

Un hogar destruido: la representación de la Berlín de posguerra en *A Foreign Affair* (Wilder, 1948)

Juana Biscardi y Felipe Mendez Casariego
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Introducción

Muchas personas no son capaces de sentir, con toda el alma, la diferencia absoluta entre la destrucción de una ciudad y el exilio irremediable lejos de esa misma ciudad.

Simone Weil en “Desapego” ([1947] 2007)

A partir de la década del veinte se inauguró en Hollywood una lógica comercial de flujos e intercambios con la industria cinematográfica alemana. Durante este proceso, los estudios norteamericanos adoptaron la estrategia de contratar estrellas y cineastas germanos con el fin de desarmar a la competencia y, así, conquistar el mercado europeo. Thomas Elsaesser reconoce que las primeras dos olas de profesionales exiliados que arribaron a Estados Unidos tuvieron lugar a comienzos de la década, cada una representada con la llegada de Ernst Lubitsch en 1921 y Friedrich Wilhelm Murnau en 1925, éste último contratado por Fox Film Corporation tras el éxito de *Der letzte Mann* (*El último hombre*, 1924). Así, se abrió una ruta migratoria que, en una primera instancia, encontró su razón de ser en las deslumbrantes oportunidades tecnológicas, artísticas y comerciales que ofrecía el sistema de producción hollywoodense. Estos motivos, sin embargo, no fueron los que llevaron a abandonar Alemania al cineasta estudiado en el presente artículo. Junto a colegas como Fritz Lang y, más tarde, Robert Siodmak, Billy Wilder formó parte de una tercera ola migratoria que estuvo motivada por el ascenso de Adolf Hitler al poder en 1933 y que se caracterizó por una serie de desplazamientos atravesados por la urgencia y la incertidumbre.

El exilio de Wilder a Estados Unidos fue errático desde su inicio. Luego de una breve estancia en París, poco fructífera por el desconocimiento que tenía el director del idioma francés y su total carencia de permisos laborales, se trasladó en 1934 a los estudios norteamericanos de Columbia Pictures donde escribió un primer guion que nunca llegó a rodarse. Más tarde, y gracias a la mediación del director alemán Joe May, la compañía Fox lo contrató como guionista del musical *Music in the air* (*Música en el aire*, May, 1934), que resultó ser un fracaso de taquilla. Así, desmotivado por esta serie de deslices y presionado por la imperiosa necesidad de prolongar su estancia en Estados Unidos, trabajó para Pioneer Pictures, un pequeño estudio dirigido por Merian C. Cooper. Para él, escribió dos nuevos guiones que nunca llegaron a filmarse por la disolución de la compañía. Fue recién en 1937, tres años después de su arribo a Estados Unidos, cuando Wilder consiguió un contrato como guionista fijo de Paramount. Allí conoció a Charles Brackett y escribió con él los guiones de *Bluebeard's Eighth Wife* (*La octava mujer de Barba Azul*, Ernst Lubitsch, 1938), *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939) y *Ball of Fire* (*Bola de fuego*, Howard Hawks, 1941). Estos proyectos le aportaron al cineasta la tan esperada estabilidad en la industria, de la que se sirvió desde el primer momento al involucrarse cada vez más en los rodajes. El punto de quiebre en su carrera tuvo lugar en 1942, cuando dirigió su primer largometraje, *The Major and the Minor* (*El mayor y la menor*), el cual sentó las bases para una larga y fructífera trayectoria como realizador en Hollywood (Alonso Quintás).

Según destaca Elsaesser, ante la llegada de los profesionales alemanes a Estados Unidos en la década del treinta la industria hollywoodense se enfrentó a dos lecturas posibles. Mientras una visión los reconoció como invasores de un sistema consagrado, la otra los acogió en tanto refugiados. De esta dualidad devino una ambivalente posición respecto al rol identitario que los cineastas alemanes debían asumir en su labor cinematográfica norteamericana: podían integrarse mediante la negación de su propio origen o exaltar su otredad para convertirse en representantes de una Europa cargada de estereotipos étnicos. Esta última opción tuvo su expresión cinematográfica fundamental en el rol que ocupó el Viejo Continente, como espacio exótico, al interior de las representaciones de los cineastas alemanes.

Los primeros años en la carrera cinematográfica que Wilder construyó en Estados Unidos estuvieron marcados por la oscilación entre estos dos polos, a medio camino del borramiento y la exaltación, de la parquedad *noir* de *Double Indemnity* (*Pacto de sangre*, 1944) y el exotismo vienés de *The Emperor Waltz* (*El vals del emperador*, 1948). Es en este terreno

fronterizo donde Wilder se movió con una destreza estratégica y construyó una sólida trayectoria hasta 1948, año en el que estrenó su sexto largometraje como director, *A Foreign Affair* (*Berlín occidente*). Postulamos que este film puso en escena de manera sobresaliente el conflicto identitario y que, por ese mismo motivo, se enfrentó a las presiones del aparato estatal norteamericano. Es por ello por lo que el presente artículo propone analizarlo poniendo foco en la construcción de la ciudad de Berlín que lleva adelante Wilder, un espacio que sintetiza con particular claridad la representación fronteriza que caracteriza a la película.

Un proyecto fronterizo

Concluida la Segunda Guerra Mundial la política estadounidense se centró en la desnazificación y recuperación económica de Alemania con la mirada puesta en la prevención de una posible invasión soviética sobre Berlín occidental. En lo que respecta al cine, múltiples profesionales estadounidenses viajaron a Europa con el objetivo de elaborar informes sobre el estado de las instalaciones y del personal disponible para la reconstrucción de una nueva industria alemana. Además, buscaron coordinar un intensivo programa propagandístico que aprovechara el estado de abatimiento de la población con el fin de instalar sus principios democráticos, liberales y, fundamentalmente, anticomunistas. Como afirma Jennifer Fay, el proyecto cinematográfico norteamericano en Alemania “no era educativo, pues todos reconocían su educación, sino reeducativo. Se trataba de deshacer las profundas estructuras identitarias alemanas del mismo modo que los inmigrantes europeos en Estados Unidos aprendieron a convertirse en norteamericanos democráticos borrando su lugar de nacimiento o herencia étnica (XV).

Entre los profesionales norteamericanos que viajaron a Alemania se encontraba Billy Wilder, quien trabajó como oficial de cine del gobierno militar en Berlín y se encargó de estudiar las posibilidades de reorganizar y desnazificar la industria cinematográfica alemana. Sin embargo, rápidamente el cineasta no pudo contener sus impulsos creativos y lo que comenzó como una simple tarea burocrática terminó en un proyecto cinematográfico que, según se comprometió Wilder ante la oficina del gobierno militar, funcionaría como una pieza de propaganda escondida bajo una historia de amor. En un memorándum que Wilder tituló

“Propaganda a través del Entretenimiento”, y que envió a Davidson Taylor en el marco de sus tareas para la United States Office of War Information (OWI), afirmó:

[A los alemanes] Les estamos mostrando en nuestros documentales algunos datos que queremos que sepan y recuerden bien. (...) Sin embargo, esto no nos ayuda especialmente en nuestro programa de reeducación del pueblo alemán. Ahora bien, si hubiera una película de entretenimiento con Rita Hayworth o Ingrid Bergman o Gary Cooper, en Technicolor si se quiere, y con una historia de amor —solo que con una historia de amor muy especial, inteligentemente ideada para ayudarnos a vender algunos artículos ideológicos—, esa película nos proporcionaría una pieza de propaganda superior: harían largas colas para comprar entradas y, con ellas, la idea. Desafortunadamente, todavía no existe una película así. Hay que hacerla. Quiero hacerla (Willett 13).

Así nació *A Foreign Affair*, producida por Paramount bajo la promesa de que sería una película que sirviera para un propósito reeducativo, democratizador y distractivo de la población en un contexto abrumador de posguerra. Ésta, además, se enmarcó en un proyecto mayor en el cual Hollywood buscó convencer al público norteamericano sobre la necesidad de invertir grandes sumas de dinero en la intervención estadounidense en Alemania.

Coescrita entre Charles Brackett, Richard L. Breen y Wilder, el guion original de la película relataba la llegada de unos congresistas norteamericanos a Berlín, cuyo objetivo era esclarecer las sospechas de corrupción que recaían sobre las tropas estadounidenses que ocupaban la ciudad. Aunque en un inicio el director planteó la trama como un triángulo amoroso entre un oficial del ejército estadounidense, una cantante alemana vinculada al nazismo y una diputada de Iowa que, en su estancia en Berlín, se enfrentaba a la compleja situación que atravesaban los habitantes y las tropas norteamericanas, el largometraje se convirtió rápidamente en algo mucho más complejo, incluso para los intereses propagandísticos norteamericanos. Durante el proceso de escritura, el director de Censura de Paramount, Luigi Luraschi, escribió una carta a Wilder y Brackett en la que les advertía sobre posibles objeciones de la Oficina Hays:

a primera vista, podría parecer un poco desagradable usar Berlín y Alemania como telón de fondo, representando la miseria de cualquier país desgarrado por la guerra, para una comedia protagonizada por estadounidenses que parecen tomarse el problema de las secuelas de la guerra con mucha ligereza. Por ejemplo, nuestro público en Gran Bretaña, y en general, podría encontrar esta historia bastante desagradable si se les permite detenerse a analizar el contexto. Por otro lado, se divertirían mucho si pudieran seguir la comedia. En este último sentido, me temo que muchos estadounidenses se han vuelto muy sensibles a la representación cómica de sus instituciones y ellos también podrían sentirse ofendidos (Lennon).

Entre los elementos conflictivos identificados por Luraschi, se encontraba la representación del cuestionable accionar de los congresistas, de la diputada protagonista y de los oficiales del ejército. Esto fue reafirmado en segunda carta, donde el director de Censura le solicitó a Wilder que, a instancias de recibir la aprobación estatal para filmar el proyecto en Berlín, cuidara especialmente el tratamiento de las fuerzas de ocupación norteamericanas (Lennon). Poco después, Wilder comenzó la filmación de *A Foreign Affair* y conservó muchos de los elementos conflictivos que estaban presentes ya en el guion. Como reconoce Gerd Gemünden (2008):

Si se compara el resumen de la historia de Wilder de 1945 con el guion de 1947 y la película, se observa que en esta última la ambigüedad moral de sus personajes ha aumentado dramáticamente, una indicación de que en el lapso de dos años Wilder había tenido dudas sobre la misión de la ocupación aliada (58).

Como se afirmó previamente, por aquellos años Wilder ya se encontraba bien posicionado en la industria norteamericana y conocía sus dinámicas internas. Pero el complejo desafío de regresar a su destruida ciudad de Berlín (aquella donde vivió los mejores años de su juventud, en la cual dio sus primeros pasos como cineasta y que tuvo que abandonar forzosamente), para filmar una película de propaganda sobre la política exterior

estadounidense, lo enfrentó ante un nuevo horizonte en las posibilidades de la representación cinematográfica. Así, lentamente, aquello que pretendió ser prístino se “saturó de ambigüedades” (Gemünden 2008 61). Berlín, la ciudad que supo ser símbolo del esplendor y la modernidad europea, apareció en *A Foreign Affair* como un conjunto de ruinas marcada por el paso del tiempo y los efectos de la guerra, pero también por las huellas autobiográficas del director y sus recuerdos nostálgicos.

Wilder, en tanto figura desplazada de Berlín y de Estados Unidos, despojado de cualquier posibilidad de construir un espacio de pertenencia, descubrió en su película una ciudad intermedia entre la existencia y el desvanecimiento, entre lo perdido y lo resistente, que coquetea con el espectáculo, las apariencias y las simulaciones.¹ Allí, en esos restos llenos de vida, Wilder volvió opaca la distinción entre héroes y culpables. Aquellos vencedores que deberían dar el ejemplo resultan tan abyectos como los vencidos y la famosa tarea inicial (la recuperación de la moral) se convierte en un concepto vacío al interior de un espacio donde la convivencia con la destrucción no permite la existencia de identidades homogéneas.

El espacio desplazado

Desde su primera escena, *A Foreign Affair* pone en crisis la función propagandística que había movilizado el origen del proyecto. Phoebe Frost (Jean Arthur) sobrevuela Berlín en un avión del ejército norteamericano junto a un grupo de congresales abalanzados sobre sus ventanillas. Como a través de televisores, cada uno observa fascinado la ciudad destruida, presentada por Wilder mediante un *back projection* elaborado con material registrado especialmente para el film. Mientras la protagonista toma nota de las condiciones del viaje, uno de los funcionarios filma la ciudad con una pequeña cámara portátil y pide calma a sus compañeros: “Dejen de discutir. En las elecciones vendrá bien tener estas películas: «Nuestro deber en el exterior»”. Así, mediante el señalamiento de la representación cinematográfica y su trasfondo ideológico, Wilder presenta una ciudad de Berlín totalmente destruida, como un “pollo frito” según la deslucida analogía de uno de los congresales, e introduce el que será uno de

¹ Como afirma el propio Wilder, al finalizar la Segunda Guerra Mundial “Nos preguntábamos a dónde ir ahora que la guerra había terminado. Ninguno de nosotros, me refiero a los emigrados, sabíamos realmente dónde estábamos. ¿Deberíamos volver a casa? ¿Dónde estaba nuestro hogar?” (Gemünden 161).

los temas recurrentes de la película: la tensión entre el espacio representado y el espacio “real”.

Esta tensión se desarrolla a lo largo del recibimiento de los congresales por parte de las tropas norteamericanas. Luego de bajar del avión, el grupo de políticos es guiado en automóvil por las calles de Berlín mientras el coronel. Rufus J. Plummer (Millard Mitchell) presenta la destrucción de la ciudad con un tono autorizado que es intervenido por algunos pasajes humorísticos. Este tono remite a la voz en *over* de un *newsreel* y tiene el objetivo de enfatizar la destrucción de Berlín: “No pueden notarlos ahora, pero este sitio fue en un momento el corazón de Europa”, sintetiza fatalmente el coronel. Sus descripciones son acompañadas por una serie de planos que capturan la ciudad bajo un registro documental, justificado diegéticamente a través de la descarga de miradas de los políticos y las tomas cinematográficas del congresista preocupado por la propaganda electoral. Bajo el pulso acelerado del automóvil militar, estos planos ofrecen un recorrido por los espacios más emblemáticos de la ciudad en ruinas: el monumento a las víctimas rusas caídas en la guerra de Berlín, el edificio Reichstag, la puerta de Brandenburgo, la embajada norteamericana, el bulevar Unter den Linden, el Hotel Adlon, la cancillería del Reich, el Tiergarten y sus bunkers, además de un pasaje rápido por una zona residencial. Así, el primer acercamiento a la ciudad de Berlín no solo está dedicado a sus espacios más representativos, sino que es introducido mediante un enfoque que emula el registro documental a través del cual se conocía a la ciudad en Estados Unidos: el noticiario. Sobre este aspecto, Gemünden afirma que el film “expone el realismo como una convención cinematográfica que crea veracidad al adherirse a ciertos códigos y modos de representación, de los cuales el uso autorreflexivo del metraje documental es un aspecto importante” (2008 64).

El elemento cómico de esta secuencia es generado por la mirada crítica de Frost que se desvía hacia el fuera de campo de lo representado, hacia lo “real” disimulado por el coronel. Como la *Ninotchka* (1939) de Ernst Lubitsch, maestro cinematográfico de Wilder, la protagonista de *A Foreign Affair* está determinada a investigar la supuesta “malaria moral” que afecta a los soldados norteamericanos y, mientras Plummer distrae a los ingenuos congresistas, ella aparta su mirada para descubrir en las ruinas de Berlín los vínculos amorosos de los soldados norteamericanos con las mujeres alemanas. Este descubrimiento pone rápidamente en tela de juicio la ciudad conocida y ampliamente representada por el aparato propagandístico norteamericano y lo hace a través de un punto de vista muy preciso: el de una política

moralista de Iowa ajena a los entretelones propagandísticos de Washington, pero también ignorante de los pormenores de la guerra.

Es sobre la mirada de Frost que la ciudad de Berlín pendula entre la representación y el espacio “real”, desplazado y despojado de convencionalismos. Frente a los espacios presentados por Plummer, que se encuentran vacíos y en ruinas, la protagonista introduce otros espacios también destruidos, pero habitados y reconfigurados por nuevas dinámicas sociales. El pastel que trae la congresal desde Iowa habilita en la película una puerta de Brandenburgo convertida en mercado negro al que acuden decenas de ciudadanos alemanes y militares de todas las nacionalidades para intercambiar bienes propios y robados. Esta dinámica mercantilista y parasitaria, volcada hacia los placeres del consumo capitalista y despojada de toda dimensión productiva, se replica en el Cabaret Lorelei, un sótano derruido donde Erika von Schlütow (Marlene Dietrich) es el atractivo principal y en el cual todo se comercia a través de paquetes de cigarrillos. Así lo sintetiza la propia Dietrich, a través de la canción que entona mientras camina junto a unas mesas atiborradas de militares: “*Black market/ Sneak around the corner—Budapester strasse/ Black market/ Peek around the corner--la police qui passe/ Come, I'll show you things you cannot get elsewhere/ Come, make with the offers and you'll get your share/ Black market/ Eggs for statuettes, smiles for cigarettes/ Got some broken down ideals? Like wedding rings?-- Ssh! Tiptoe!/ Trade your things*”.²

Esta tensión entre lo real y lo representado es, sin embargo, drásticamente complejizada cuando Frost introduce en la película el material de archivo encontrado de un noticiario alemán. Como una ventana al pasado, el semanario titulado “*Die Woche in Bild*” (La semana en imágenes) presenta una serie de imágenes de archivo de la Alemania nazi que son trastocadas por la ficción de Wilder: entre el grano del pasado y las imágenes de la historia aparece una rejuvenecida Marlene Dietrich besando las manos de los oficiales alemanes. Así, el posible origen autónomo que se le podría atribuir a estas imágenes, que según Jaimie Barón es el que posibilita que el material de archivo encontrado sea capaz de vehicular una “experiencia de pasado” (11), es desdibujado por una ficción wilderiana que sumerge toda imagen en los hilos del relato.

² “Mercado negro/Escabullirse a la vuelta de la esquina—Budapester strasse/ Mercado negro/ Mirar a la vuelta de la esquina--la policía *qui passe*/ Ven, te mostraré cosas que no puedes conseguir en ningún otro lado/ Ven, haz las ofertas y obtendrás tu parte/ Mercado negro/ Huevos por estatuillas, sonrisas por cigarrillos/ ¿Tienes algunos ideales descompuestos? ¿Te gustan los anillos de boda?--¡Ssh! ¡De puntillas!/ Cambia tus cosas”.

De este modo, Wilder socava lo “real”, en tanto imagen oculta pero accesible a través de la mirada inquisitiva de Phoebe Frost, y convierte a su film en un relato declaradamente artificial en el cual son protagonistas los códigos de la representación cinematográfica. Sin embargo, como veremos, este movimiento no aísla a la película del contexto berlinés de posguerra, sino que profundiza este vínculo con el entorno a través de una compleja reflexión sobre el lugar de Wilder en esa ciudad de Berlín que conoció, pero desde otro lugar.

El tiempo desplazado

Al calor de los años veinte, Berlín supo ser el epicentro artístico de Europa. Colmada de vida cultural y oportunidades laborales, la ciudad impulsó a Wilder a escribir historias para la pantalla grande. Pero si alguna vez sus calles latieron de creatividad, sus bares se colmaron de intelectuales y sus cines proyectaron de forma continuada sueños en blanco y negro, el nazismo no tardó en transformar su tiempo y espacio. Brian Ladd afirma que aquello que a principios del siglo veinte hizo de Berlín “la encarnación real y visible de la urbanidad hipermoderna” (117) fue rápidamente barrido con el ascenso de Hitler al poder.

Hitler desafió a Berlín (...) porque imaginaba una ciudad atemporal y estática. En este sentido, era el polo opuesto de los modernistas radicales de la década de 1920: ellos abrazaban el cambio rápido; él buscaba controlarlo y detenerlo. La permanencia que buscaba es evidente en su elección de un clasicismo simplificado para su arquitectura y del granito para sus fachadas, así como en su desprecio por las tradiciones urbanas vivas encarnadas en las calles y edificios que ignoraba o demolió. (140)

La reducción a las ruinas de una parte importante de la ciudad durante la Segunda Guerra Mundial no fue, por tanto, la destrucción de este moderno pasado cultural, sino la confirmación de un proceso iniciado hace tiempo. Así, tanto para los norteamericanos que la ocuparon como para los berlineses que regresaron a ella, aquello que resistió a la devastación, como huella del proyecto cultural nazi, resultó tan problemático como los escombros que, en última instancia, abrían el horizonte para un nuevo comienzo. Sobre este aspecto,

Ladd reconoce que “aunque las ruinas eran reales, la «hora cero» —y, por lo tanto, un nuevo comienzo— era más una esperanza que una realidad” (177).

Filmar en una ciudad que fue reducida a las ruinas, y en la que solo persisten trazos de su pasado y tradición, se convierte en una misión aún más opaca cuando lo que queda de ella está marcado por el nazismo y la violencia. Sin embargo, en línea con Leonor Arfuch, el regreso a un espacio conocido habilita siempre, sin importar la magnitud de su transformación, un complejo intercambio entre lo propio y lo ajeno:

Pese al automatismo de marchar por los mismos lugares, de la intención con que miramos a menudo por las ventanillas la fugacidad del paisaje, a veces podemos evocar los pasos de otro tiempo allí donde todo ha cambiado. Así, suele impactarnos el retorno —después de viajes, exilios o el vivir en otra parte— cuando ya no reconocemos como propio el lugar. Lo que ha desaparecido, aun cuando no nos pertenezca, aún se ha llevado una parte de nuestra biografía (29).

Entonces, ¿qué imágenes construyó Wilder en su película, en tanto director exiliado que regresa a la ciudad perdida de su juventud? Y, ¿qué de lo que llevó a escena habilita la compleja relación que tuvo con la Berlín de posguerra?

A Foreign Affair no es el primer proyecto cinematográfico de Wilder que está dedicado a la ciudad de Berlín. En el pasado, ya le había destinado una película, *Menschen am Sonntag* (*Gente en domingo*, 1930), donde a partir de su trabajo como guionista buscó capturar las dinámicas sociales de la Berlín cosmopolita y moderna de la década del veinte. *Menschen am Sonntag* surgió de la colaboración entre Edgar G. Ulmer, Robert Siodmak y Fred Zinnemann, tres directores que, al igual que Wilder, se vieron obligados a continuar sus carreras desde el exilio tras el ascenso de Hitler al poder. Interpretada por actores no profesionales, que desempeñan sus trabajos reales en la ficción, relata los encuentros de la clase trabajadora berlinesa en el transcurso de un fin de semana. Al igual que *A Foreign Affair*, la película parte de la ficción para capturar los rasgos de una Berlín en constante cambio y, desde la perspectiva de un espectador que deambula por las calles, registrar el dinamismo, el tránsito y la presencia de las masas anónimas como principios ontológicos de lo urbano.

Pero la sensación de modernidad que construye este film, fundada en el progreso urbanístico y el avance tecnológico, inevitablemente recuerda al espectador de posguerra que ese camino desembocó en la Segunda Guerra Mundial y el exterminio nazi. Así, la película ofrece una representación de lo que Áurea Ortiz Villeta identifica como “la ambigüedad del progreso” (20) y abre una pequeña ventana a través de la cual es posible conocer aquello que en *A Foreign Affair* aparecen en tanto ruinas. Además, en sus largas secuencias en las que registra a la clase trabajadora disfrutando de su tiempo libre en la naturaleza, evidencia la existencia de una vida ociosa que, veinte años después y en una ciudad sitiada, solo ocurre en los subsuelos de la ciudad, de noche y clandestinamente. *Menschen am Sonntag* y *A Foreign Affair* se presentan, por tanto, como un díptico audiovisual particularmente atractivo para estudiar la temporalidad de la ciudad de Berlín en la primera mitad del siglo veinte, pero fundamentalmente para descubrir en la segunda aquello de Wilder que Arfuch identifica como una parte de su biografía.

En su regreso a Berlín, luego de la guerra, Wilder carga en *A Foreign Affair* los vínculos intertextuales que habilitan su formación cinéfila en la ciudad de su juventud. La selección de Marlene Dietrich, compañera exiliada y figura del cine norteamericano, para interpretar a Erika von Schlütow forma parte de este gran intertexto. Tanto las referencias en la ficción a los inicios de la actriz en el teatro berlinés, donde probablemente se haya cruzado con el director, como también los vínculos que es posible establecer entre su personaje y el de Lola-Lola, que interpretó en *Der blaue Engel* (*El ángel azul*, Josef von Sternberg, 1930), forman parte de las referencias que Wilder inserta para descubrir en lo ajeno de las ruinas de Berlín eso propio que hace a su historia personal.

La misma función cumple el nombre Erika von Schlütow, ironizado por los dos oficiales norteamericanos que buscan apresarse a la actriz al inicio del film:

- ¿Su nombre es Erika Schlütow?
- No.
- ¿Usted vive aquí, no?
- Sí, vivo aquí.
- ¿Y es la mujer que canta el Cabaret Lorelei?
- Sí, canto en el Cabaret Lorelei.
- ¿Y no se llama Erika Schlütow?

— Mi nombre es Erika *von* Schlütow.

— ¡Oh, es una Von!

— ¡Ella es una Von!

Esta broma no solo refuerza el vínculo de Erika con la protagonista del *Der blaue Engel* al citar tácitamente a Sternberg, sino que también juega con la similitud del “von” con la palabra en inglés *One*. Este juego de palabras es particularmente atractivo porque actúa, a su vez, como referencia al pasado periodístico de Wilder en Berlín y a sus intereses cinéfilos. En una nota titulada “Stroheim, el hombre que amamos odiar”, publicada en la revista *Der Querschnitt* el 4 de abril de 1929, Wilder comienza del siguiente modo:

Su nombre es "Von", simple y llanamente, y hoy en día cualquier niño de Hollywood sabe quién es "Von". Erich von Stroheim era demasiado engorroso. Le quitaron el "Von" del nombre y les encanta llamarlo exclusivamente así, como si quisieran presumir de las tres nobles letras en este patio de recreo para advenedizos, y pronuncian este "Von" como "One" (Isenberg 152).

Estas citas a su pasado en Berlín se suman al contrato del compositor de *Der blaue Engel*, Frederick Hollander, para diseñar la banda sonora de *A Foreign Affair*, y a toda una serie de referencias intertextuales que determinan cada una de las áreas de diseño de la película. Y es que Wilder hizo de su regreso a Berlín un proyecto extremadamente personal y utilizó su película como un prisma a través del cual descubrir en lo ajeno de la ciudad aquello que aún le pertenecía.

Pero esta tensión entre lo propio y lo ajeno no es reducible a la experiencia personal de Wilder. Ella responde a un “clima de época” o, por lo menos, a una problemática que atravesó a toda una generación de alemanes que fueron forzados al exilio. Para reconocerlo, basta con observar el caso de Dietrich que, al igual que Wilder, regresó a una ciudad en la que se jugaban para ella intercambios particulares entre la pérdida y la permanencia.

Luego del éxito de *Der blaue Engel*, Dietrich firmó un contrato con la compañía Paramount y viajó a Estados Unidos para convertirse en la rival artística de Greta Garbo, estrella

de la Metro-Goldwyn-Mayer. Años después, a partir del triunfo de Hitler, recibió reiterados llamados del ministro de propaganda Joseph Goebbels para regresar a Alemania, pero decidió no responder a ellos. Por el contrario, desde una convicción antifascista, solicitó la nacionalidad estadounidense y participó en toda una serie de programas de propaganda antinazi (Tejero). Es en el marco de este proyecto que tuvo lugar su regreso a Berlín para filmar una película que, originalmente, tenía el objetivo de difundir la labor patriótica de las tropas estadounidenses en Alemania. Es por esto que el complejo proyecto de Wilder resultó para Dietrich un problema constante, que se sintetizó en su incomodidad ante la tarea de interpretar a Erika von Schlütow, una performer camaleónica que, como afirma el Capitán Pringle, ayer fue nazi, pero nada quita que el día de mañana puede abrazar el martillo y la hoz. Sobre este aspecto, María Riva, hija de Dietrich, cuenta que:

Ella detestaba el personaje, pero, ante la llamada de Wilder, estimó que después de diseñar el vestuario, cantar las canciones de Frederick Hollander —antes Friedrich Holländer— y conseguir que la mujer no hubiera sido una auténtica nazi, como insistía el guion, *Berlín Occidente* se convertiría en una película de Marlene Dietrich (639).

Pero el malestar de Dietrich excede la distancia política que ésta tenía con su personaje, a aquello que le era inconfundiblemente ajeno. Su incomodidad solo es comprensible si se reconoce también que en su personaje había mucho que le era propio. Y es que Wilder construyó a Erika alimentándose en múltiples aspectos de su texto estrella. Sin ánimos de entrar en detalles, basta con mencionar su vínculo con el cabaret, el intertexto con la obra de Sternberg que ella protagoniza y el vestuario de lentejuelas de Schlütow, que replica el que la actriz utilizó fuera de la ficción (Guiralt Gomar). Así, el regreso de Dietrich a Berlín configura una intrincada relación entre su pasado biográfico y la ficción, entre lo “real” y lo representado, lo propio y lo ajeno.

Estos complejos intercambios que Wilder despliega en su película, para hacer de ella una obra fronteriza, terminan de sintetizarse en un espacio particular, el Cabaret Lorelei. Ubicada en el sótano de una casa destruida, esta locación representa en *A Foreign Affair* aquello perdido que es accesible únicamente a través de los códigos cinematográficos. Cargada de

artificialidad y elementos simbólicos, despliega en la película una atípica dimensión onírica. En este sentido, y en línea con Gaston Bachelard, no resulta casual su ubicación subterránea, como espacialización del inconsciente berlinés.

Si la casa del soñador está situada en la ciudad, no es raro que el sueño consista en dominar, por la profundidad, los sótanos próximos. Su morada quiere los subterráneos de las fortalezas de la leyenda donde misteriosos caminos comunicaban, por debajo de todo cerco, todo baluarte, toda fosa, el centro del castillo con el bosque lejano. El castillo plantado sobre la colina tenía raíces fasciculadas de subterráneos. ¡Qué poder para una simple casa, estar construida sobre una mata de subterráneos! (19).

Mientras los espacios devenidos en ruinas se reconfiguran a partir de nuevas dinámicas sociales, por debajo de la superficie, en el sótano del Cabaret Lorelei, se vive en tiempo presente los recuerdos de los espacios nocturnos de la vieja sociedad berlinesa. La cerveza alemana, las canciones interpretadas por Hollander, los espectáculos de Dietrich, el baile y el goce se descubren como un archivo ficcional de la propia memoria de los exiliados.

Así como no es casual la ubicación subterránea del Cabaret Lorelei, tampoco lo es su elección como espacio privilegiado para la resolución del conflicto. En el marco de una película decididamente ambigua sobre el rol de las tropas norteamericanas en el escenario alemán de posguerra, Wilder construye su *happy ending* en la oscuridad onírica del Lorelei: Hans Otto Birgel (Peter von Zerneck), el fugitivo nazi que durante todo el film existe únicamente como leyenda, desciende las escaleras del cabaret para vengarse de su antigua amante, Schlütow, que es utilizada como señuelo para redimirla. Birgel abre las puertas del bar, entra y la luz del exterior ilumina como un proyector cinematográfico a Erika, que canta rutinariamente al pie del piano a la espera de su captor. Birgel se ubica en la última fila de los espectadores y saca su pistola. Se escuchan tiros, la luz se apaga, y el nazi es asesinado de dos disparos en el rostro que, como dos ojos que se cierran, dan clausura a la representación.

Conclusión

A través del análisis de la representación de la ciudad de Berlín en la película dirigida por Billy Wilder *A Foreign Affair* se pretendió destacar que en ella los propósitos propagandísticos que originalmente habían movilizado al director se presentan trastocados. Desde su inicio, la puesta en escena de los espacios públicos reproduce ciertos códigos que provienen de los mismos noticiarios de propaganda que habían divulgado las imágenes de la Alemania de posguerra en Estados Unidos. Pero la utilización de estas convenciones cinematográficas no tiene el objetivo de insuflar al film de realismo, sino más bien lo contrario. A través de la compleja mirada su protagonista, Wilder socava lo “real” y convierte a su película en un relato declaradamente artificial en el cual son protagonistas los códigos de la representación cinematográfica.

El desmontaje del binomio realidad/representación, mediante la tematización de la representación cinematográfica, no aísla a la película de su contexto de producción ni resigna su capacidad de referir a lo real. Más bien, profundiza su vínculo con el entorno a través de una compleja reflexión sobre el lugar de Wilder en la Berlín de posguerra. La dislocación del binomio realidad/representación le permite a Wilder situar en el centro de la escena la articulación entre lo ficcional y lo biográfico, lo propio y lo ajeno. Así, *A Foreign Affair* presenta una narración que se ofrece como un mapa sentimental dedicado al vínculo del director con esa ciudad donde vivió su juventud y, por extensión, como una compleja reflexión sobre el lugar de toda una generación de alemanes que fueron forzados al exilio.

En un contexto en el cual el gobierno de Estados Unidos requiere de una industria cinematográfica que reeduce a los ciudadanos abatidos de la Alemania de posguerra, Wilder elabora un film que es crítico con la política exterior norteamericana en Berlín y que pone en escena su realidad migrante. Lejos de transmitir las ideas universales que el proyecto prometía como film de propaganda, *A Foreign Affair* es una película fronteriza donde, por primera vez luego de su exilio a Estados Unidos, Wilder no cumple ni con el mandato del borramiento identitario ni con la exaltación de su otredad europea.

Bibliografía

- Alonso Quintás, Enrique. "Anotaciones sobre Billy Wilder". *Vértigo. Revista de cine*, núm. 1, 1991, pp. 13-21.
- Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Baron, Jaimie. *The archive effect: Found footage and the audiovisual experience of history*. Londres: Routledge, 2014.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Elsaesser, Thomas. "Identidad racial, autenticidad y exilio: Los directores alemanes y Hollywood" en Losilla, Carlos (ed.). *Tránsito: Berlín, París, Hollywood*. Madrid: T&B Editores, 2009.
- Fay, Jeniffer. *Theaters of occupation: Hollywood and the reeducation of postwar Germany*. Londres: University of Minnesota Press, 2008.
- Gemünden, Gerd. *A foreign affair: Billy Wilder's American films* (Vol. 5). Nueva York: Berghahn Books, 2008.
- . *Continental Strangers: German Exile Cinema, 1933-1951*. Nueva York: Columbia University Press, 2014.
- Isenberg, Noah (ed.). *Billy Wilder on Assignment: Dispatches from Weimar Berlin and Interwar Vienna*. Princeton University Press, 2021.
- Ladd, Brian. *The ghosts of Berlin: confronting German history in the urban landscape*. Chicago: University of Chicago Press, 2018.
- Lennon, E. "Billy Wilder's Berlin Women: *A Foreign Affair* (1948)." *Off Screen 19*, núm. 3, 2015.
- Ortíz Villeta, Áurea. "Berlín y Hollywood, un domingo" en *tránsito: Berlín-París-Hollywood: más allá de la historia del cine*. Madrid: T&B Editores, 2009.
- Riva, M. *Marlene Dietrich por su hija María Riva*. Barcelona: Plaza & Janes, 1992.
- Willett, R. "Billy Wilder's 'A Foreign Affair'(1945–1948): 'the trials and tribulations of Berlin'". *Historical Journal of Film, Radio and Television*, núm 7(1), 1987, pp. 3-14.
- Weil, Simone. "Desapego" en *La gravedad y la gracia*. Trad. Carlos Ortega. Madrid: Trotta, 2007.