

la situación: la bella mujer, Carol Lombard, engaña al actor en todas partes, con amantes diferentes, y aprovecha la larga tirada de veranos, para verse con ellos tranquilamente. O es el matrimonio de buena sociedad, que pelan encarnizadamente, la mujer sale de la habitación, dando un portazo, el marido la sigue furioso, dando otro portazo. La puerta queda cerrada, sola en la pantalla, unos instantes. Inmediatamente, el matrimonio aparece bailando, alegre, feliz, en un cabaret. Aquella puerta, objetivo mudo e inexpressivo, representa la reconciliación, que se supone larga y difícil. «Si yo tuviera un millón» es una película de cuentos, realizada por varios directores. Un millonario excéntrico deja un millón de dólares a gentes desconocidas, señalando al azar en la lista de teléfonos. Los dos episodios dirigidos por Lubitsch están hechos, exclusivamente, con su toque. Un oficinista sumiso, humilde —Charles Laughton—, recibe la noticia con impavidez, ordena cuidadosamente las cosas de su mesa de trabajo, se levanta, sube escaleras, recorre pasillos, llama respetuosamente a la puerta de su jefe, espera a que le den permiso para entrar, entreabre la puerta y el jefe le mira inquisitivo, siempre hostil y amenazante: entonces le hace en su cara una mueca-bufido, de burla, y se va. En el otro, la prostituta —Wynne Gibson—, nueva millonaria, se vuelve a su habitación, se despoja de sus galas profesionales, exteriores e íntimas, tira al suelo la segunda almohada de la cama y se acuesta sola, al fin.

El toque Lubitsch es el alquitrado extracto de la comedia, y por eso, también, la quintaesencia de la ironía. Un humorista a flor de piel, burbujeante, espumante, sobre el brillo superficial de la vida, para revelar que, al fin, nada tiene importancia. Pero este mecanismo habitual de la existencia no está apoyado en las costumbres de cada lugar, que es la limitación del tipo, del casticismo, sino en unos rasgos humanos eternos, por donde la obra y el humorismo de Lubitsch alcanza el grado supremo de universalidad. Lo que siempre es un elemento de genialidad, que este buen vividor, enamorado de la vida y de las cosas, con su terro-puro y su eterna sonrisa, se negó a llevar a temas trascendentales, aplicándolo a lo que es más accesible, fácil, alegre, brillante, placentero... Lo habitual de la vida, tema de comedia, visto en su mejor aspecto. Lubitsch deja trascendente, pero de una fundamental permanencia: la belleza del vivir.

## PRINCIPALES PELICULAS:

«Meyer auf der Alma», «Die Firma betrauert», 1913; «Der stolze Soldat», 1914; «Fraslein sellenschaun», «Meyer als Soldat», 1914; «Arme Marie», todas como actor, 1915; «Blinde Kuh», «Auf eis gefahren», «Zucker und Zimt», 1915; «Wo ist mein Schatz», «Der schwarze mo-

ritz», «Schuhplaisier plinkus», «Der gemischte franeche», «Der G.m.b.H.-Terror», 1916; «Ostis Tagebuch», «El rey de la busca» (Der blusenknockig), todas como actor y director. «Wenn vier dasselbe tun», como director, 1917; «Prinz samle», «Der Rodellavallier», «Der Fall reitonz», «Meyer aus Bellinz», como director y actor. «Die Augen der mamié mas», «Führermann henschel», «Das mädél vom ballet», «Carmen», «Mäine Frau, die Humschuspielerrin», como director, 1918; «Schwabensiedel», «La princesita de las otras» (Die austerprinzessin), «Rauscho», «Madame Dubarry», «La muñeca» (Die puppe), 1919; «Sumurum», como actor y director; «Des hermanas» (Kohlheiser tochter), «Renne un Julia im schnee», «Ana Bolena» (Anna Boleyn), 1920; «La gaita de la montaña» (Die bergkätz), «Vendetta», «La mujer del Farón» (Das weib des Pharo), «La señorita Julia» (Fraslein Julie), 1921; «La llama» (Die Flamme), 1922, todas en Alemania. «Rosli», «El círculo matrimonial» (The marriage circle), 1923; «Tres mujeres» (Three women), «El paraíso prohibido» o «La Zedra» (Forbiddén Paradise), 1924; «Étienne otra vez» (Kiss me again), «El abanico de Lady Windermere» (Lady Windermere's fan), 1925; «So this is Paris», 1926; «El príncipe estudiante» (The student Prince in old Heidelberg), 1927; «El patriota» o «El zar loco» (The patriot), 1928; «Amor eterno» (Eternal Love), todas mudas. «El desfile del amor» (The love parade), 1929; «Revista Paramount» (Paramount on Parade), en colaboración; «Montecarlo» (Monte Carlo), 1930; «El tentado seductor» (The smiling lieutenant), 1931; «El hombre que yo maté» (Brooklyn ladyo o The man I killed), «Un ladrón en la alcaoba» (Trouble in paradise), «Si yo tuviera un millón» (If I had a million), en colaboración. «Una hora contigo» (One hour with you), 1932; «Una mujer para dos» o «Tumbos de vida» (Daring for living), 1933; «La vida alegre» (The merry widow), 1934; «Desco», dirigida por Borzage, suprv., 1936; «Angels», 1937; «La octava mujer de Barba Azul» (Bluebeard's eighth wife), 1938; «Niñoticha», «El bazar de las sorpresas» (The shop around the corner), 1939; «That un certain feelings», 1941; «Ser o no ser» (To be or not to be), 1942; «El diablo dijo no» o «El cielo puede esperar» (Heaven can wait), 1943; «Escudalo en la corte» (A royal scold), de Otto Preminger, suprv., nueva versión de «La Zedra», 1945; «El pecado de Chany Brown» (Chany Brown), «El castillo de Dragonwyvek» (Dragonwyvek), de J. L. Mankiewicz, suprv., 1946; «That Lady in Ermine», empezada por Lubitsch y terminada por Preminger, 1948.

LUMIÈRE,  
Louis y Auguste

«El desfile del amor», con Jeannette Mac Donald

Pocos realizadores han tenido tan extraordinaria capacidad de adaptación, de asimilación de todas las cosas, como Lubitsch: desde la ligereza y banalidad de la ópera, hasta los movimientos de masas del «Teatro de los Diez Mills», de Reinhardt, hasta las iluminaciones de contrastes en los films terroríficos... Pero en el origen de Lubitsch hay que buscar, como su primera raíz, el expresionismo germánico (véase *Estudiante de Praga*, *El Gobierno del Doctor Caligari*, *El*); estilo y espíritu del arte nórdico, en general. Lubitsch parece la antítesis del expresionismo, pero es que todo lo que crea lo reduce al mundo que tiene y va a crear: el de la ligereza, la frivolidad, la banalidad en muchos casos. Vive en una Alemania conmovida por los formidables acontecimientos económicos, sociales, políticos, revolucionarios... de la primera posguerra. Pero él se circunscribe a un mundo avaro y cerrado en el que todo ello apenas tiene repercusión. Con el expresionismo realiza igual alquimia. El alma de los objetos, el misterio de todas las cosas, con su simbolismo correspondiente, se transforma en sus matices en detalle revelador, casi siempre morbosos e irónicos. En «Madame Dubarry», el entierro del rey está únicamente visto a través del dolor de la favorita, en un alarde de elipsis cinematográfica. En «La llama» (Die Flamme, 1922), una cortesana, al estilo de «La Dama de las Camelias», para pasar por mujer virtu-

tuosa ante su amado transforma los objetos de su abouoir, que la delatan. Detrás de todas las cosas hay un misterio, como en todo expresionismo, pero en Lubitsch este misterio se transforma en secreto de alcoba. El famoso toque Lubitsch es el último, lejano, insospachado avatar del expresionismo germano.

Para el cine norteamericano, la historia del mundo no es más que un gran espectáculo, sin preocupaciones de fidelidad a los hechos o personajes. Y estas reconstrucciones históricas de Lubitsch tenían el necesario ambiente y el matiz psicológico que revalorizaba lo espectacular: es lo que han hecho los norteamericanos mismos con su pequeña historia, sea la guerra de Secesión o la conquista del Oeste, hasta convertirlo en atracción de todos los públicos del mundo. Como especialista en reconstrucciones históricas, fue llamado Lubitsch a Hollywood, para dirigir a Mary Pickford en «Rositas», según la obra «Don César de Bazán», de D'Enferri y Dumanoir. Nunca se ha mostrado el poder de Hollywood, sus positivos valores de capital del cine, como en el caso de Lubitsch, el hombre adaptable y moldeable por excelencia. Hollywood lo transforma en algo completamente opuesto hasta lo que entonces fue, siempre sobre una personalidad ya definida. «El abanico de Lady Windermere» (véase), de Oscar Wilde, va a representar este cambio decisivo y definitivo hacia su nueva personalidad.

VILLEGAS LOPEZ



«Una mujer para dos», con Miriam Hopkins, Friedrich March y Gary Cooper

LUBITSCH

Porque la visión de «Una mujer de París», que Charles Chaplin, acaba de lanzar, le revivió todo el secreto, el poder y la sugestión de un valor que hasta entonces había suscitado: la sutileza. Y bajo la luz nueva que, como un rayo de conversión, recibe de este film — que siempre admirará —, comprende que ha de ser el mismo, pero a su vez otro. Sirve todo su sistema cómico, su gusto por la suntuosidad rococó, burlesca y de ópera, con su juego de jerarquías, protocolos y ordenamiento; todo su sentido burlesco de tienda de confecciones para señoras y de conversaciones de café berlines; esa propensión a ver el mundo en cuestiones de alcohol, con su tramo de automática de la vida corriente, sirven también. Pero vuido del revés. No ya del trazo grueso, propenso al claroscuro, sino el arrebato sutil, hacia la más tenue voluta de la sonrisa, no la burla mordaz, sino la leve ironía. Treinta películas más, obras en Norteamérica, constituyen su obra definitiva, muy variada. El sonido le va a dar un nuevo elemento de creación, pero siempre será la imagen — según declaraba — lo esencial de su estilo. Va a hacer «El príncipe estropeado», «El desfile del amor», «El tentador seductor», «La vida alegre», donde la ópera y la reconstrucción histórica vuelan ligeras, con las alas de la sutileza. Bstos son éxitos mundiales enormes que, para el gran público y la gran industria consagran el cinema sonoro. Va a hacer

VILLEGAS LOPEZ

de ritos y de países, su infinito poder de adaptación a todos los medios; la cultura germanica de la «Atrás del Sycra»; la tienda de confecciones de señoras, con su mundo banal y ligero; el gran espectáculo y el sentido plástico y de síntesis escénica de Max Reinhardt; los trucos cómicos de la serie de películas de Méry; las comedias, en tono de ópera, de Osti Oragliada y los dramas de Pola Negri; el expresionismo germánico, con su misterio de las cosas, referido a la nada; la tragedia de Charles Chaplin; la fina y aguda voluta trónica de Oscar Wilde; el ambiente internacional y utilitario de Hollywood, el gran cristal donde alzar todo lo que en el mundo podía ser utilizable, sin otro prejuicio que su utilidad. Con todo ello, construye la comedia. Que es la mecánica habitual de la vida, bajo el reactivo de una situación que revierte su importancia, su banalidad y su absurdo. Que es también, el humorismo, y del humorismo, la ironía, ese dardo sutil que sólo alcanza a los que están presos, precisamente, en esa mecánica diaria de la existencia, como si fuese lo más importante del mundo. Lubitsch forma su humorismo y el ensaje de su tramo, partiendo de una situación, base humana y lógica de lo cómico. Max Lindner, el hombre que forjó la comedia desde una pequeña situación, está a los lejos. Y todo eso está en el famoso «Etoque

LUBITSCH

Lubitsch», quintesencia de la comedia, porque es un extracto de situación. La situación total, en su equilibrio o en su entredío, queda un momento en el aire, con el mecanismo de su acción en suspenso. Entonces, la situación y la acción se concentran en un solo punto, en un objeto cualquiera, en un acto minucioso: un jarro, una flor, una coheira, un piano, una frase habitual y protocolaria, esas pueras que se citan, predilectas de Lubitsch... En cualquier caso, porque la gracia y el humor descienden sobre ella — el alma de las cosas, misterio del expresionismo — por un toque mágico, que aquí es «Etoque Lubitsch». En «Un ladrón en la alcoba», éste se ha introducido en la casa de la mujer elegante, mundana, para lograr su compañía como mayorazgo. El amor surge entre ellos, y los progresos de esa confianza y esa aventura crítica están trazados, rápidos y simplemente, por las frases que, en días sucesivos, el mayorazgo dedica, como saludo, a la señora: primero con el protocolo oficial y al fin con la familiaridad que sugieren sus íntimas relaciones. Todo el proceso de la aventura amorosa está trazado con el arrebato de la ironía. En «Ser o no ser» hay un espectador que, en cualquier ciudad, se levanta siempre de la primera fila de butacas, cuando él actor va a comenzar a recibir el monólogo de Hamlet, con gran sorpresa e intriga de éste. Ahí está extraviada toda

dramas, como «El patriota» o «El hombre que yo maté», bien realizados, que revelan unas posibilidades hacia temas trascendentes, que Lubitsch no utilizará en definitiva. Pero su verdadera obra es la comedia sofisticada, estilizada hasta el último límite, por medio de ese recurso mágico que es el «Etoque Lubitsch». Tres pueden considerarse sus obras maestras: «Un ladrón en la alcoba» (Trouble in Paradise, 1932), «Rumbos de vida» o «Una mujer para dos» (The Sing For Living, 1933) y «Ninotchka» (1939). Porque en ellas renuncia a todo lo que pueda apoyar, espectacularmente, el limpio trazo de la comedia estilizada, realizándola y desarrollándola con medios casi impensables, difíciles de relatar por su mismo perfil tenue, vaporoso. Su personalidad es tan firme y su crédito tal que es productor y supervisor de films dirigidos por otros célebres germanos de renombre, a los que impone su estilo. Fue el hombre del eterno éxito. Siempre tuvo argumentistas predilectos, en lo posible filios: principalmente Hans Kraty (1885-1930) en su obra alemana, que le sirvió a Hollywood, y contribuyeron, en muchos, a la formación de Lubitsch: Juego, Sinsom Kaphatsov y Ernest Valda.

En la obra y estilo de Lubitsch se han fundido y destilado por completo todos los elementos de su formación: la Alemania ruidante de Guillermo II; la familia hebrea, con su sangre



Ernst Lubitsch dirige a Marianne Dietrich y Herbert Marshall en «Angela»

Aux bords de la Seine, au pont de la Concorde.  
 Le matin de 10 h. à 12 h., le soir de 8 h. à 10 h.

**LE CINEMATOGRAPHE LUMIERE**  
 GRAND CAFÉ  
 14, Boulevard des Capucines, 14  
 PARIS

Cet appareil, inventé par MM. Auguste et Louis Lumière, permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédés devant l'objectif, et de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière leurs images sur un écran.

**PROGRAMME DES SEANCES**  
 1. Scènes de l'union libre.  
 2. Lyon.  
 3. Quai de la Seine.  
 4. Le train.  
 5. Le bal.  
 6. Le bal.  
 7. Paris défilé.  
 8. Mousquetaires barbes.  
 9. Le bal.  
 10. Le bal.

La Direction se réserve le droit, en cas de force majeure, de remplacer un des tableaux par un programme différent.

LE CINEMATOGRAPHE est construit par les frères Lumière.

Programa de las primeras sesiones

otros miembros del Congreso en Neuville-sur-Saône. La tercera fue el 11 de julio, en los salones de Louis Olivier, director de la «Revue Générale des Sciences», ante unos cincuenta hombres de ciencia, con el mismo programa. La cuarta, el 16 de noviembre, en la Sorbona, ante numerosos sabios y profesores, con motivo de entrar en la Facultad de Ciencias los señores Darboux, Front y Lippman. La quinta fue la sesión para el gran público, el 28 de diciembre de 1895, en los salones del Grand Café, en el Boulevard des Capucines, núm. 14, organizada por Clément Maurice, amigo de Antoine Lumière; con ella se inaugura el espectáculo cinematográfico, primer jalón de un nuevo arte.

Dado el camino que el cinematógrafo ha seguido, y la importancia que como arte y espectáculo de masas ha alcanzado hasta hoy, crece —como opinión personal— que no fue realmente inventado en el sucho de aquella noche de Louis Lumière; fue inventado en esta primera sesión pública del Boulevard des Capucines. Hoy no puede vincularse el descubrimiento de tal categoría al perfeccionamiento que significa la aplicación de una garrá, movida por una excéntrica, que ya existía en otros aparatos; ni siquiera el nombre les pertenece. Tampoco la primacía absoluta de la proyección de imágenes en una pantalla, cuestión sujeta a todas las polémicas, mezclada al or-



Cartel que anunciaba el regador regados, por M. Ausolle



Luis y Augusto Lumière, en 1895

en la epidemia de cólera de 1854. El muchacho se fue a París, donde un pintor le dio lecciones de dibujo, que fue siempre su verdadera vocación. Casado muy joven, se estableció en Besançon, donde dio lecciones de pintura y después pasó a dedicarse al arte fotográfico, aún una novedad y una maravilla. En 1870, Antoine se instaló en Lyon, con sus tres primeros hijos, Auguste, Louis y Jeanne. Puso una tienda de artículos fotográficos en una barraca de madera cerca de la Escuela de Medicina, que en 1876 se convirtió en una pequeña fábrica —en el barrio de Montplaisir— de placas secas al gelatino bromuro de plata, gran novedad entonces. La fórmula había sido inventada por su hijo Louis, a los quince años. Pero la vocación y la fantasía del padre le llevaban hacia la pintura, el lado técnico e industrial de la fotografía no le interesaba, y la fábrica estuvo a punto de desaparecer. Sus dos hijos mayores —entonces eran ya seis— consiguieron ponerla a flote, en dos años de encamillados trabajos, y un perfeccionamiento técnico que se le ocurrió, en 1882, durante el insomnio producido por un fuerte dolor de cabeza. En 1883, los Establecimientos Lumière en Lyon-Montplaisir eran ya una industria importante y lucrativa que permitía a los dos hermanos interesarse por otras investigaciones científicas y técnicas, o practicar artes como la música o la escultura. Porque los Lumière pertenecen a esa generación de investigadores caídos bajo un acento de enciclopedismo casi poético, por su curiosidad insaciable, cuyo exponente novelesco es Julio Verne. Louis Lumière tenía ese doble aspecto de investigador puro y de inventor manual, porque en aquellos años la mayoría de los mecanismos, debían ser inventados y fabricados, o fabricados, debían ser imaginados y contruidos por los propios inventores.

Como Edison, los Lumière eran unos formidables sintetizadores de todo lo hecho anteriormente, de manera incompleta o dispersa. Louis Lumière nunca negó a sus precursores, principalmente a Marry y Demeny, con sus colaboraciones, desavenencias y polémicas. Louis Lumière había visto, en 1894, el Teatro Optico de Emile Reynaud —patentado en enero de 1889—, donde se proyectaban en una pantalla imágenes animadas, pero pintadas, no fotográficas. Reynaud había dirigido, en junio de 1880, una comunicación a la Sociedad Francesa de Fotografía sugiriendo que, en vez de proyectar dibujos hechos a mano, representando las diferentes fases de un movimiento, sería posible obtenerlos por medio de la fotografía. Como Marry, había pasado junto al invento del cinematógrafo sin realizarlo. También Lumière había visto el microscopio de Edison, donde las fotografías ya se movían, pero para un solo espectador, sin proyectarse en la pantalla. Lumière pensó en unir ambos sistemas para proyectar fotografías animadas en una pantalla, para muchos espectadores (véase Eastman, George; Edison, Thomas A.).

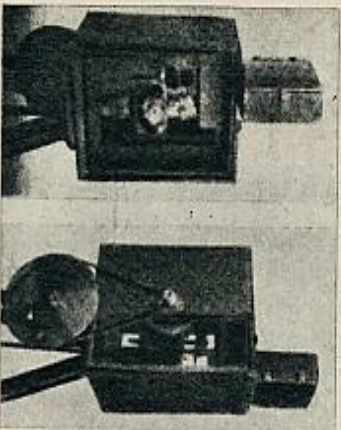
VILLEGAS LOPEZ

LUMIÈRE



Louis Lumière, en sus últimos años

Lumière expone así las ventajas de su invento: «Hacia el año 1893 se vio aparecer en Francia, viniendo de América, aparatos inventados por Edison, llamados kinetoscopios y que mostraban a espectadores aislados largas series de fotografías, que se sucedían a inter-



El primer aparato para tomar y proyectar imágenes

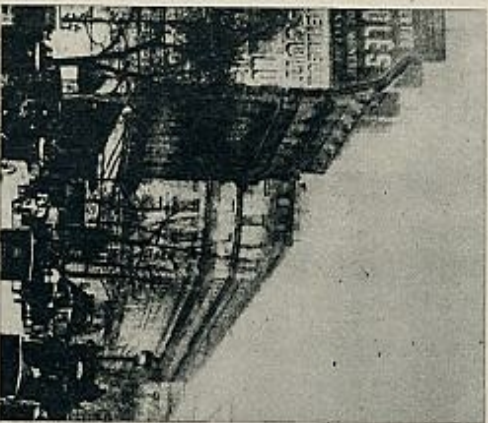
490

valos muy cortos, realizando así la síntesis del movimiento. Pero la película sobre la cual las fotografías se habían tomado estaba animada de un movimiento continuo, y cada prueba, para dar una impresión neta, no debía ser vista más que durante un tiempo muy corto, inferior a 1/7.000 de segundo. En tales condiciones, la iluminación es evidentemente muy débil y, en consecuencia, las escenas carecen de profundidad; treinta pruebas, por lo menos, son necesarias para dejar en el ojo una impresión de continuidad suficiente. Nuestro cinematógrafo no tiene estos defectos: permite disminuir el número de pruebas a quince por segundo, y mostrar a un conjunto de espectadores escenas animadas, al proyectarlas en una pantalla. La profundidad sobre la cual se pueden fotografiar objetos en movimiento no está ya limitada, y se llega a representar de una manera impresionante la animación de calles y de plazas públicas. Este es el problema que había que resolver para proyectar las sucesivas imágenes fotográficas en una pantalla.

Se trataba de sustituir el movimiento continuo de la película, de los aparatos de Edison, por un movimiento intermitente, para que cada fotograma se desvirtuase ante la pantalla, durante su proyección, siendo oculto por un obturador mientras se desplazaba, para dar paso al siguiente. Como las deidades antiguas dic-

VILLEGAS LOPEZ

LUMIÈRE



«El Boulevard des Capucines», con el Grand Café, en 1895 (según Victor Parrot)



El primer cartel del cinematógrafo Lumière, por H. Blaprot

491

taban sus designios y comunicaban la inspiración a sus elegidos durante el sueño, Louis Lumière tuvo la visión de su invento durante el día. Vió el pequeño artilugio que sirve para el arrastre en las máquinas de coser y en los telares de Lyon: unas garras o grifas movidas por una excéntrica. Esto era todo, y el cinematógrafo había sido inventado. La explicación de Lumière dice: «Hemos llegado a este resultado gracias al movimiento alternativo dado al cuadro bajo el impulso de una excéntrica triangular, dispositivo que es el objeto fundamental de nuestras patentes. De esta manera, la velocidad de partida y de detención de las grifas son todo lo progresiva posible, y el movimiento de enganche y de retirada de estas mismas grifas no comienza más que después de la detención absoluta de la película, a fin de no detener las perforaciones. Además, las aberturas laterales de la banda permiten una exactitud perfecta, puesto que se efectúa por medio de grifas que recuperan automáticamente las mismas posiciones en las dos extremidades de su movimiento. En fin, insistimos sobre el hecho de que el mecanismo está dispuesto de tal manera que la película queda inmóvil durante los dos tercios del tiempo que separa dos fases consecutivas del movimiento reconstruido: el último tercio se emplea en la sustitución de una imagen por la siguiente». «Pues —dice— el invento que me nos trajo me costó mucho. En seis meses, secundado por su jefe de taller, Paul Moisson, construyó su primer aparato, que era a la vez cámara, tomavistas y proyector. Y comenzó a dar a conocer su invento.

En otoño de 1894, ya fue hecha una exhibición privada, cara algunos amigos, usando películas de papel transparente. El 13 de febrero de 1895, a nombre de los dos hermanos, peticionan «un aparato que sirve para la obtención y visión de pruebas cronofotográficas». A esto siguieron las patentes de Inglaterra, del 8 de abril de 1895, y de Alemania, el 11 del mismo mes. En este último documento se le llama ya «cinematógrafo», nombre usado anteriormente por Léon Bouly (1892) y Jean Aimé le Roy (1894). Las demostraciones públicas del cinematógrafo, hechas por Lumière: la primera, el 22 de marzo de 1895, en París, en la Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale, calle Renne, 44, con una conferencia sobre la industria fotográfica, por Louis Lumière, presentando «la salida de los obreros de los talleres Lumière en Lyon-Montplaisir. La segunda, en Lyon, con motivo del Congreso de Sociédaes Fotográficas, bajo la presidencia de Janssen, director del Observatorio Astronómico de París e inventor del «révolver» fotográfico; se proyectaron ocho films de ocho a diecinueve metros de longitud, más dos películas tomadas la víspera, que eran «El Sr. Janssen hablando con el Sr. Lagrange», «Consejero General del Rinero», y «La llegada del astrónomo Janssen, desembarcando con los