in Hollywood* de aquellos años veinte». El mérito, como es bien sabido, corresponde a un film dirigido por Charles Chaplin en 1923, cuya novedad principal estriba en que prefiere «sugerir en vez de mostrar», dejando así que «la imaginación y la inteligencia del espectador saque la conclusión adecuada» (Bourget y O'Neill, 2006: 91). Pero, una vez dicho esto, es preciso añadir que esta temprana, extemporánea y, probablemente por eso mismo, poco lucrativa —en términos co-

merciales<sup>2</sup>, se entiende— vindicación del estilo indirecto y del fuera de campo llamada *Una mujer de París* (*A Woman from Paris*, Charles Chaplin, 1923) no tendrá continuación en la obra de Chaplin. Sí la tendrá, en cambio, en la de su colega alemán. De hecho, como ha señalado Zumalde (2013: 24), «Lubitsch fue el único que alcanzó a entender en sus justos términos la *lección elíptica* de *Una mujer de París*. De hecho, el celeberrimo *Lubitsch touch* en plena gestación por aquellos primeros años veinte alcanzó su estado total de operatividad cuando hizo suyas las indagaciones estéticas de Chaplin como atestiguan las cuatro películas, casi idénticas, que encadena en apenas año y medio hasta arribar a *El abanico de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, 1925), monumento fílmico en el que el uso sistemático de tácticas elusivas que desvían la atención del encuadre activando dramáticamente el espacio fuera de campo<sup>3</sup>, esbozadas ambiciosamente por Chaplin, entra en perfecta comunión con el tema, neurálgico en el cine de Lubitsch, del engaño de las apariencias».

## EL FUERA DE CAMPO

---

El campo cinematográfico está inevitablemente ligado a ese espacio *off* que se extiende más allá de los límites del encuadre (Aumont et al., 1993: 24). Para el MRI, en su etapa muda, ese espacio que queda fuera del alcance de la vista del espectador —sobre todo en aquellos casos en los que ese espacio no será recuperado después (ni lo había sido antes) por el relato: eso que conocemos como fuera de campo definitivo y opuesto al momentáneo— debe ser, en la medida de lo posible, ignorado. La reconstrucción verosímil del espacio sobre la que se asienta el MRI no sería posible si ese espacio *off* de dimensiones imprecisas fuera constantemente convocado. El espectador debe ignorar ese espacio o, mejor, debe activar única y exclusivamente aquella parte del espacio *off* que trabaja en favor de la reconstrucción de eso que Burch (1987) llama un espacio habitable. Así pues, como bien advier-

te Gómez Tarín (2006: 71), «en realidad, el espacio fuera de campo resulta una contradicción para el MRI que, no pudiendo renunciar a él por el propio estatuto de la imagen cinematográfica, hace lo posible por no evidenciarlo».

A la hora de inventariar las diferentes vías de experimentación dentro del estilo clásico en los años veinte, Thompson (1993: 15) retoma una taxonomía propuesta por Bordwell (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 6-7) y distingue entre los films que se desmarcan de la línea general por su empleo de recursos (técnicas) novedosos, los que lo hacen otorgando a esos recursos funciones distintas a las que desempeñaban dentro de su sistema y los que se desvían de la norma al atentar contra la lógica que determina las relaciones entre los tres sistemas que operan en las películas narrativas de ficción: temporal, espacial y narrativo. Según Bordwell, dicha lógica se fundamenta en la subordinación de los sistemas espacial y temporal al narrativo.

Pues bien, la gestión del fuera de campo que acomete Lubitsch en sus películas mudas americanas no solo pone sobre la mesa esa contradicción ontológica que plantea Gómez Tarín, sino que, en cierta medida, atenta también contra esa lógica de la subordinación entre sistemas de la que hablan Bordwell, Staiger y Thompson. Y es que, al activar de forma reiterada y diversa ese espacio *off* que se extiende más allá de los límites del encuadre, las películas de Lubitsch introducen un cierto grado de ambigüedad espacial que, en ocasiones (sobre todo en aquellos casos en los que el fuera de campo es definitivo), provocará cierta desorientación en el espectador. Dicho de otro modo, en estos films las

decisiones de puesta en escena y de montaje que tienen que ver con la gestión del espacio no solo están encaminadas a reconstruir un espacio verosímil (Bazin, 1999: 91) que permita al espectador seguir la historia que se le está contando de la manera más sencilla y cómoda posible. El espacio en Lubitsch no está completamente subordinado a la causalidad. Hay momentos puntuales en que al espectador se le exige trabajar un poco más que en el resto de las películas de la época, por ejemplo, a la hora de establecer de manera precisa las relaciones espaciales entre el campo y el fuera de campo. Estamos, obviamente, lejos de esa ambigüedad espacial consustancial al cine de la Modernidad, pero también es verdad que, comparadas con el resto de las películas del periodo, las de Lubitsch se relacionan con el espectador de una manera diferente.

Una vez dicho esto, es preciso aclarar de qué manera se integra dentro del sistema de estudios esa diferencia que representa Lubitsch. Como ya se ha señalado antes, sus películas silentes, aunque no causaron furor entre el gran público (tal vez porque el espectador medio de la época no estaba aún preparado para los relatos oblicuos del director berlinés<sup>4</sup>), sí que fueron bien recibidas por la crítica, los profesionales y los ejecutivos de la industria. Como ha explicado Thompson (1993: 16), la innovación era aceptada e, incluso, promovida por el *studio system*, sobre todo porque funcionaba como un buen mecanismo de diferenciación. A Hollywood le interesaba introducir aspectos novedosos en sus películas para poder así diferenciar (de cara, especialmente, a la promoción y comercialización de sus productos) unos largometrajes de otros dentro de una producción muy estandarizada. En este sentido, los films del que entonces era conocido como el «Griffith de Europa» (Eyman, 2000: 118) fueron rápida e inequívocamente singularizados. La prueba definitiva a este respecto serían las continuas referencias (siempre vagas e imprecisas) a ese muy personal *toque Lubitsch* que pueden rastrearse en muchas de las críticas de sus películas que se publican en los años veinte (Thompson, 2005: 129).

---

**AL ACTIVAR DE FORMA REITERADA Y DIVERSA ESE ESPACIO OFF QUE SE EXTIENDE MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DEL ENCUADRE, LAS PELÍCULAS DE LUBITSCH INTRODUCEN UN CIERTO GRADO DE AMBIGÜEDAD ESPACIAL**

---

## EL PRÍNCIPE Y LA CAMARERA

Parece haber un cierto consenso crítico a la hora de identificar dónde se encuentra la parte más sustanciosa de la obra silente de Lubitsch. Aunque en los últimos años ha ido ganando en consideración la etapa alemana del director de *La princesa de las ostras* (*Die Austernprinzessin*, Ernst Lubitsch, 1919) —de forma completamente justificada, por cierto—, siguen siendo las comedias que rueda justo después del estreno de *Una mujer de París* las que han concentrado la mayor parte de los elogios. Hay consenso también a la hora de considerar *El abanico de Lady Windermere* como la más lograda de entre esa media docena<sup>5</sup> de comedias de enredo que rueda de manera consecutiva entre 1924 y 1926 y en las que se vuelve, una y otra vez, sobre los mismos temas (el sexo, la infidelidad y los cambios de pareja), los mismos ambientes (los de las clases pudientes) y las mismas soluciones formales.

Pues bien, justo después de estas seis comedias en las que se forja de manera casi definitiva su estilo (solo le faltaría la decisiva aportación del sonido), el cineasta alemán rueda un film, en varios sentidos, diferente a los anteriores. Ya sea porque esta vez el margen de maniobra del director es menor que en otras ocasiones<sup>6</sup>, ya sea porque, como reconoce el propio Lubitsch<sup>7</sup>, la forma en que decide relacionarse con sus personajes es distinta (circunstancia que hace que este sea uno de sus films más sentimentales), ya sea porque al propio director no le acaba de convencer la pareja de *stars* (Norma Shearer y Ramón Novarro) que encabeza el reparto, ya sea porque los movimientos de cámara (en ocasiones, algo ostentosos) se añaden al catálogo de recursos de un cineasta que hasta entonces apenas los había utilizado, lo cierto es que *El príncipe estudiante* (*The Student Prince in Old Heidelberg*, Ernst Lubitsch, 1927) es una anomalía dentro de su producción muda. Y lo es, sobre todo, con respecto a ese grupo de comedias recién mencionadas en las que coagula un estilo que marcará a fuego el resto de su filmografía. Sin embargo, a pesar de todas es-



Imagen 1. *El príncipe estudiante* (Ernst Lubitsch, 1927)

tas diferencias, hay, al menos, un sentido en el que este film es una clara prolongación de sus películas inmediatamente anteriores: la efímera historia de amor entre el príncipe de buen corazón y la camarera evanescente supone un claro avance en esa suerte de investigación en torno a las potencialidades del fuera de campo, en las que, como estamos viendo, lleva ya varios años embarcado.

Justo después de terminar esa fiesta en la que el príncipe Karl ha confraternizado con los estudiantes de Heidelberg, que serán, a partir de entonces, sus amigos, el espectador asiste entretenido a las entradas y salidas de cuadro de esa pareja de enamorados que se buscan por el jardín, de momento, sin encontrarse. Esa dificultad para reunirse en el espacio (que tendrá otras manifestaciones a lo largo del film), unida a la condición evanescente de los personajes (aparecen y desaparecen con suma facilidad), funciona a modo de anuncio o recordatorio de la extrema precariedad de una relación que parece estar siempre a punto de desmoronarse. Bien mirado, todo lo que sucede en Heidelberg parece formar parte de una alucinación. Tal vez por eso la primera vez que el palacio (emblema visual de la ciudad) comparece en la ficción lo hace en forma de reflejo (el que se proyecta sobre la ventana del tren que lleva al príncipe a la ciudad donde va a cursar sus estudios). Parece como si el



Imágenes 2 y 3. *El príncipe estudiante* (Ernst Lubitsch, 1927)

relato quisiera sugerir así la condición de espejismo de esa parte de la historia que transcurre en la bucólica ciudad universitaria (Imagen 1).

Casi no hace falta añadir que la gestión en términos dramáticos del espacio y, de manera especial, la articulación de las relaciones entre el campo y el fuera de campo van a resultar esenciales a la hora de poner en imágenes una historia en la que las trayectorias de los cuerpos en el espacio parecen abocadas a la no confluencia y en la que los amantes, literalmente, se evaporan.

## MIEDO EN LOS OJOS

La fiesta del jardín está en pleno apogeo. De repente, Kathi recuerda que el príncipe está solo en su habitación y decide subir a buscarle. El príncipe, escondido tras la puerta que da al jardín, la ve subir y la sigue hasta la habitación. La puesta en escena insiste también en esta ocasión en las dificultades que encuentran los cuerpos para coincidir en el espacio. Finalmente, Kathi y Karl se encuentran en el quicio de la puerta que une la habitación del príncipe con una salita que hace las veces de recibidor. Tras unos segundos de silencio incómodo, Kathi descubre que el príncipe ha probado el pastel que ella había cocinado para él, y ambos encuentran en ese detalle la

excusa perfecta para recuperar la complicidad perdida. Llevado por la emoción del momento, el príncipe intenta besarla. Ella se escabulle y acaba sentada en un sillón (Imagen 2) desde el cual le explica a Karl (el príncipe ha quedado fuera del encuadre) que está prometida, pero que tiene dudas al respecto. «Yo creo que sabes de sobra cuándo realmente amas a alguien», dice justo antes de girar la cabeza hacia la derecha del encuadre (desde nuestro punto de vista) buscando con la mirada a Karl. Pero, a juzgar por su expresión de pánico (expresión esta, casi no hace falta decirlo, que sirve para confirmar al espectador que la flecha de Cupido ha impactado también en la camarera) y la rapidez con que sus ojos escrutan el fuera de campo, el príncipe ya no está en el mismo lugar que ocupaba pocos segundos antes. Los ojos de Kathi (seguimos en el mismo plano) le buscan ahora por la parte izquierda del encuadre (Imagen 3). Finalmente, un respingo de la joven, acompañado por una nueva expresión de sorpresa, nos revelan que el príncipe está sentado en el sillón, junto a ella, en ese espacio *off* anexo al margen izquierdo del encuadre.

Fijémonos en varias cuestiones: la dirección de las miradas que los personajes lanzan hacia puntos concretos del espacio *off* es una de las vías a través de las cuales el relato cinematográfico activa, con fines dramáticos, el fuera de campo. Pero, como

advierde Burch (1985: 36), y confirma con rotundidad la obra sonora de Lubitsch, hay otras maneras de actualizar dicho espacio: «ya sea por el sonido, por la duración del campo vacío o por la mirada, es igualmente posible, no solo poner en juego por turno tal o cual segmento de espacio, sino también regular la extensión imaginaria, de modo indirecto pero muy preciso». En el caso concreto del pasaje que acaba de ser descrito, la mirada de Kathi —que es un claro anticipo de la de la vendedora de flores en *Angel* (Ernst Lubitsch, 1937)— nos sirve para reconstruir de forma bastante precisa lo que sucede en el fuera de campo, pero, al mismo tiempo, introduce un cierto grado de ambigüedad espacial que tiene como consecuencia más inmediata la desorientación (aunque sea durante un breve lapso de tiempo) del espectador.

Desde el punto de vista de la evolución dramática de la historia, es preciso subrayar, como hacen Del Monaco y Pamini (1995: 105), que la mirada de pánico de Kathi cuando advierde la posibilidad de que el príncipe se haya ido es uno más de los varios presagios funestos que jalonan el film y adelantan su aciago desenlace. Pero no es solo el miedo en los ojos de la camarera. También la desaparición momentánea del príncipe (expresada, y esto es lo importante, en términos estrictamente espaciales gracias al fuera de campo) insiste en la condición inevitablemente efímera de un amor que, al igual que sucederá, casi diez años después, en *Angel*, estará constreñido a los límites geográficos de una ciudad (París y Heidelberg, respectivamente) en la que el protagonista (escindido en ambas historias) encuentra un marco ideal donde dar rienda suelta a unas pulsiones que reprime en Karlsburg, su residencia habitual (Zumalde, 2002: 60). No por casualidad, tanto en el Londres de *Angel* como en Karlsburg llueve a mares.

## CAMPO VACÍO

Después de buscarse infructuosamente por el jardín, los amantes renuncian temporalmente a

su objetivo y se sientan: el príncipe en una silla y Kathi en un poyete. Gracias a un plano cenital, el espectador descubre, divertido, que los amantes están separados por un muro y que los dos se han colocado en idéntica posición y han adoptado la misma postura (los dos apoyan la mejilla sobre su mano izquierda) (Imagen 4). Desde el punto de vista de la cantidad de información que obra en su poder, el espectador, como ya sucediera en *El abanico de Lady Windermere* (Zunzunegui, 2016: 167), disfruta aquí de una posición privilegiada, en el sentido de que sabe cosas que ignoran los personajes (Del Monaco y Pamini, 1995: 106). Este mecanismo narrativo —que en manos de Hitchcock se convertirá años después en una he-

Imágenes 4 y 5. *El príncipe estudiante* (Ernst Lubitsch, 1927)



ramienta dramática de primer orden (el célebre suspense)— estrecha el vínculo entre el espectador y la situación que está contemplando, porque al saberse (el espectador) en posesión de un dato que ignoran los personajes se siente impelido a hacer algo útil con esa información. Por ejemplo, aunque sabe que no puede, le gustaría avisar a Kathi y al príncipe de que, en realidad, solo están separados por unos centímetros. Pero no será necesario, ya que el azar, encarnado en un posavasos que el príncipe lanza al aire y acaba impactando en la cabeza de Kathi al otro lado del muro, se encargará de facilitar el encuentro. Como si se tratara de un partido de voleibol, Kathi repite la operación y el objeto volador termina posándose sobre el gorrito de estudiante que cubre la cabeza del príncipe. Cuando este último comprende que hay alguien al otro lado, trepa por el muro, esboza una sonrisa al descubrir, desde lo alto, que, efectivamente, es Kathi quien le ha devuelto el posavasos y, finalmente, se precipita hacia ese fuera de campo donde espera satisfacer sus deseos más primarios<sup>8</sup>.

Lo siguiente que vemos es un campo vacío (Imagen 5) que recuerda a un escenario teatral y que es, en realidad, el espacio que se divisa a través de uno de los arcos (ferrados de enredaderas)

que conforman el corredor o galería del jardín. De repente, la pareja irrumpe en el plano por la parte izquierda del encuadre. Ella intenta zafarse de los besos y abrazos del príncipe. Al llegar al centro del cuadro, se detienen (Imagen 6) para, instantes después, reanudar una persecución que a partir de ahora será filmada por medio de un prolongado *travelling* lateral de izquierda a derecha. Cada vez que llegan a un nuevo arco (que hace las veces de re-encuadre<sup>9</sup>), la pareja se detiene y, con ellos, también lo hace la cámara. Cuando la pareja se pone en movimiento, la cámara hace lo mismo. Esta operación se repite tres veces. Pero, en el espacio *off* que separa el tercer arco del cuarto, la pareja desaparece, y la cámara, como sucedió al principio de la serie, filma inmóvil, durante ocho interminables segundos, el campo vacío del cuarto arco. Un perro salchicha irrumpe por el lado derecho del plano. Se detiene en el centro (Imagen 7), mira hacia el espacio *off* donde el espectador imagina que se encuentran los amantes y, acto seguido, se da la vuelta y sale del encuadre por el mismo lugar por el que entró. Otra vez, campo vacío. Cuatro segundos después, Kathi entra caminando por la izquierda y se lleva la mano a la frente, como intentando recuperar la compostura. El príncipe la sigue de cerca y la vuelve a coger entre sus brazos,

Imágenes 6 y 7. *El príncipe estudiante* (Ernst Lubitsch, 1927)



con intención de (¿volver a?) besarla, cuando llega al centro del encuadre.

Lo primero que pone de manifiesto, de forma meridiana, este breve (pero deslumbrante) fragmento es que en las películas de Lubitsch, a diferencia de lo que sucede en las de sus contemporáneos, no se procede (al menos no de una manera tan concienzuda) a ese borrado sistemático de las huellas de la enunciación del que depende la transparencia del modelo clásico. La excesiva duración de ese campo vacío que acaba de ser mencionado sirve, en primer lugar, para desviar la atención del espectador hacia ese fuera de campo al que ha sido relegada (de manera inesperada) la pareja. Pero sirve, también, para delatar la presencia de una instancia enunciativa. Y no solo porque «cuanto más se prolonga el campo vacío, más se crea una tensión entre el espacio de la pantalla y el espacio fuera-de-campo, y más este espacio-fuera-de-campo toma la delantera sobre el espacio del encuadre» (Burch, 1985: 34), sino también porque la inmovilidad (prolongada en el tiempo) de la cámara (nos habíamos acostumbrado a que sus paradas duraran apenas unos instantes) no hace sino evidenciar su presencia. Así, mientras las demás películas niegan la mirada de la cámara, esta, probablemente sin pretenderlo, la afirma.

Imagen 8. *El príncipe estudiante* (Ernst Lubitsch, 1927)




---

## EN LA ELIPSIS VISUAL EL RELATO NOSALTA POR ENCIMA DE UN ACONTECIMIENTO (COMO SUCEDER CON LA ELIPSIS TEMPORAL/NARRATIVA), SINO QUE PASA POR AL LADO

---

Pero volvamos al jardín: al introducir una modificación en el patrón narrativo de la secuencia (esperamos que la pareja vuelva a aparecer bajo el cuarto arco), el espectador ve frustradas sus expectativas y tiene que arreglárselas con lo que ve en campo (de momento, nada) para reconstruir lo que sucede fuera. Pero, tras ocho segundos de vacío, el espacio, al menos una porción exigua del mismo, va a ser llenado por... un perrito salchicha. La dimensión cómica de la situación es evidente, pero hay algo más. De hecho, estamos, aunque todavía de una manera embrionaria, ante una elipsis visual: figura retórica que se incorpora al arsenal de recursos de Lubitsch cuando descubre las enormes potencialidades del sonido y que bien puede ser vista como la destilación última de un estilo que hace del relato indirecto su principal seña de identidad.

En la elipsis visual (Nacache, 1997: 30) el relato no salta por encima de un acontecimiento (como sucede con la elipsis temporal/narrativa), sino que pasa por al lado. En lugar de mostrarnos aquello que esperamos ver, el relato nos muestra otra cosa (que sucede al mismo tiempo) y que, de algún modo, nos sirve para reconstruir ese acontecimiento que ha sido elidido por el relato. En este caso, en lugar de mostrarnos a Kathi pugnando por escapar de los abrazos del príncipe por cuarta vez (o rindiéndose, finalmente, a sus besos) el relato nos ofrece un espacio vacío o, mejor, nos enseña lo que sucede justo al lado de esa acción que el espectador esperaba ver, pero que Lubitsch ha decidido relegar al fuera de campo. Para explicarnos qué sucede en el espacio *off*, el cineasta berlinés hace que un perrito decida cambiar el sentido de su marcha al comprobar que hay un obstáculo en su camino: una pareja que, a



Imágenes 9 a 14. *El príncipe estudiante* (Ernst Lubitsch, 1927)

tenor de los antecedentes (en el primero de los arcos, mientras ella intenta zafarse, él la agarra por la cintura; en el segundo, le besa las manos; y en el tercero, el cuello) y de lo prolongado de su ausencia, es probable (piensa el espectador) que se esté besando apasionadamente en los labios. Los gestos de Kathi cuando finalmente irrumpen en el plano así parecen confirmarlo.

Casi como respuesta a esta repentina desaparición de los amantes, en la secuencia final del film se producirá un nuevo escamoteo. Y si los anteriores fueron momentáneos, este será definitivo: como definitiva parece ser la renuncia de Karl a satisfacer sus pulsiones y deseos en favor de sus obligaciones como monarca.

## LA REINA SE EVAPORA

Si bien en este artículo se ha insistido, sobre todo, en el tratamiento elíptico que del espacio se hace

en el Lubitsch silente, no sería de recibo terminarlo sin recordar que lo elíptico en Lubitsch alcanza también a la dimensión temporal. De hecho, la capacidad de síntesis y la economía narrativa definen el estilo del director berlinés tanto como la gestión del fuera de campo. La concatenación de imágenes<sup>10</sup>, que termina con una de la tumba en la que descansan los restos del doctor Jüttner —ese mentor del príncipe que recuerda, en varios sentidos (su afición a los puros, su espíritu juguetón), al factótum de esta película—, es ejemplar a este respecto: justo cuando el príncipe va a franquear la puerta, una enfermera sale llorando de la habitación del rey (Imagen 8); en el interior, un grupo de ministros y cortesanos se arremolina en torno a la cama del moribundo relegándolo al fuera de campo (sus cuerpos nos impiden verlo) y deja un ostentoso espacio vacío en el lado izquierdo del encuadre, que enseguida será llenado por el cuerpo del príncipe (Imagen 9); unas campanas nos advierten

de la muerte del rey; un gran plano general y la ausencia de figuras humanas enfatizan la frialdad del gran mausoleo en el que descansa el cuerpo del monarca (Imagen 10); para subrayar el contraste, un fundido encadenado nos lleva a un humilde cementerio en el que Kathi, de riguroso luto, deposita unas flores sobre la tumba del doctor Jüttner (Imagen 11). De esta escueta, sintética y desgarradora manera, el espectador se entera de la muerte de un personaje de cuyos problemas de salud ya nos había informado el relato, pero que en ningún caso imaginábamos tan próximo a la muerte.

Sin duda, el momento cumbre, desde el punto de vista del empleo de la elipsis temporal, acontece en el tránsito de la penúltima a la última secuencia

Imágenes 15 a 16.

*El príncipe estudiante* (Ernst Lubitsch, 1927)



del film. El príncipe se despide de Kathi en el mismo prado en el que vivieron su momento de plenitud la noche de la persecución por el jardín. Pero si en aquella ocasión era ella la que lo abandonaba a él, esta vez es al revés (casi no hace falta advertir que esta secuencia es el reflejo invertido de aquella). Tras despedirse de Kathi, el príncipe se dirige con paso rápido a un carruaje que le espera junto a la puerta del hostel. Contrariamente a lo que sucediera en una de las secuencias que daban cuenta de la solitaria infancia del príncipe —aquella en la que la institutriz, desoyendo las indicaciones del primer ministro («Su Majestad no desea que el príncipe se emocione con despedidas sentimentales»), se daba la vuelta en el carruaje para despedirse (Imagen 12), en un gesto de humanidad, de aquel niño que la veía alejarse desconsolado—, esta vez, el príncipe no se dará la vuelta. Sus gestos y su determinación nos hablan de un personaje menos unívoco de lo que algunas lecturas del film dan a entender: desde este punto de vista, esa *sensiblería* que se le suele reprochar a la película va a ser puesta en entredicho por medio de un paralelismo que nos obliga a reconsiderar la *humanidad* del personaje y, también, qué duda cabe, por la dureza del final.

Lo siguiente que vemos es un fundido encadenado que une la rueda del carruaje<sup>11</sup> recién mencionada con otra rueda (Imagen 13). Cuando termina el fundido, descubrimos, junto a esa nueva rueda, las piernas de un paje que nos sirven para entender que lo que vemos es un desfile nupcial (Imagen 14). Así pues, estamos ante una de esas elipsis que no pasan desapercibidas para el espectador (a diferencia de lo que sucede con esos otros saltos temporales a los que el relato clásico recurre de manera sistemática en aras de la agilidad narrativa), sobre todo, por la extensión del fragmento temporal que ha sido elidido. Que el espectador sea consciente del salto temporal sirve también para acentuar lo ineluctable del desenlace. Entre el momento en que el príncipe abandona a Kathi y la boda real (celebrada, probablemente, meses después) no hay nada: el primer momento es la causa

## LAS DESVIACIONES DE LA NORMA QUE SE HAN ABORDADO EN ESTE ARTÍCULO HABLAN, POR UN LADO, DEL CARÁCTER SUBVERSIVO DE LAS PELÍCULAS AMERICANAS MUDAS DE LUBITSCH Y, POR OTRO, DE LA FLEXIBILIDAD DEL PARADIGMA CLÁSICO

directa del segundo. Pero lo realmente interesante (sobre todo de cara a verificar la hipótesis de este artículo) es lo que sucede justo a continuación.

Cuando la cámara filme el interior del carruaje, la reina quedará relegada a un fuera de campo definitivo. La representación del personaje en esta secuencia se limitará a un plano general del carruaje, gracias al cual el espectador atisba a duras penas la silueta de la reina a través de una ventana (Imagen 15). En cambio, las dos veces que la cámara filme frontalmente al nuevo rey en el interior del coche de caballos la reina será ostensiblemente evacuada del encuadre para insistir así en la irrelevancia de esa mujer para el protagonista. La «violencia discursiva» (Gómez Tarín, 2006: 298) de esta decisión de puesta en escena va a ser subrayada por una mirada del rey hacia ese margen izquierdo del encuadre en el que sabemos (por la parte inferior izquierda del plano asoma un trocito de velo) se encuentra la reina (Imagen 16). Casi como respuesta a aquella primera novia que tenía la mala costumbre de evaporarse<sup>12</sup>, el relato nos escamotea también la imagen de su esposa. Ambas desapariciones traducen en términos visuales esa sensación de vacío que se apodera de Karl cuando cae en la cuenta de la verdadera dimensión de las renunciaciones que trae aparejada su recién estrenada condición de monarca.

### CONCLUSIONES

Las desviaciones de la norma que se han abordado en este artículo hablan, por un lado, del carácter subversivo de las películas americanas mudas de

Lubitsch y, por otro, de la flexibilidad del paradigma clásico. Aunque es cierto que su estilo se desmarca, en varios sentidos, de los cauces trazados por esa suerte de gramática compartida que impera en el Hollywood de la época, no conviene olvidar que el director berlinés es también, y no sin cierta paradoja, un cineasta que encuentra en el *studio system* algo parecido a un hábitat natural. Tal vez porque, como señalaba el crítico de cine español al que debemos la lectura más perspicaz de su obra, Lubitsch encuentra en Hollywood algo que no tenía en Alemania: «una base concreta a la que referirse». Es decir, unos géneros y unas normas bien definidas que le ofrecen la posibilidad de traicionarlas, ironizar sobre las mismas y, en definitiva, contestarlas (Llinás, 1971: 40). Lubitsch se enfrenta a las normas como parece abordarlo todo en la vida: con una media sonrisa. Ironiza sobre ellas, les da la vuelta y disfruta traicionando las expectativas del espectador, pero sin adoptar nunca la postura grave y solemne del artista iconoclasta. Y así, medio en broma, medio en serio, acaba alumbrando un espacio nuevo, «un margen de alegre ambigüedad con respecto a determinados recursos clásicos» (Bordwell, 1996: 181). ■

### NOTAS

- 1 «Lubitsch tenía seguidores, pero no eran los mineros ni los obreros de una fundición», recordaba un montador amigo de Jack Warner en los años veinte (citado en Eyman, 1999: 112-113). Según parece, las dificultades para conectar con el público americano afectaron también a las películas de sus colegas europeos: «Ya en febrero de 1923, *The New York Times* hacía notar que la oleada europea había producido películas que “no iban tan bien como deberían desde el punto de vista de la taquilla”. Parecía evidente que las historias y los métodos de contar historias continentales no resultaban aceptables para los aficionados al cine americanos» (Eyman, 1999: 113). De todos modos, no conviene pasar por alto que el objetivo último de la operación no es tanto crematístico como de prestigio y legitimación.

- El caso de Lubitsch es también ejemplar en este sentido, ya que, por ejemplo, las cinco películas que rueda en los modestos estudios Warner durante esa década no dieron grandes beneficios, pero sí sirvieron para matizar la opinión que los críticos de la época tenían de las películas del estudio.
- 2 El otro factor determinante a la hora de explicar el fracaso comercial de la película es, obviamente, la no comparecencia de Charlot en un film de Chaplin.
  - 3 Para saber más cosas sobre la manera concreta en que Lubitsch transforma un principio temático («el engaño de las apariencias») en un principio formal (el fuera de campo) se recomienda la lectura del esclarecedor análisis de *El abanico de Lady Windermere* que se incluye en la edición ampliada de *La mirada cercana* (Zunzunegui, 2016: 162-178).
  - 4 «De hecho, una de las quejas frecuentes de los exhibidores de ciudades pequeñas era que, aun siendo excelentes, a menudo no apelaban a los patrones del público debido a su sofisticación» (Thompson, 2005: 129). Traducción del autor del texto original en inglés.
  - 5 Por orden de realización: *Los peligros del flirt* (1924); *Mujer, guarda tu corazón* (Three Women, Ernst Lubitsch, 1924); *La frivolidad de una dama* (Forbidden Paradise, Ernst Lubitsch, 1924); *Divorciémonos* (Kiss Me Again, Ernst Lubitsch, 1925); *El abanico de Lady Windermere* (1925); *La locura del Charleston* (So This is Paris, Ernst Lubitsch, 1926). No se conservan copias de *Divorciémonos*. De *La frivolidad de una dama* solo se conserva un negativo (realizado a partir de dos nitratos incompletos) en el Museum of Modern Art de Nueva York.
  - 6 Se trata de una producción MGM, cuyo presupuesto (1,2 millones de dólares) multiplica por cuatro el de sus modestas comedias para la Warner. Si a eso sumamos un productor muy intervencionista (Irving Thalberg), que es, además, el novio de la *star* protagonista, es fácil concluir que Lubitsch, quien gracias a su prestigio crítico gozaba del privilegio (infrecuente en la época) de poder montar sus películas (Thompson, 2005: 86), no dispuso en el estudio del león de la libertad de la que gozaba en la Warner. De hecho, hay sospechas (nunca del todo confirmadas) de que alguna de las secuencias fue rehecha por otro cineasta de la casa: John M. Stahl.
  - 7 «Entonces, no se parecerá en nada a, digamos, *La frivolidad de una dama*», le espeta un reportero antes del estreno. «En lo más mínimo. En ella yo estaba por encima de mis personajes, mirándolos y riéndome de ellos. En ésta me hallo al mismo nivel, soy uno de ellos», responde Lubitsch (Weinberg, 1980: 122).
  - 8 Como puso de manifiesto el momento en el que Kathi le demostró al príncipe la idoneidad de la cama saltando sobre la misma y como corroboran casi todas sus comedias, en el cine de Lubitsch las motivaciones de los personajes son antes sexuales que amorosas.
  - 9 El efecto de re-encuadre que generan en la imagen los arcos y las enredaderas invitan a relacionar esta persecución con las protagonizadas por sátiros, faunos y ninfas en la tradición pictórica occidental.
  - 10 Por problemas de espacio, se omiten en esta enumeración algunos de los planos de la serie, en realidad, poco relevantes.
  - 11 El motivo del carruaje se declina de muy diversas maneras a lo largo del film.
  - 12 Hay otro momento muy significativo a este respecto: cuando los amantes comprenden, durante un paseo en barca, que su relación no tiene futuro, regresan, en silencio y cabizbajos, al hostal. Al separarse en las escaleras, ella sale del encuadre por la derecha y él se queda mirando hacia ese espacio *off* por el que ha salido Kathi. Gracias a un espejo que cuelga junto a la puerta de la habitación de Karl, vemos lo que sucede en ese espacio, que, en cierta medida, nos niega el relato y, de paso, caemos en la cuenta de que Kathi, como Heidelberg, tiene algo de ensoñación fantasmal.

## REFERENCIAS

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Bourget, J. L., O'Neill, E. (2006). *Lubitsch o la sátira romántica*. Donostia: Festival Internacional de Cine Donostia/Filmoteca Española.

- Bazin, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Burch, N. (1978-1979). Porter, or Ambivalence. *Screen*, 19(4), 91-105. <https://doi.org/10.1093/screen/19.4.91>
- (1985). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Del Monaco, E., Pamini, A. (1995). *Ernst Lubitsch: l'arte della variazione nel cinema: l'opera di Lubitsch como sistema reticolare di variazione narrative ed espressive*. Roma: Ente dello spettacolo.
- Eyman, S. (1999). *Ernst Lubitsch. Risas en el paraíso*. Madrid: Plot.
- Gómez Tarín, F. J. (2006). *Más allá de las sombras. Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Castellón: Universitat Jaume I.
- Llinás, F. (1971). Lubitsch y la razón del drama. *Nuestro cine*, 106, 40-44.
- Nacache, J. (1997). *El cine de Hollywood*. Madrid: Acento.
- Thompson, K. (1993). Los límites de la experimentación en Hollywood. *Archivos de la Filmoteca*, 14, 13-33. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/342>
- (2005). *Herr Lubitsch Goes to Hollywood. German and American Film after World War I*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Zumalde, I. (2002). *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- (2013). *Formas de mirar(se). Diálogos sin palabras entre Chaplin y Tati, Lewis mediante*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Santander: Shangrila.
- Weinberg, H. G. (1980). *El toque Lubitsch*. Barcelona: Lumen.

## UN MARGEN DE ALEGRE AMBIGÜEDAD. EL FUERA DE CAMPO EN EL PRÍNCIPE ESTUDIANTE (ERNST LUBITSCH, 1927)

### Resumen

Las películas que rueda Ernst Lubitsch en Hollywood durante los años veinte contravienen las normas del estilo clásico, sobre todo, a través de la gestión del fuera de campo. Los films silentes del cineasta berlinés atentan contra una de las premisas básicas del modelo clásico, que consiste en colocar al espectador en la mejor de las ubicaciones posible para que pueda verlo todo sin esforzarse. Además, el tratamiento del espacio que se acomete en estas películas es, en ocasiones, ambiguo y no siempre está supeditado a la causalidad. Para explicar en qué términos concretos se producen estas desviaciones de la norma, en este artículo se analizan en detalle tres secuencias de *El príncipe estudiante* (*The Student Prince in Old Heidelberg*, Ernst Lubitsch, 1927), en las que el espacio *off* va a ser activado de diferente manera.

### Palabras clave

Lubitsch; cine mudo; estilo clásico; fuera de campo; *El príncipe estudiante*; elipsis.

### Autor

Asier Aranzubia (Bilbao, 1973) es profesor en la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Ha escrito, entre otros, *Carlos Serrano de Osmá. Historia de una obsesión* (Filmoteca Española, 2007) y *Alexander Mackendrick* (Cátedra, 2011). También ha colaborado en revistas como *Secuencias*, *Archivos de la Filmoteca*, *Revista de Occidente* y *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Contacto: aaranzub@hum.uc3m.es.

### Referencia de este artículo

Aranzubia Cob, A. (2019). Un margen de alegre ambigüedad. El fuera de campo en *El príncipe estudiante* (Ernst Lubitsch, 1927). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 47-60.

## A MARGIN OF PLAYFUL AMBIGUITY: OFF-SCREEN SPACE IN THE STUDENT PRINCE IN OLD HEIDELBERG (ERNST LUBITSCH, 1927)

### Abstract

The films made by Ernst Lubitsch in Hollywood during the 1920s contravene the norms of the classical style, especially through the use of off-screen space. The silent films of this director from Berlin violate one of the basic premises of the classical model: that the spectator must be positioned in the best possible location to be able to see everything easily. In addition, the way space is treated in these films is at times ambiguous and not always in keeping with causal logic. To explain exactly how these deviations from the norm occur, this article offers a detailed analysis of three sequences in *The Student Prince in Old Heidelberg* (Ernst Lubitsch, 1927), in which the off-screen space is activated in different ways.

### Key words

Lubitsch; Silent Films; Classical Style; Off-Screen Space; *The Student Prince in Old Heidelberg*; Ellipsis.

### Author

Asier Aranzubia is a lecturer at Universidad Carlos III in Madrid and a member of the research group TECMERIN. His publications include *Carlos Serrano de Osmá. Historia de una obsesión* (Filmoteca Española, 2007) and *Alexander Mackendrick* (Cátedra, 2011). He has also contributed to numerous journals, including *Secuencias*, *Archivos de la Filmoteca*, *Revista de Occidente* and *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Contact: aaranzub@hum.uc3m.es.

### Article reference

Aranzubia Cob, A. (2019). A Margin of Playful Ambiguity: Off-Screen Space in *The Student Prince in Old Heidelberg* (Ernst Lubitsch, 1927). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 47-60.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com