



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

**EL CINE DE ERNST LUBITSCH. ETAPA
ALEMANA (1913-1922)**
TRABAJO DE FIN DE GRADO

Autor: Sonia Martínez Galache

Fecha: Julio de 2020

Tutor: Rafael Domínguez Casas

1. Introducción	3
1.1. Objetivos	3
1.2. Metodología	3
2. Contexto histórico y cinematográfico	4
2.1. El periodo arcaico (1895-1918)	4
2.2. El periodo de postguerra (1918-1924)	5
3. Biografía	7
3.1. Primera etapa; orígenes y educación	7
3.2. Segunda etapa; inicios en el cine	8
3.3. Tercera etapa	10
3.4. Cuarta etapa; los inicios de sus epopeyas históricas	12
3.5. Quinta etapa; fin de su producción en Alemania	12
4. Aspectos técnicos que se repiten en sus películas	13
4.1. Los principios y los finales de sus películas	13
4.2. Reparto	15
4.3. El guion	17
4.4. Lubitschland	17
5. Filmografía destacada de Ernst Lubitsch	19
5.1. Entre 1916 y 1919	19
5.1.1. Schuhpalast Pinkus (Palacio del Zapato Pinkus)	19
5.1.2. Ich Möchte Kein Mann Sein (No quisiera ser un hombre)	20
5.1.3. Die Augen der Mumie Mâ (Los ojos de la Momia Mâ)	21
5.1.4. Carmen (Carmen)	22
5.1.5. Meyer aus Berlin (Meyer de Berlín)	23
5.1.6. Die Austernprinzessin (La princesa de las ostas)	24
5.1.7. Madame DuBarry (Madame DuBarry)	25
5.1.8. Die Puppe (La muñeca)	26
5.2. Entre 1920 y 1922	27
5.2.1. Kohlhiesel´s Töchte (Las hijas del cervecero)	27
5.2.2. Sumurun (Sumurun o Una noche en Arabia)	28
5.2.3. Romeo und Julia in schnee (Romeo y Julieta)	29
5.2.4. Anna Boleyn (Ana Bolena)	30
5.2.5. Die Bergkatze (El gato montés)	31
5.2.6. Das Weib des Pharao (La mujer del faraón)	32
6. El Toque Lubitsch	34
7. Anexo	35
8. Bibliografía	60

1. Introducción.

El presente Trabajo de Fin de Grado trata sobre Ernst Lubitsch, en concreto sobre sus primeras películas, las realizadas en Alemania, que se enmarcan en la primera etapa de su producción cinematográfica, es decir, la de formación y experimentación.

Los primeros contactos de Lubitsch con el séptimo arte son como figurante, pero a lo largo de toda su vida realiza sesenta y tres películas y dirige ochenta y dos, desde películas silentes hasta sonoras. Las recopiladas en este estudio pertenecen al primer grupo.

1.1. Objetivos.

El propósito de este estudio es investigar las primeras incursiones de Lubitsch en el cine, que resultan verdaderamente interesantes a pesar de que sus creaciones más conocidas se corresponden con la etapa posterior.

El objetivo final es realizar una investigación ordenada, crítica y comparada sobre sus películas alemanas. Teniendo en cuenta su biografía, analizaremos los aspectos más técnicos de su narrativa visual para extraer principios universales comunes en la mayoría de sus obras; lo recogeremos en un texto asequible, tanto para la comunidad especializada en los inicios del cine, como para aquellos lectores curiosos sin conocimientos previos. En todo caso, sin perder la corrección, la exigencia, y el perfil didáctico requerido.

1.2. Metodología.

El modus operandi de este trabajo se basa en el análisis de los filmes de su etapa muda alemana, así como en el estudio de las fuentes citadas en el apartado de bibliografía, con el fin de explorar y comparar la información seleccionada previamente, y contrastarla con las obras.

2. Contexto histórico y cinematográfico

Tras valorar varios manuales, para contextualizar el trabajo, me inclino por la estructuración que hace del cine alemán Siegfried Kracauer en su libro *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. La razón principal es que dentro de este título no solo encontramos una separación en etapas de la producción cinematográfica alemana, sino también las causas sociales, económicas y políticas que provocan esa división.

Existen numerosos debates acerca de la importancia del cine como producto de la historia. Algunos autores mantienen que no es posible extraer conocimientos sobre obras que tratan historias ficticias. Otros como Kracauer se oponen a esta idea, y sostienen que mediante un análisis pormenorizado de las obras se puede obtener información exhaustiva sobre la sociedad de un momento histórico. Gracias a los recursos que el cine posee, la mentalidad de una sociedad se muestra de forma más clara que en otras producciones artísticas. Una de las razones es que para la realización de una película se necesita la colaboración de director, guionista, técnicos de cámara, etc. Es decir, no es una obra individual, sino colectiva, que además plasma ciertos hechos reales. Pero para extraer verdades universales a través del cine ha de realizarse un estudio de todos los géneros, no solo del histórico.

Kracauer divide la producción cinematográfica alemana en cinco etapas. Para estudiar en su contexto la producción de Lubitsch, nos centraremos primordialmente en la segunda, el periodo de postguerra, época en la que encontramos los títulos más significativos; aunque la obra de Lubitsch empieza en el periodo arcaico.

2.1.El periodo arcaico (1895-1918).

Este periodo del cine coincide con el gobierno del Kaiser Guillermo II. Durante estos primeros años, el cine sería un espectáculo más en las ferias ambulantes, su reputación por aquel entonces no era muy buena. La mayor parte de los vislumbrados se hacía en lo que se conoce, con un ligero toque despectivo, como los “Kientopp”¹, unas cabinas que se anunciaban como atracciones especiales. Ocasionalmente se construían salas de cine específicas, o se habilitaban espacios o edificios inicialmente dedicados a otro fin, en los que se instalaba una sala de proyección y bancos para que la gente se sentara.

En 1913, cada vez más público acude a los vislumbrados, y aunque un año después estalla la Primera Guerra Mundial, la producción no decae, más bien al contrario, ya que era una forma de mantener a la población entretenida y alejada de los temas relacionados con el conflicto bélico.

Un hecho especialmente importante sucede en 1917, se forma la UFA (*Universum Film AG*) (véase anexo 1), formada por la Messter Film, la Union de Davidson y las compañías dirigidas por la Nordisk, que contará con el apoyo financiero de varios bancos nacionales. La principal función de la productora era abastecer al país de su propia producción cinematográfica debido al bloqueo impuesto por los otros países, además de evitar la

¹ Weingberg, H. G. *El toque Lubitsch*. Barcelona. Editorial Lumen, 1980, p.32.

conciencia anti germana que estos últimos estaban creando. Aunque años más tarde el gobierno traspasaría la propiedad de la UFA al Deutsche Bank, pasando a ser una compañía privada.

Las temáticas del cine serían muy variadas, durante los años de guerra, comienza a usarse ya como medio de propaganda; películas del género Vaterland², cuya finalidad era menospreciar al enemigo. Aunque lo que en realidad buscaba el público era la evasión, por lo que el mensaje patriota aparece siempre enmascarado. Lubitsch destaca como maestro de la comedia. Encontramos también un apogeo del cine de horror que tiende a la búsqueda de lo sobrenatural y lo demoníaco, patente en filmes como *El estudiante de Praga (1913)*³. Que narra la historia de un joven estudiante que vende su imagen en un espejo a un personaje de extraño aspecto, para conseguir el amor de una condesa a quien salva de ser ahogada. Un segundo ejemplo es *El Golem (1920)*⁴, relato misterioso sobre el hombre de Praga hecho de arcilla por un rabino, que cobra vida gracias a unas fuerzas sobre naturales. Y *Homunculus (1916)*⁵, otro ser monstruoso fabricado por el hombre que también consigue vivir. (Véase anexo 2).

2.2.El periodo de posguerra (1918-1924).

En 1918 el pueblo estaba hastiado de la guerra, lo que derivó en varios sucesos que llevaron al poder a los socialdemócratas de forma repentina e improvisada. De esta manera, el emperador de Alemania fue sustituido por una democracia con inmensas dudas en el aspecto económico, y cambios revolucionarios en cuanto a la cultura. Además, la derecha seguía teniendo acceso al poder, gracias a que los socialdemócratas se vieron superados por la situación y decidieron colaborar con ellos.

Entre los años 1919 y 1923 la inflación, el desempleo y las deudas, como consecuencias de la guerra, llevaron al país a una situación caótica. La población no tenía satisfechas ni las necesidades más básicas, lo que originó un estado de malestar y desesperación que se vería reflejado en las artes, que irónicamente, experimentaron un gran auge.

Por un breve periodo de tiempo, se disfrutó en Alemania un ambiente de libertad y de relajación de las antiguas costumbres. La república desterró casi toda forma de censura, aunque en el ámbito cinematográfico se crearon dos comisiones, la de Múnich y la de Berlín, y todas las películas debían ser aprobadas por una de las dos para poder mostrarse ante el público.

En esta situación de cierto descontrol y de relajación de las normas, asistimos al florecimiento de películas con tendencias pornográficas. Posteriormente, en 1920, con el reinicio de la censura, se culparía a los judíos de esta relajación de las formas. También

² “Vater” significa padre en alemán, por lo que etimológicamente la palabra hace referencia a la tierra de los padres, es decir, cine de patria o cine patriótico.

³ Der student von Prag. Codirigida por Stellan Rye y Paul Wegener, este último también la protagoniza.

⁴ Der Golem, wie er in die Welt kam. Dirigida también por Wegener, está basada en una leyenda judía.

⁵ Dirigida por Otto Rippert.

se desarrollaron otras tendencias: el género histórico y el cine de aventuras en tierras exóticas, sin olvidarse de las comedias, siempre como telón de fondo.

La industria alemana se encontraba en pleno apogeo, durante estos años, la cantidad de películas realizadas era muy superior a la de cualquier otro país europeo. Hay que destacar que se llegaron a tratar temas tan novedosos como la homosexualidad⁶ (véase anexo 3), que hasta cincuenta años más tarde no serían reflejados en las pantallas americanas. Sin embargo, y en contraposición a todas estas novedades, encontramos aspectos técnicos poco desarrollados como iluminaciones planas y poco agradables todavía, además de direcciones artísticas que dejan mucho que desear; posiblemente a causa del contexto de la Primera Guerra Mundial y sus estragos. No obstante, el excedente de mano de obra causado por el desempleo permitió realizar películas que en otros países no hubieran sido posibles por el elevado coste económico, y que además, generaban beneficios.

“Las películas del periodo de postguerra, de 1920 a 1924, son un singular monólogo interior. Revelan las evoluciones de estratos casi inaccesibles a la mentalidad alemana.”⁷

⁶ Anders als die Andern (Distinto a los demás) de Richard Oswald, 1919. Narra la historia de un homosexual pudiente y su amante.

⁷ Kracauer, S. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1985, p. 62.

3. Biografía.

3.1. Primera etapa; orígenes y educación.

Muchos de los aspectos biográficos de Ernst incidirán en sus películas, por eso será necesario conocer los orígenes de su familia, a qué se dedicaban, sus costumbres, qué tipo de educación recibió, ... Todo ello nos ayudará a comprender la personalidad de Ernst desde su infancia y a entender mejor sus obras.

Su familia:

Su padre, Simón Lubitsch, nació en Grodno, situado en la frontera polaco-soviética (por aquel entonces pertenecía a Rusia) en 1852. Pasó la niñez en Vilna, pero en 1885 se trasladó a Berlín para evitar hacer el servicio militar del impero del zar. La madre, Anna, nació en 1850 en un pueblo no muy lejos de Berlín; no sabemos bien en qué fecha se casaron, pero en 1887 ya habían tenido varios hijos (Véase anexo 4). Eran dueños de una próspera sastrería en Berlín.

Existía un componente teatral en el linaje Lubitsch, a pesar del negocio al que se dedicaban los padres de Ernst; hubo varios actores en la familia, uno de ellos, el primo de Simón, llegó a ser bastante conocido en el teatro de Vilna.

La ciudad de Berlín cambió profundamente en poco tiempo. Fue el escenario perfecto para el negocio de Simón, cuya sastrería estaba situada en la Schönhauser Allee, al norte de la ciudad. A una manzana se situaba el hogar de la familia, edificio que aún sigue en pie y donde Ernst nació el 29 de enero de 1892. Aunque debido a la falta de espacio propiciada por el último miembro de la familia se mudaron a un apartamento justo encima de la sastrería en 1896.

La personalidad de Simón era bastante peculiar, demasiado tranquilo y reservado. La mayor parte del tiempo, la que se encargaba del negocio y del hogar era Anna. Vivían de una forma bastante acomodada, unieron dos apartamentos para poder crear el negocio en la primera planta y la vivienda en la segunda. Disponían de hasta ocho empleados trabajando para ellos en el local, por lo que se deduce que era un negocio importante en la industria textil del Berlín de finales de siglo.

Su educación:

El carácter de Ernst era muy peculiar, desde niño era muy tranquilo y cuidadoso. Solía ser tímido, pero en ocasiones sorprendía con su astucia, uno de los rasgos principales del cineasta. También era puntual, concienzudo, y le apasionaba la música (Véase anexo 5). Estudió en el Sophien Gymnasium entre 1899 y 1902, donde actuaba en numerosas ocasiones en las obras de teatro de la escuela, siempre interpretando a hombres mayores.

Las dos pasiones del joven no eran del agrado de sus padres, quienes esperaban que su hijo preferido tuviese un trabajo más estable para asegurarse una vida acomodada, como la que ellos habían ofrecido a sus hijos. Sin embargo, descontento con sus clases, abandonó la escuela a los dieciséis años. Él mismo llegó a decir que:

“intentaron moldear mi manera de pensar y me obligaban a estudiar asignaturas por las que no sentía ningún interés”.

Simón entonces decidió convertirlo en su socio en la sastrería, por su falta de talento para las ventas. El poco entusiasmo que manifestaba por el negocio provocó que de dependiente, pasara a contable para llevar las cuentas de la tienda. Mientras, Ernst seguía intentando buscarse la vida como actor; no abandona su sueño, y a pesar de trabajar con su padre, comienza a asistir a clases de teatro en 1908.

En 1910 sigue con su doble vida; por las mañanas se dedica a llevar las cuentas de la empresa familiar y por la tarde-noche actúa en espectáculos. Este año empieza a trabajar con Victor Arnold, uno de los actores más influyentes en el campo de la comedia.

En un solo año, después de estudiar con Arnold todos los tecnicismos, su destreza en el campo de la interpretación era tal, que su mentor le propone algo que le marcará de por vida. “¿Qué te parece si te presento a Reinhardt?”. Y así sucedió, Max Reinhardt, que tenía lo que se puede denominar un don para reconocer diamantes por pulir, vio en la torpe figura de Ernst la promesa de un genio (véase anexo 6).

En 1911 obtuvo por primera vez un pequeño papel en la compañía de Reinhardt, en la que fue realizando pequeñas intervenciones, como el papel del segundo sepulturero en la representación de *Hamlet*, hasta llegar a obtener papeles principales como el del jorobado en *Sumurun*, obra que él mismo adaptaría al cine años más tarde.

A pesar de no dedicarse al cine en esta primera etapa es importante sobre todo por su relación laboral con Max Reinhardt. Aprendió mucho junto al maestro, observó todas sus técnicas y recursos para después aplicarlo en su cine. Un ejemplo es la enorme habilidad que tenía para ordenar en grandes espacios a enormes muchedumbres, o la capacidad de narrar dramas íntimos, conocidos como “kammerspiel⁸”. Y por supuesto el enorme control que ejercía en todos los ámbitos de sus obras.

El salario que obtenía trabajando con el maestro del teatro no le era suficiente para sobrevivir, probablemente recibiría ayuda económica de sus padres por esta época, además, seguía actuando en todo tipo de festejos, y en otros teatros. Así conoció a Emil Jannings, que había abandonado su hogar para buscarse la vida. Pronto se harían amigos, Ernst era consciente de su gran talento, tanto, que hasta él lo exprimiría en muchas de sus películas posteriormente.

En 1912 estrenan *The Ashamed Husband* de Molière, primera obra en la que trabajan maestro y aprendiz de manera oficial. Pero la prensa aún no se fija en él porque sus papeles siempre suelen ser los mismos, nada secundarios y nada llamativos.

3.2.Segunda etapa, inicios en el cine.

La situación comienza a mejorar al año siguiente, aparecerá hasta en cinco producciones de Reinhardt, aunque su papel tampoco será decisivo. Quizá por esa razón, la crítica aún no se había parado a pensar en Ernst, a diferencia del actor Wilhelm Pumple (Murnau),

⁸ Traducido del alemán significa películas de juegos íntimos.

que también trabaja con Reinhardt. Murnau, al igual que Lubitsch, sería heredero de su maestro, pero en este caso trasladará todos sus métodos a un estilo muy distinto, el drama.

En 1913 comienzan sus primeras e inseguras irrupciones en el mundo del cine. En las publicaciones se menciona brevemente el contrato que firmó con la Bioscop, donde trabajaban también Paul Wegener⁹ y Asta Nielsen¹⁰. Lubitsch tenía ya experiencia en escena, su primera interpretación fue la de un viejo, tuvieron que maquillarle para el papel. Comienza protagonizando comedias de corta duración, conocidas en Alemania por el nombre de “lustspiele”, en ellas interpreta papeles que le relacionan con su experiencia en el mundo de la confección o representa a su famoso personaje conocido como Meyer o Moritz. Muchas de estas películas las realiza para la empresa de Paul Davison, la Projektions-AG “Union” (PGU).

La primera se titula *Meyer auf der alm* (*Meyer en los Alpes*, 1913), que fue seguida por *Die Ideale Gattin* (*La esposa ideal*, 1913) y *Die Firma Heiratet* (*La empresa se casa*, 1914). Aun cuando Ernst solo actuaba, los directores le consultaban y le pedían sugerencias para mejorar el filme. Así es como llegó a proponerle al director llevar a la pantalla la historia de un aprendiz que trabaja en una sastrería y que carece de toda destreza. La trama fue ligeramente modificada, y así es cómo surgió *Der Stolz der Firma* (*El orgullo de la empresa*, 1914).

Resulta curioso que también Chaplin comienza su carrera cinematográfica el mismo año que Lubitsch, en 1914, pero al otro lado del mundo. Encontramos otro paralelismo en el giro de sus carreras; Lubitsch crea un tipo de cómico judío, con el que los alemanes se ríen en un principio, pero que resultaría rechazado totalmente con la llegada de Hitler y su antisemitismo. De alguna manera parece que invocó la ira de los alemanes sobre los judíos. Algo similar le sucedió a Chaplin, que fue acusado de comunista tras la guerra, y tuvo que pasar el resto de su vida exiliado en Europa. (Véase anexo 7).

Cuando en 1914 estalla la Primera Guerra Mundial no se consecuencias perjudiciales sobre el cine alemán. Pero la carrera de Ernst parecía haberse estancado, las ideas escaseaban, como él mismo llegó a admitir, tuvo que escribir sus propios guiones. De esta forma, protagoniza y dirige su primera película *Fräulein Seifenschaum* (*Señorita espuma de jabón* o *Señorita Jabonaduras*, 1914). El argumento trata de una mujer peluquera que llenaba la cara de espuma a todos aquellos clientes que se propasaban con ella. Este mismo año realizó otras tres comedias del estilo que después se llamaría slapstick (género que tenía su origen en el mundo del vodevil, en los números de humor físico) tituladas *Bedingung: Keine Anhang!* (*Condición: ¡Parientes no*, 1914), *Fraulen Piccolo* (*Señorita Piccolo*, 1914) y *Meyer als Soldat* (*Meyer de soldado*, 1914).

Este mismo año su maestro Victor Arnold se suicida tras varias crisis emocionales que le habían llevado a retirarse a un sanatorio, y unas semanas después, Anna, la madre de Ernst, también fallece. Ambos sucesos le afectaron profundamente.

A medida que la guerra avanzaba, los artículos de primera necesidad escaseaban cada vez más, lo que repercutió en la sastrería, que cerró por la imposibilidad de adquirir materiales. En tiempos de guerra la restricción de viviendas era habitual, provocando que

⁹ Actor y director que abandona sus estudios de Derecho para trabajar con Reinhardt.

¹⁰ Famosa actriz danesa durante los primeros años del XX.

hasta la pudiente familia Lubitsch se viese obligada a convivir bajo un mismo techo; las disputas eran continuas. Ernst tuvo que hacerse cargo de todos, era el único que traía dinero a casa. Eso y el mal carácter de su padre causó incontables disputas entre ellos.

No paraba de moverse y de trabajar, lo que ayudó a la familia a seguir disfrutando de determinadas comodidades. Afortunadamente para Ernst, en ese momento, en Alemania los hijos mantenían la nacionalidad de sus padres, él pudo conservar la rusa de Simón, evitando ser reclutado.

3.3.Tercera etapa.

En 1915 Lubitsch comienza a tener suficiente renombre y aparece de forma puntual en las películas de otros directores como *Robert und Bertram oder die lustigen vagabunden* (*Robert y Bertram o Los alegres vagabundos*, 1915) de Max Mack, e incluso su mentor, Reinhardt, comienza a darle papeles más importantes. A pesar de todo, empieza a sentir un cierto descontento con el camino que estaba tomando su carrera. Cuando había abandonado la escuela para dedicarse al teatro, ansiaba interpretar obras de Shakespeare y Goethe, sin embargo, lo único que había conseguido hasta el momento, era ser un actor cómico, por muy grande que fuera. Él deseaba interpretar a un personaje normal, y lo conseguirá con la película *Als Ich Tot War* (*Cuando estaba muerto*, 1916) que resultó un fracaso, y que desgraciadamente no se conserva. El público no estaba preparado para ver a Lubitsch interpretando un papel serio, así que decidió seguir con sus actuaciones cómicas, que eran lo que la gente reclamaba, subordinando así sus propios intereses a los del espectador. Esta disposición a amoldarse a la opinión de las masas cambiará en etapas posteriores.

El único consuelo que le quedaba ante esta subordinación era que estaba ganando mucho dinero, lo que le serviría para realizar películas más serias. Con ese propósito funda la empresa Malu-Film junto a su amigo Mátray, que solo producirá dos películas; *Aufs eis geführt* (*Paseo sobre el hielo*, 1915) y *Zucker und zimt* (*Azúcar y canela*, 1915). Esta idea de crear su propia productora no salió del todo bien, así que se verá obligado a volver a firmar un contrato con la productora Union. A pesar del fracaso mejoró su técnica de actuación y de dirección. A su vuelta con Davison dirigirá sus propias comedias, en alguna ocasión aparecerá en escena también, y por las noches seguirá con sus actuaciones teatrales.

Desde 1915 y hasta 1918, es decir tres años, hasta que acaba la guerra, Lubitsch se dedica a la realización de las películas cómicas con las que alcanzó su mayor fama. En 1916 estrena un total de ocho películas, pero la única que se conserva en su totalidad, y que además destaca por encima de todas es *Schupalast Pinkus* (*Palacio del Zapato Pinkus*, 1916). En este caso el personaje que interpreta se llama Sally, aunque coincide prácticamente con el carácter de su famoso personaje Mortz. Fue un gran éxito, con el que consiguió dejar de lado esa etapa de estancamiento, también estrenó una especie de obra teatral protagonizada por su personaje Mortiz, e incluso consiguió un papel con otro director, Edmund Edel, en su película *Doktor Stansohn* (*Doctor Satansohn o Doctor hijo de Satán*, 1916) en la que interpreta al diablo de una forma traviesa, pero quizá un poco torpe. A pesar de ser versátil actuando, algunos personajes se le resistían.

Poco a poco su carrera cinematográfica iba ganando importancia, mientras que la teatral sufría el camino contrario; de esta forma escogió el momento oportuno para cortar sus vínculos con el teatro y dedicarse plena y enteramente al cine. Por aquel entonces ya había conseguido todo lo que quería de Reinhardt, y parece curioso que decidiera concentrarse en la única tarea en la que su maestro fracasó, el cine.

Ya comentamos que a finales de 1917 se funda la Universum Film Aktien Gelleschaft, más conocida como la UFA, y comienza a encargarse del servicio educativo y de propaganda del ejército alemán, es lógico que la mayor parte de los fondos tuviesen su origen en el Reich, aunque un porcentaje provenía de la participación de inversores. Controlaba la cadena de cine más importante del país y además había comprado cines en otros países como España, Holanda, ... Desde entonces, las compañías de cine más importantes, con excepción de la perteneciente a Erich Pommer, quedaron absorbidas por la UFA; y con ellas artistas, guionistas y directores, como Pola Negri o Hans Kräly, de los que hablaremos posteriormente, o el propio Ernst Lubitsch. El Gobierno comenzó a interesarse por la producción cinematográfica y su difusión, para competir con países como Dinamarca. Este hecho fue clave en la industria de cine alemán, que pasará de estar fragmentada a centralizarse, dejando de lado la competencia para luchar por un mercado mundial uniendo fuerzas y herramientas.

En este contexto inicia su madurez artística. Intentará hacer películas más humanas, con mayor complejidad emocional, quizá en parte debido a que se estaban viviendo momentos dramáticos a causa de la guerra.

La primera sobre la que tenemos noticias es *Wenn Vier dasselbe tun* (*Cuando cuatro hacen lo mismo*, 1917), una obra en la que ya se puede apreciar ese mayor nivel de complejidad, se aparta de las situaciones cómicas y enmarca la narración en un ambiente real, en el que se producen emociones genuinas. Consigue realizar una acertada descripción de la vida de la burguesía del momento, marcada por el orgullo y la constante defensa de su dignidad. Existe una relación con una película de su posterior etapa americana, *The shop around the corner* (*El bazar de las sorpresas*, 1940) cuyo origen podría hallarse en la película que nos ocupa, no tanto por la trama, sino por el sentimiento que ambas películas consiguen despertar hacia los personajes (véase anexo 8).

Otra obra que conservamos de esta etapa es *Ein fideles gefängnis* (*La cárcel alegre*, 1917), película que, al igual que la anterior, tendrá una repercusión directa en otro film de su periodo americano, en este caso se trata de *So this is Paris* (*La locura del charleston*, 1926). Ambas tienen como fuente la obra francesa *El Murciélagos* de Meilhac y Halévy, la americana se inspira de forma directa y la alemana en un episodio de la opereta que lleva el mismo título. (Véase anexo 9)

1918 fue un año bastante bueno para Ernst, tres de los títulos más conocidos de sus películas alemanas se estrenan este año, en dos de ellas se mantiene en su zona de confort, encumbrándose como director de farsas. Pero en la tercera va un paso más allá. Hablamos de *Ich Möchte kein mann sein* (*No quiero ser un hombre*, 1918), *Die Augen der mumie* (*Los ojos de la Momia*, 1918) y *Carmen* (1918); obras que comentaremos más adelante.

3.4. Cuarta etapa; los inicios de sus epopeyas históricas.

De 1919 conservamos otros tres títulos; *Meyer aus Berlin* (*Meyer de Berlín*, 1919), su última comedia como actor principal, y *Die austernprinzessin* (*La Princesa de las Ostras*, 1919), y *Die Puppe* (*La Muñeca*, 1919).

A pesar de que Lubitsch sigue realizando algunas películas cómicas, su interés por las películas de historia queda patente este año, con la llegada de *Madame Du Barry* (1919) a las pantallas. Esta película de fantasía, que narra la historia de la amante de Luis XV, será su obra con mayor influencia de la etapa alemana. Muchos de los rasgos técnicos que utiliza le conectan directamente con la obra de Griffith.

Este año Ernst se muda al oeste de la ciudad porque en la Schönhauser Alle se producían disturbios y peleas callejeras muy a menudo; además, comienza también su primera relación formal con Hedy. En cuanto a su vida laboral, se encontraba en un punto álgido, disfrutaba de su trabajo, y la gente adoraba sus obras; lo que le dio pie a disfrutar de cierta libertad a la hora de usar cualquier tipo de material o innovar con personajes e historias.

Así es como en 1920 se embarca en la realización de dos adaptaciones de Shakespeare; *Kohlhiesels töchter* (*Las hijas del Cervecerero*, 1920) que equivaldría a *La fierecilla domada*, y *Rome und Julia im schnee* (*Romeo y Julieta*, 1920), el último filme corto que va a realizar Lubitsch; después de esta película se dedicará enteramente a los largometrajes. La sátira en este último título resulta tan exagerada, que la película se equipara a otras de etapas anteriores del cineasta, además daba la sensación de haberse realizado con despreocupación.

En este año también lleva a la pantalla *Sumurun* (1920), obra como ya hemos dicho representada por Reinhardt. La siguiente película está en relación directa con *Madame du Barry*, porque vuelve al tema histórico. Esta última película se había considerado como propaganda antifrancesa, ya que era un retrato de la decadencia de la corte de Luis XV; lo que llevó a Ernst a pensar:

“¿Por qué no hacer lo mismo con la decadencia inglesa?”.

Después de mostrar los entresijos de los progenitores de los Borbones, pasó a los Tudor, centrándose en este caso en la historia de *Ana Bolena* (1920), una de las jóvenes esposas de Enrique VIII, rey inglés que parecía encapricharse cada poco tiempo de una muchacha distinta.

Lo más coherente hubiera sido ridiculizar en una sátira la historia americana, pero lo cierto es que Alemania necesitaba imperiosamente un préstamo norteamericano; quizá fuera esa la razón de la inexistencia de una película ambientada en la decadencia del nuevo continente.

3.5. Quinta etapa, fin de su producción alemana.

En 1921 estrenó dos nuevas películas; *Die bergkatze* (*El gato montés*, 1921) y *Das weib des pharao* (*La mujer del faraón*, 1921). La primera de estas, desgraciadamente, no obtuvo éxito ni siquiera en su país de origen; aunque comparada con la producción anterior, el desarrollo del artificio, de la inventiva y del ingenio que despliega puede

considerarse superior. El público no estaba preparado anímicamente en ese momento para películas que ridiculizasen el militarismo y la guerra.

En América se le seguía conociendo por sus películas de tema histórico, por lo que las comedias de época posterior que se importaron se entendieron durante mucho tiempo como un cambio radical en su trayectoria y no como el refinamiento de su estilo.

La mujer del faraón supuso un nuevo éxito, que, junto con los anteriores, acercaría a Lubitsch a Estados Unidos, ya en este año realizará su primer e infructuoso viaje al continente americano. Llegó en diciembre con una copia de esta última película, y con la misión de estudiar los métodos de producción allí vigentes. Le sorprendió la enorme diferencia que había entre los sistemas alemán y americano, pero tenía claro que las instalaciones, el equipo y todos los medios del último eran infinitamente superiores al primero.

De regreso a Berlín se encontró con una situación que empeoraba por momentos, la inflación mantenía al país económicamente hundido y al pueblo anímicamente agotado. Como antídoto a esta realidad se embarca en la producción de *Montmartre*, dejando de lado los temas históricos.

Contrae matrimonio con la actriz Irni (Helene) Kraus, con la que partirá a finales de año hacia EE.UU., invitado por Mary Pickford (actriz y productora) (véase anexo 10). Trabajan juntos en *Dorothy Verdon of Haddon Hall* (1923), pero que no terminan el proyecto, debido a las desavenencias surgidas entre ambos. Sin embargo, poco tiempo después dirigirá *Rosita, la cantante callejera* (1923) con la misma Pickford como protagonista. (véase anexo 11)

Pronto, la Warner Bros le ofrece una financiación segura, algo que la United Artist ¹¹ no había hecho (véase anexo 12). Esta circunstancia, junto con la grave situación por la que atraviesa Alemania y el gran desarrollo de la industria cinematográfica en América, que suponía la posibilidad de disponer de medios infinitamente mejores que en su país, empujó a Ernst a establecerse allí de forma definitiva.

¹¹ Compañía de cine estadounidense fundada por Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford y David Wark Griffith en 1919.

4. Aspectos técnicos que se repiten en sus películas.

En el cine de Lubitsch encontramos una gran minuciosidad en el cuidado de todos los aspectos de la obra. Será esta la principal característica de su cine, el escrupuloso control que el propio autor ejerce sobre guion, actores, desarrollo de la narración, etc. Este control excesivo y su rigidez en las directrices para sus actores, guionistas y operarios de cámara, entre otros, será también la causa de la falta de espontaneidad en el plató de grabación.

A continuación, desarrollaremos los aspectos técnicos más destacables para comprender sus creaciones y acercarnos a su método de trabajo.

4.1. Los principios y los finales de sus películas.

Sus inicios de narración suelen seguir las mismas pautas, salvo algunas excepciones. Comienza normalmente con un plano general o plano medio, en el que aparece él o los protagonistas de turno enmarcados por una determinada ambientación. De esta forma, ya desde el principio queda definido quiénes serán los personajes principales y en qué ambiente se va a desarrollar la acción. Por ejemplo, en *Sumurum* (1920) los primeros planos muestran dos carros en medio del desierto, seguidos de otros en los que se presenta a la joven Sumurun (véase anexo 13). Como apuntábamos, el esquema variará poco.

Otra escena que demuestra la importancia que Ernst le da a los principios, es la que inicia *La Muñeca*. El propio Lubitsch aparece en pantalla colocando lo que parece la maqueta del primer decorado. De una caja va sacando pequeñas piezas que va colocando en la mesa y que constituirán el decorado de la película; en este caso, una modesta casa situada en un entorno rural, en la que sitúa dos pequeños muñecos que acabarán siendo reemplazados por los actores protagonistas (véase anexo 14). Esta secuencia no tiene ninguna relación con la trama posterior, pero crea una metáfora visual de gran fuerza, parece que su objetivo es mostrar al espectador una verdad amarga, los seres humanos como marionetas destinadas a realizar el papel que el creador les ha otorgado. Metáfora que también podría aplicarse a lo que hace Ernst con sus actores.

Sus principios se asemejan a los que su maestro Reinhardt realizaba en el ámbito teatral. Después de presentar el marco, pasa al caos y seguidamente al orden, de una muchedumbre a una particularidad; que se convertirá en el eje central entorno al cual se desarrolla la grabación. Técnicamente, la realización parece simple; plano de un grupo desordenado y caótico, el enfoque va centrándose en un solo individuo, que, normalmente, será el protagonista; posteriormente, una secuencia planteará el conflicto.

Pero serán sus finales la máxima expresión de su talento. En el desenlace del conflicto, Lubitsch concentra todos los efectos utilizados con anterioridad y el resultado es una impecable obra dramática. De esta forma, encontramos personajes irreconocibles, que ante una situación conflictiva que parece irresoluble, repentinamente cambian de parecer, cortando la trama en seco. Dan solución a lo que parecen dilemas imposibles, utilizando una arbitrariedad psicológica que el espectador no puede predecir. Con el paso del tiempo y la madurez en su obra, estas decisiones finales de los personajes irán adquiriendo un carácter existencial. Como recurso final, utiliza además decorados que reflejan el

desenlace, y añaden movimiento; u objetos que facilitan o complican el acceso al lugar del desenlace, aunque estos elementos se desarrollarán más en la etapa americana.

Técnicamente, sus finales se basan en un primer plano o plano medio en el que los protagonistas ocupan toda la pantalla, y por último, una explicación muy breve que concluye la trama de forma armónica.

4.2. Reparto.

En cuanto a la elección de actores, Lubitsch va a estar muy marcado por sus orígenes teatrales, al menos en esta primera etapa alemana. Por lo que, al igual que él, muchos de sus protagonistas habían trabajado ya con anterioridad en el espectáculo teatral, lo cual explica que las actuaciones sean muy expresivas y exageradas en la época muda.

Al igual que en los otros ámbitos de su cine, tiene un control absoluto sobre la interpretación de sus actores tanto femeninos como masculinos, aunque existen diferencias en la forma de trabajar con sus intérpretes. En el caso de los femeninos, aspira a que la adecuación entre personaje y papel sea perfecta, así que moldea a las actrices en base a sus conocimientos previos del trabajo teatral, y crea un conjunto armonioso entre la actriz y el personaje. Su extraordinaria habilidad con las actrices queda patente desde el principio, ya que, aunque en muchas ocasiones trabaja con mujeres de éxito, en otras lo hace con actrices desconocidas, y consigue hacerlas brillar de la misma forma. En esta etapa trabaja sobre todo con tres actrices; Pola Negri, Ossi Oswalda y Henny Porten (véase anexo 15).

Para la elección de actores se guiaba por las competencias que poseían, ya que sabía con exactitud qué es lo que quería encomendarles, por lo que apenas experimentaban cambios, al contrario que las mujeres. Explota dos tipos de papeles, por un lado, la faceta de hombre rudo; y por otro, la de hombre romántico, delicado y con una sensibilidad muy marcada. Estas dos facetas aparecen a lo largo de toda su carrera con distintas dualidades e intensidades, por supuesto.

En sus inicios da prioridad a los papeles femeninos, algo que progresivamente irá cambiando, pero en este periodo vemos que las actrices con las que trabaja comúnmente superan en número a los actores con lo que suele trabajar. En concreto, el nombre que más se va a repetir es el de Emil Janings, a quien da preferencia sobre el resto; aunque también podemos destacar a otros actores como, Harry Liedtke y Victor Jason (véase anexo 16).

Pola Negri (véase anexo 17)

Su nombre real es Barbara Apollinia Challupiec, nació en enero de 1897 en territorio ruso. Durante su infancia y adolescencia se dedicó al baile, lo que la hizo llegar hasta el Ballet Imperial, pero contrajo tuberculosis y se vio obligada a abandonarlo. Los inicios del cine coinciden con su llegada a Alemania, donde comienza a trabajar con Max Reinhardt, gracias al cual conoce a Lubitsch; aunque también había realizado películas con Alexander Hertz con anterioridad. Ernst es quien consigue transformarla en una estrella europea y quien le abre las puertas a la industria de Hollywood. El estatus que llegó alcanzar solo fue posible gracias a su duro esfuerzo y persistencia, junto con el gran

talento que poseía y su sangre gitana. Actuó en todo tipo de películas, desde dramas a comedias, y fue tal su fama, que hasta en los periódicos serios se hablaba de su vida privada. Se labró una imagen de estrella, y solo tuvo que mantenerla a lo largo de su vida, incluso se llegó a codear con el magnate del cine William Hearts. El número de películas en las que participó llega a más de sesenta.

Pola fue una actriz polifacética, al menos bajo la dirección de Lubitsch, consigue encajar en todos los papeles tanto dramáticos como cómicos. En ambos tipos de películas siempre encontramos presente ese perfil de bailarina exótica, que consigue dejar boquiabiertos tanto a los ingleses de alta cuna en *Los ojos de la Momia* (1918), como a la población de Bagdad en *Sumurun* (1929). Aunque habrá excepciones como en *Madame du Barry* (1919) en las que su papel se aparta del de mera bailarina; y aunque hoy en día sus actuaciones puedan parecer muy exageradas y redundantes, en su momento fueron muy aclamadas.

Emil Jannings (véase anexo 18)

Nace en 1884 en Suiza, su nombre completo es Theodor Friedrich Emil Janenz. A los dieciocho años comienza su carrera en el teatro, viajando por toda Europa con varias compañías ambulantes hasta que en 1906 pasa a formar parte del elenco de Reinhardt, gracias al cual conoce a Lubitsch. Junto a este, en 1914, decide abandonar el teatro para dedicar su vida al cine. Durante la época de cine mudo fue uno de los actores con mayor reconocimiento, del que puede dar fe la enorme cantidad de trabajos que realizó en este periodo, además del Oscar al mejor actor que le concedieron en la primera edición de los premios, en 1929, por su interpretación en dos películas: *El destino de la carne* de Victor Fleming (1927) y *La última orden*, de Josef von Stenberg (1928).

En 1926 se traslada a Norteamérica, en sus propias palabras:

“Iré a América durante seis meses ... eso tiene que suceder. Todo el mundo debería hacer eso, tener esa experiencia. Necesito ver con mis propios ojos la forma de trabajar, los métodos de producción, la manera en la que funciona todo¹².”

En 1930 decide dejar atrás América y regresar a Alemania, principalmente a causa de la llegada del cine sonoro, ya que sus oportunidades profesionales se redujeron considerablemente por su deplorable acento inglés. Ante esta situación, y junto con su afinidad con el partido nazi, su popularidad disminuyó notablemente. Durante este periodo, el hecho más significativo fue el de llegar a dirigir la UFA. Tras la Segunda Guerra Mundial, y a pesar de que le permiten retomar su trabajo en Alemania, decide poner rumbo a Austria, lugar en el que muere en 1950, de cáncer.

Si hay un denominador común entre estos actores, es que todos atraviesan grandes dificultades en su carrera una vez separados de su mentor, principalmente por el control absoluto que Lubitsch había mantenido sobre sus actuaciones.

¹² Germüden, G. “Emil Janings. Traslading the Star.”, en *Idols of Modernity. Movie stars of 1920’s*. New Brunswick, New Yersey and London. Rutgers University Press, 2010, p. 182.

4.3. El guion.

La improvisación no tenía cabida durante los rodajes de sus películas. Lubitsch tomaba todas las decisiones a la vez que escribía los guiones. Esto incluye la trama, los diálogos, el lugar exacto donde debía encontrarse la cámara, la forma de actuar de los personajes, el montaje de la escena, etc. Un aspecto positivo de todo esto es que el impacto económico era bajo, ya que el número de grabaciones de cada escena no era elevado, aunque cuando el resultado no era el deseado, imponía segundos o terceros rodajes. El rasgo más característico de sus guiones es que sus películas son muy homogéneas a diferencia de las de otros cineastas.

Hemos comentado que Lubitsch solía recurrir frecuentemente a unos actores concretos en sus repartos, algo equiparable le sucedía con la elección de guionistas. Durante la etapa alemana va a destacar Hans Kräly, que trabajará codo con codo con Lubitsch en cuantiosas películas (véase anexo 19). Se habían conocido en 1913 durante la grabación de *La empresa se casa* (1914), en la que ambos actuaban bajo la dirección de Carl Wilhelm¹³. Su trayectoria es equiparable a la de casi todos los guionistas en esta primera etapa del cine, es decir, primero habían actuado en el teatro, seguidamente en el cine, y años después, como sucede en este caso, pasan a interesarse por la creación de guiones para su posterior grabación.

Juntos realizaron tramas en las que el protagonista es un personaje femenino, siempre son diferentes tipologías de mujer que se apartan de lo establecido por la sociedad y se dejan llevar por el amor y el deseo. Este esquema se repite en los dramas exóticos, en los *Kammerspielfilm*, en las comedias fantásticas y en todo tipo de géneros. Kräly también emigrará a Hollywood, donde la temática de sus películas dejará de enfocarse en el género femenino para poner el foco en las parejas. En gran parte a causa de la censura americana, que por aquel entonces resultaba más estricta.

4.4. Lubitschland.

Las películas de Lubitsch se caracterizan por ubicarse en lugares imaginarios, consiguen crear un mundo lleno de tópicos y sobreentendidos, donde los deseos se cumplen. Aunque encontraremos un mayor desarrollo de este mundo inventado en sus películas americanas, las bases habían sido ya sentadas en sus primeras realizaciones. En estos casos, el escenario principal viene a ser Berlín y el mundo de opereta reinventado para evitar usar a Austria como escenario. Este universo de vodevil y fantasía no es más que una caricatura lubitschiana con todas las extravagancias posibles para generar la potencialidad de varios finales, ya sean racionales o guiados por los deseos.

En cuanto a los países reales, los deforma y esquematiza para que coincidan con las imágenes que de ellos se han forjado los protagonistas de sus películas.

Su primer acercamiento al mundo americano será con *La princesa de las Ostras* (1919). Hay quienes ven en esta película una excusa para criticar el capitalismo tan arraigado del

¹³ Cineasta austriaco que como la mayoría de los primeros en dedicarse al cine trabajara de actor, guionista, director y productor.

Nuevo Continente. La sátira no resulta tan evidente, y vuelve a caer un poco en esa idea de mundo de opereta. Lo más destacable es que este emplazamiento sirve de excusa al cineasta para justificar algunos actos involuntarios e irreflexivos.

Con *Madame du Barry* (1919) y *Montmartre* (1922) Lubitsch comienza su acercamiento a París, espacio que posteriormente servirá de ambientación para muchas de sus películas realizadas en América. Pero el tratamiento será muy diferente, en las dos primeras películas, Francia se muestra como escenario de sombrererías, modistas, o simplemente como un decorado de fondo donde se desarrolla una narración histórica. En *Madame du Barry* ya presta especial atención a la posición visual, y a la relación entre personaje y decorado, algo que ya había practicado en películas anteriores, pero que cobrará aquí una relevancia especial. Nos muestra el París retratado en películas como *La locura del charleston* (1926), *Una hora contigo* (1932), *Un ladrón en la alcoba* (1932), *La viuda alegre* (1934), *Ninotchka* (1939) o *Ser o no ser* (1942) (Véase anexo 20), en las que la capital francesa es retratada con todos sus tópicos: una ciudad donde abunda el champán, con relaciones matrimoniales y extramatrimoniales, lugar de paso entre dos continentes, de viaje en solitario, de amores, de romance, de esperanza, ... donde satisfacer todos los deseos, impulsor de cambios de identidades, lugar de encuentro, de escape, etc.

Lo mismo sucede con Inglaterra, lugar donde transcurre *Ana Bolena*, grabada en Alemania en 1920, escenario que se repetirá, pero ya en películas americanas como *El abanico de lady Windermere* (1925) y *Ángel* (1937) (véase anexo 21). Aunque Lubitsch admira este país, que para él representa la antítesis de Estados Unidos, lo condena por los mismos motivos. Lo presenta como el lugar de los sentimientos contenidos y los impulsos controlados, emplazamiento despiadado que se ceba con los más humildes hasta deformarlos, plagado de censuras sociales a las que los personajes tienen que resignarse.

5. Filmografía destacada de Ernst Lubitsch.

5.1. Entre 1916-1919.

La temática de las películas que graba entre 1916 y 1919 es muy variada, sigue realizando el tipo de comedias con las que había triunfado tanto con el público como con la crítica, pero se despierta en él un gran interés por ambientes lejanos y exóticos como Egipto o España. El final de este periodo lo marca la realización de una epopeya histórica que siembra las semillas de la siguiente.

La productora para la que sigue trabajando mayoritariamente es la Projektions-AG Union de Berlín, en cuanto a los guiones, trabajará con el ya nombrado Hans Kräly, y con Erich Schönfelder.

5.5.1. *Schuhpalast Pinkus (Palacio del Zapato Pinkus)*

Año: 1916.

Género: Comedia, farsa berlinesa.

Duración: Cuatro bobinas.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Producción: Projektions-AG Union, Berlín.

Guion: Hans Kräly y Eric Schönfelder.

Decorados: Kurt Richter.

Reparto: Ernst Lubitsch, Ossi Olwalda y Hans Kräly.

(Véase anexo 22)

Sinopsis: Lubitsch protagoniza esta película como Sally Pinkus, un joven poco interesado en sus estudios, pero con un gran interés por las mujeres. Debido a sus malas notas y a su mal comportamiento es expulsado del colegio y decide buscar empleo. Gracias a sus destrezas como vendedor, comienza a trabajar en una zapatería, pero siempre anda distraído tras la hija del dueño y deja todo a medias, por lo que acaba siendo despedido. Por suerte, vuelve a ser contratado en otra zapatería, donde sus compañeros se burlan de él. Poco a poco va utilizando determinadas artimañas con las que Sally sale airado, al contrario que su jefe. En una ocasión, una de sus clientas queda tan satisfecha y contenta con su vendedor, que le invita a tomar un café. Allí hablarán de varios temas, entre ellos de negocios; Sally le comenta a la joven su deseo de establecer un negocio propio, y ella se ofrece a financiarlo. Así es como el mal estudiante Sally, con dotes en ventas, pero vago para el trabajo, consigue abrir El Salón del Zapato Pinkus.

Comentario: destaca notablemente el contraste entre la elegante y compleja trama de la película frente a la vulgar y tosca actuación de los personajes. Encontramos unos escenarios y una narración muy cuidados, que parecen perfectamente estudiados por Lubitsch, pero que pierden relevancia frente a las interpretaciones exageradas de los personajes, con una desmedida gesticulación. Tampoco es muy creíble la interpretación de Lubitsch de un estudiante de secundaria cuando ya contaba 24 años. Algunos autores consideran que es la forma que utiliza para aprender el “*valor exacto de la exageración*”

(...) *antes de construir el arte de la alusión y del minimalismo formal*¹⁴. Cuando les da la noticia a sus padres de que ha conseguido el trabajo, la celebración y la euforia de estos también resulta muy aparatosa, abrazan al joven en repetidas ocasiones con grandes aspavientos. Este tipo de actuación se va a repetir en abundantes ejemplos.

Desde el inicio de su filmografía, destaca el gusto de Ernst por la ordenación de grupos de gente, como sucede en los planos en los que se nos muestra la clase de Sally. Consigue la sensación de caos y alboroto incluso sin sonido, solo con los movimientos de los alumnos. Pero se trata de un caos ordenado, irónicamente, están muy controlados para transmitir esa sensación.

Desde el principio Sally demuestra una total falta de interés por los estudios o por el trabajo, se distrae con la hija del dueño, no termina ninguna tarea, ... lo que sumado a su despreocupada atención por los zapatos, acaba haciendo que le despidan. Toda la trama parece estar directamente relacionada con su propia experiencia vital; él mismo había pasado su juventud más preocupado por el teatro y las fiestas que por la sastrería de su padre.

Los momentos cómicos se suceden casi ininterrumpidamente, aunque no llegan a ser muy convincentes. Sally es un desastre, le cuesta levantarse para ir a clase, se viste deprisa y mal, despreocupadamente, pierde los libros de camino, llega tarde y se interesa mucho más por el género femenino que por cualquier otro asunto, incluyendo sus estudios. Todas estas escenas se representan en clave cómica, con la técnica del *slapstick*, consiguiendo sacar una media sonrisa al espectador con cada despiste o artimaña del protagonista, aunque estos recursos son todavía algo burdos. Parece que Lubitsch aún no había acabado de moldear su famoso sentido del humor, con el que triunfaría en filmes posteriores.

5.1.2. *Ich Möchte kein mann sein* (No quisiera ser un hombre)

Año: 1918.

Género: Comedia berlinesa.

Duración: Cuatro bobinas.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Producción: Projektions-AG Union, Berlín.

Guion: Ernst Lubitsch y Hans Kräly.

Reparto: Ferry Sikla, Ossi Oswald, Margarete Kupfer, Victor Jason y Kurt Götz.

(Véase anexo 23)

Sinopsis: Ossi Oswald interpreta el papel de una joven con preferencia por las aficiones masculinas de la época como fumar, beber y jugar a las cartas, lo que resulta impropio para las personas con las que convive - su tío y su institutriz-. Cuando su tío debe salir de viaje nombra un tutor para ella. La joven inconformista decide vestirse como un hombre y asistir a un baile como tal, pronto se da cuenta de que ser hombre tiene sus inconvenientes (se ve obligada a ceder su asiento a una mujer en el tranvía, los hombres la empujan cuando va al ropero, etc.). En la sala de baile se encuentra con su tutor, con el que acaba bebiendo y hablando durante toda la velada. Finalmente comparten carruaje a

¹⁴ Binh, N. T. Viviani, C. Lubitsch. Madrid. T&B Editores, 2005 p. 133.

su regreso a casa, pero, por equivocación, acaban cada uno en la habitación del otro. A la mañana siguiente ambos regresan a sus casas, donde el tutor descubrirá que su amigo es una mujer y que por esa razón sentía una atracción injustificada. Ossi muestra su intención de domarlo, pero al final desiste y se da cuenta de que no quiere ser un hombre porque no es tan fácil como ella pensaba. Los personajes acaban abrazándose y besándose.

Comentario: Se trata de una “*fresca incursión en el mundo de la inversión de papeles sexuales*¹⁵”. Además, posee ciertos aspectos feministas que se anticipan completamente a su tiempo. Lubitsch parece el precursor del tema de la ambigüedad de sexos, puesto que años más tarde, en Alemania encontramos una película titulada *Viktor und Viktoria* (1930), en la que una joven cantante de cabaré, que no consigue despegar en su profesión, decide hacerse pasar por un hombre que se disfraza de mujer, consiguiendo así catapultar su carrera. Este filme tuvo incontables adaptaciones, en Francia el remake fue titulado *Georges et Georgette*¹⁶ y en Reino Unido *First a girl*¹⁷. Pero no acaba aquí, en Alemania también se hizo otra adaptación¹⁸ en 1957, esta vez con el mismo título. En Argentina nos encontramos con *Mi novia* (1975)¹⁹ con un argumento muy similar, hasta llegar a Estados Unidos, donde se estrena en 1982 *Víctor o Victoria*.

Al igual que en el caso anterior, los sucesos graciosos abundan al principio, cuando Ossi actúa desafiante y de forma “inapropiada” para una mujer; fumando, jugando a las cartas e incluso subiéndose a hombros de su mayordomo, con el consiguiente disgusto de su tío y su institutriz. La situación cambia cuando se hace pasar por hombre, es entonces donde se despliegan los “gags”, en hechos como el comentado del tranvía o en el ropero de la fiesta. Ossi Oswald se luce como nunca antes con este papel, su actuación resulta realmente divertida de principio a fin.

Es realmente impactante y novedoso en el cine, el momento en el que Ossi y Kersten vuelven a casa juntos y acaban besándose, porque, aunque en realidad ella es una mujer, él aún lo sabe. Es una forma muy sutil de sugerir el tema de la homosexualidad, sin parecer ofensivo; solo Lubitsch puede permitirse atravesar ciertos límites y que la censura se lo permita. Finalmente parece redimirse, cuando esa joven inconformista y trasgresora acaba claudicando y volviendo al “redil” de lo socialmente correcto, cuando admite: “yo no quiero ser un hombre”.

Es una comedia irónica y crítica en la que Lubitsch parece burlarse de los convencionalismos sociales y de la hipocresía moral de la época a través de un humor fino y algo ácido.

El ritmo narrativo es dinámico y fluido, Ernst muestra su maestría en el dominio del tiempo y su enorme capacidad de observación en la captación de los detalles.

5.1.3. *Die augen der mumie Mâ* (Los ojos de la Momia Mâ)

Año: 1918.

Género: melodrama exótico.

Duración: Cinco bobinas.

¹⁵ Eyman, S. *Sonrisas en el Paraiso*. Madrid. Plott Ediciones, 1999, p. 47.

¹⁶ Dirigida por Roger Le Bon en 1934.

¹⁷ Dirigida por Victor Saville en 1935.

¹⁸ Adaptación alemana de Karl Anton en 1957.

¹⁹ Dirigida por Enrique Cahen Salaverry.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Producción: Projektions-AG Union, Berlín.

Guion: Hans Kräly y Emil Rameau.

Reparto: Pola Negri, Emil Janings, Harry Liedtke y Max Laurence.

(Véase anexo 24)

Sinopsis: un pintor inglés llamado Albert Wendland, y el príncipe Hohenfels coinciden en el mismo hotel en Egipto, allí ven a otro turista que parece desconcertado por su reciente visita a la tumba de la momia Mâ. Intrigado, el artista decide ir a visitar el enterramiento, donde se percata de que lo que debería ser la momia, es una joven a la que Radu, el guardián de la tumba mantiene cautiva. Wendland ayuda a la joven a huir y acaba enamorándose de ella, por lo que se la lleva con él cuando vuelve a Inglaterra; en este país vuelve a encontrarse con Radu, a quien el príncipe Hohenfels había reclutado como criado. Wendland realiza un retrato de la joven Mâ, que, casualmente, es comprado por Hohenfels, gran coleccionista de arte. Cuando Radu se encuentra inesperadamente frente a la obra, la apuñala sin ninguna piedad y se dispone a hacer lo mismo con la modelo.

Comentario: resulta ser una de las películas menos interesantes en lo que se refiere al cine de Lubitsch, pero en su historial como director posee cierta relevancia porque es el primer drama que lleva a cabo. La ambientación exótica del Lejano Oriente, que tan buenos resultados dio en las obras de Fritz Lang y Joe May, no obtuvo el mismo resultado en las de Ernst, quien acabó realizando un experimento que resultó ser absurdo y carente de fluidez, provocado en parte por la utilización de material inadecuado. Sin embargo, su trascendencia es innegable, ya que constituye el testimonio de la búsqueda de nuevos caminos y géneros; además contribuyó a lanzar a la fama a sus actores pues obtuvo un gran éxito entre el público de la época. En su momento supuso un punto importante en su trayectoria, por ser su primera película de temática dramática, pero si algo destaca en la actualidad, es la sensualidad de Pola en el baile de presentación, con su exotismo consigue aturdir los sentidos de los invitados y los deja absortos con su magnífica coreografía, algo que ha trascendido su época.

5.1.4. *Carmen* (Carmen)

Año: 1918.

Género: drama exótico.

Duración: Seis bobinas.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Producción: Projektions-AG Union, Berlín.

Guion: Hans Kräly, basado en la novela “Carmen” de Prosper Merimée.

Reparto: Pola Negri, Harry Liedtke, Leopold Von Ledebour y Grete Diercks.

(Véase anexo 25)

Sinopsis: José Navarro regresa a Sevilla durante un permiso para poder visitar a su madre y a su novia Colone. Durante el desfile de llegada, Carmen, una gitana que trabaja en la cigarrería se fija en él y se las ingenia para llamar su atención. Pero cuando realmente lo seduce es cuando José tiene que llevarla a comisaría por la disputa que Carmen mantiene

con una compañera de trabajo en la cigarrería. De esta forma consigue que el joven, que era considerado un héroe en la ciudad, comience a tomar malas decisiones, empezando por dejar que la gitana se escape, lo que provoca el intercambio en la situación, José es encerrado en prisión. Para ayudarlo, Carmen seduce también al vigilante, pero José decide cumplir su condena, tras la cual, consigue un puesto como vigilante en una de las puertas de la ciudad. Carmen se entera e intenta aprovecharlo para que permita la entrada de unos bandoleros. La situación empeora cuando José mata a su superior en casa de Carmen, por lo que se ve obligado a huir y unirse a los bandoleros. Sin embargo, Carmen seguirá actuando a su antojo y seduciendo a los hombres que la interesan, entre ellos el torero Escamillo, lo que provocará la locura de un José enamorado que acaba asesinando a Carmen y siendo arrestado por segunda vez.

Comentario: Para la realización de esta película se inspira en la novela homónima de Mérimée de 1847, aunque también en algunos elementos de la ópera de Bizet, como es el personaje de Escamillo y el desenlace fatal de la historia a las puertas de la plaza de toros. Lubitsch realiza una interpretación de la historia con la “femme fatale” como protagonista, ella lleva al mal camino a un hombre de buena posición, con una reputación intachable en su trabajo, y prometido con otra mujer. Representa la caída del hombre, que dominado por sus pasiones llega a la pérdida de valores tradicionales tales como el honor, la familia o la religión.

Los decorados y vestuarios, muy poco realistas y plagados de tópicos, llegan incluso a la exageración, con recursos tan pintorescos como el uso de símbolos de la fatalidad, la profusión de arcos bicromados, o la constante alusión al mundo del toro y al folklore. A pesar de todo, este barroquismo en la escenografía era muy del gusto de la época, lo que supuso un aumento de su prestigio entre el público alemán.

Aunque nos encontramos ante una obra que parece impropia de Lubitsch y que puede decepcionar a cualquier seguidor de su cine más maduro, el éxito que obtuvo fue inigualable, encumbrada como mejor película germana del año, Pola Negri consiguió el premio a la mejor actriz alemana, y lo más importante, alcanzó gran fama a nivel mundial. Tres años después se estrenó en Estados Unidos con el título de *Gypsy Blood*, donde recibió las mismas críticas positivas que en su país de origen. Aunque la versión contemporánea que realiza Cecil DeMille²⁰ es, con diferencia, mucho mejor.

5.1.5. *Meyer aus Berlin* (Meyer de Berlín)

Año: 1918.

Género: Comedia berlinesa.

Duración: Cuatro bobinas.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Producción: Projektions-AG Union, Berlín.

Guion: Hans Kräly y Erich Schöfelder.

Reparto: Ernst Lubitsch, Ethel Orff, Heinz Landsmann y Trude Troll.

²⁰ Director y productor estadounidense premiado en varias ocasiones por su espectacular trayectoria, llegó a conseguir el Oscar a la mejor película con *El mayor espectáculo del mundo*.

(Véase anexo 26)

Sinopsis: Meyer finge estar enfermo para pasar un tiempo solo. Consigue engañar a su mujer con la ayuda de un médico, que le receta como remedio tomar aire fresco. Para recuperarse, decide irse a los Alpes austriacos, pero, por error, llega a los Alpes bávaros. En el hotel conoce a una joven llamada Kitty, que, a pesar de tener muchos pretendientes, escoge a Meyer para que la acompañe en su excursión al monte Watzmann. Mientras tanto, sus respectivas parejas, que habían acudido a la zona en su busca, se encuentran y toman la decisión de emprender la tarea juntos. Por azar, una mañana acaban amaneciendo los cuatro en el mismo refugio.

Comentarios: Con esta farsa, Lubitsch regresa a sus orígenes, utilizando a Meyer, personaje que le había granjeado gran fama con anterioridad y que ya hemos comentado, y vuelve a demostrar por qué es la estrella cómica del momento, y también su mayor experiencia como director. Frente al estatismo de la cámara imperante en sus anteriores obras, aquí apreciamos un mayor movimiento.

Es la última comedia berlinesa en la que interpreta el papel de protagonista, y además marca el final de un ciclo en su carrera, porque las películas que realiza a posteriori serán mucho más sofisticadas en cuanto a la puesta de escena.

Disfraza a su personaje con lo que él considera un atuendo típicamente tirolés, con una pluma en el sombrero y una cuerda de escalar, provocando las miradas burlonas de cuantos se cruzan con él por la calle. Además, sus optimistas intentos de conseguir encuentros extramatrimoniales resultan aún más graciosos cuando se muestra totalmente indiferente ante sus fracasos.

Lo más destacable es que con esta obra Lubitsch muestra su innegable ingenio cómico, con un argumento ingenioso y con algunos juegos de doble sentido.

5.1.6. *Die austernprinzessin* (La princesa de las ostras)

Año: 1919.

Género: Comedia berlinesa.

Duración: Cuatro bobinas.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Producción: Projektions-AG Union, Berlín.

Guion: Hans Kräly y Ernst Lubitsch.

Reparto: Ossi Oswalda, Harry Liedtke, Curt Bois, Julius Falkenstein y Hans Junkermann.

(Véase anexo 27)

Sinopsis: Ossi, la hija del multimillonario norteamericano conocido como rey de las ostras, decide casarse, así que se ponen en contacto con lo que parece una agencia de emparejamientos. Desde la agencia avisan al príncipe Nucki, quien no tiene más fortuna que el título y un muchacho a su servicio, por lo que decide prosperar contrayendo matrimonio; pero envía primero a su sirviente para que le explique cómo es Ossi. La situación se complica cuando en casa del rey de las ostras confunden al sirviente, y le toman por el príncipe, sin embargo, este no aclara el error, por lo que se acaban casando esa misma tarde. Ossi no parece muy contenta con su nuevo marido, quien durante la celebración, parece prestar mucha más atención a la comida y a la bebida que a su reciente

esposa. Tiempo después, Ossi entra a formar parte de una asociación de jóvenes que luchan contra el alcoholismo, y durante uno de sus desayunos conoce al verdadero príncipe Nucki. Finalmente, en un giro inesperado de la trama, acaba llevándose al príncipe ebrio a casa, en concreto a su cuarto, donde se produce el encuentro de los tres personajes y el sirviente acaba confesando entre risas, que los que realmente están casados son Ossi y el príncipe.

Comentario: esta comedia, dividida en cuatro actos, está considerada como la más divertida de la época inicial de Lubitsch, y también una de las más importantes, porque aparece por primera vez lo que después se conocerá como “el toque Lubitsch”, y que ya habíamos intuido en comedias anteriores.

Se puede afirmar que la comedia sirve de pretexto al autor para ridiculizar a la sociedad americana (al menos a una buena parte), que se comporta como “nuevos ricos” frente a la aristocracia europea; a la que también escarnece por pretender prosperar a base de un matrimonio de conveniencia. Es pues, una obra sarcástica, en la que el humor enmascara una profunda sátira social

A partir de esta película, Lubitsch crea un lenguaje cinematográfico en el que repite recursos que ya ha afinado en anteriores ejemplos como son el manejo de los extras, la composición, el montaje de las escenas, la importancia de los decorados o su relación con los personajes. Este método es el que va a repetir en todas sus comedias posteriores; se podría equiparar a una receta, ha conseguido todos los ingredientes, ya sabe cómo se utilizan, pero en cada ocasión, los mezclará y manejará con mayor o menor intensidad, en función de los resultados que persiga.

5.1.7. *Madame DuBarry* (Madame Du Barry)

Año: 1919.

Género: Epopeya histórica.

Duración: Ocho bobinas.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Producción: Projektions-AG Union, Berlín.

Guion: Fred Orbing y Hans Kräly.

Vestuario: Ali Hubert.

Fotografía: Theodor Sparkuhl.

Reparto: Pola Negri, Emil Janings, Reinhold Schünzel y Harry Liedtke.

(Véase anexo 28)

Sinopsis: Madame du Barry es una muchacha de origen humilde, que gracias a un matrimonio concertado por el rey Luis XV con un noble de su corte, consigue el título de condesa. En realidad, esta unión no es más que una estratagema orquestada por el propio rey para poder tener a la joven más cerca, ya que Madame du Barry se había convertido en su favorita. Entre escenas cómicas del rey y otras que muestran la opulencia de la corte de Versalles en su momento álgido, se retratan los tiempos de la Revolución Francesa, en los que la joven protagonista acaba guillotizada.

Comentario: Con esta obra se puede constatar que el interés de Lubitsch iba más allá del género cómico. En torno a los años veinte comienza a tratar temas históricos, muy diferentes del “colosalismo” italiano, por la marcada tendencia a humanizar a los

personajes, así como a la historia. Muestra a los protagonistas de una manera muy cercana, construyendo lo que se puede considerar un drama histórico intimista. Por supuesto, no podemos esperar el más mínimo rigor histórico en esta película, como en casi ninguna de las muchas que han tratado este tema, aunque tampoco fue esa, nunca, la intención de Lubitsch.

La condesa -Pola Negri- es un personaje con gran fuerza narrativa, que se debate entre las pasiones y el interés personal, ante el que acaba sucumbiendo. Tras una aparente crítica a la decadencia moral de la joven, se oculta una censura a los valores de una aristocracia decrepita, en una época convulsa en la que la burguesía acabará imponiendo sus dictados.

Destaca la puesta en escena imponente y el desarrollo narrativo estudiado, que determina que el ritmo elegido por Lubitsch para el proceso de la trama sea estrictamente el necesario, sin resultar lento ni largo. La magnífica escenografía, el vestuario ostentoso, los recursos técnicos más avanzados del momento, ...todo al servicio de esta superproducción con la que parece que Lubitsch tiene un objetivo claro: impresionar.

5.1.8. *Die Puppe* (La muñeca)

Año: 1919.

Género: Comedia montañesa o rustica.

Duración: Cinco bobinas.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Producción: Projektions-AG Union, Berlín.

Guion: Ernst Lubitsch y Hans Kräly inspirado en el tema de E.T.A. Hoffmann y sus adaptaciones operísticas de A. M. Wilner.

Fotografía: Theodor Sparkuhl.

Reparto: Ossi Oswalda, Hermann Thimg, Victor Jason, Max Kronert, Marga Kohler, Gerhard Ritterband, Jakob Tiedtke, Josephine Dora, Paul Morgan y Hedy Searle.

(véase anexo 29)

Sinopsis: el barón de Chanterelle quiere que su único descendiente, su sobrino Lancelot, se case. Así que decide hacer un llamamiento para que todas las jóvenes solteras de la región acudan a su casa para conocer a Lancelot; el joven consigue escapar de la horda de pretendientes que le persiguen y llega a un monasterio. Allí comenta a los monjes su situación y estos le sugieren que se case con una muñeca y legue todos sus bienes al monasterio. Lancelot decide acudir a la tienda del fabricante de autómatas conocido como Hilarius, donde compra lo que él supone una muñeca, aunque en realidad se trata de la hija del fabricante. Esta joven se hace pasar por la muñeca que Lancelot había encargado para encubrir al ayudante de su padre, que había roto la muñeca original. Es en la noche de bodas, cuando ambos están en la cama por primera vez, cuando Lancelot desearía que no fuese una muñeca, y casualmente, minutos después y gracias a la intervención de un pequeño roedor que asusta a la joven, se da cuenta de que en realidad no es un autómata, sino una joven de carne y hueso.

Comentario: la historia de esta película está inspirada en las obras de E. T. A. Hoffmann, y aunque en muchas fuentes se subestima, lo cierto es que es uno de los ejemplos más

interesantes de estos años. Y es que, a pesar de ser una fábula en la que repite recursos ya empleados, muestra una gran habilidad en su uso, como la secuencia inicial (ya comentada) en la que el director monta la maqueta de lo que será la primera escena. También resulta interesante la forma en que se burla de los monjes – glotones y avariciosos-, y, por ende, del catolicismo. A lo largo del filme aparecen cuantiosos dardos anticlericales.

Escoge una estética no realista, semejante a un cuento infantil: abundan los decorados con perspectivas muy forzadas, con accesorios dibujados sobre cartón y tela, sin añadidos reales; por ejemplo, en la cocina, los muebles e incluso las sartenes o los cazos, son dibujos en la pared, los caballos que tiran de los carros son personas disfrazadas. Todos estos elementos contribuyen a crear esa atmósfera de fábula en la que se mueven los personajes a semejanza de títeres, como si todos fuéramos marionetas, todos seríamos un poco como esa “muñeca” que se adapta a las órdenes de su dueño, sea quien sea este.

Y a pesar de todo, baja esa apariencia de infantilidad, aparecen temas muy adultos como el erotismo de varias escenas, que parecen incomodar al protagonista, símbolo en este caso de la inocencia. No acaban ahí las excentricidades, aparecen efectos extraños a lo largo de toda la narración; divisiones de pantalla, sobreimpresiones, fotografías de alta velocidad y exposiciones múltiples como en la toma en la que aparecen hasta doce bocas en un mismo encuadre ²¹.

Bajo esos escenarios antinaturales, se esconde mucho de verdad, algo consustancial al mundo expresionista, en pleno auge en aquel momento, quizás sea esta la obra más expresionista del cineasta, aunque en este caso, tendríamos que hablar de un expresionismo humorístico.

Encontramos aquí al Lubitsch más satírico, que, desde el humor, el juego, la gracia, ... deja en evidencia algunos de los pecados más inconfesables del ser humano.

5.2. Entre 1920 y 1922.

Su última etapa en Alemania (1920-1922) muestra un Lubitsch maduro y depurado, que sigue interesado en temas orientales, pero que, a la vez, prueba con nuevas experiencias, como la farsa montañesa. Sigue realizando *kammerspielfilm* y comedias burlescas, y asienta su estilo en las películas de reconstrucción histórica.

5.2.1. *Kohlhiesels Töchter* (Las hijas del cervecero)

Año: 1920.

Género: Comedia montañesa.

Duración: Cuatro bobinas.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Producción: Messter-Film, Berlín.

Guion: Ernst Lubitsch y Hans Kräly, basado en el argumento de la obra de Fiedrich Raff y Julius Uggiss.

Fotografía: Theodor Sparkuhl.

Reparto: Henny Porten, Emil Janings y Gustav von Wangenheim.

(Véase anexo 30)

²¹ Weingberg, H. G. *El toque Lubitsch*. Barcelona. Editorial Lumen, 1980, p. 63.

Sinopsis: el vendedor de cerveza llamado Kohlhiesel tiene dos hijas que son completamente opuestas: Gretel es una jovencita amable, con buenos modales, dócil y con gracia; Liesl se caracteriza por ser brusca, tosca, egoísta y poco agraciada. Xavier está enamorado de la primera, así que pide su mano a Kohlhiesel, que se la niega e impone la condición de que primero se case Liesel. Xavier comenta esta situación con su amigo Seppl, que le propone una solución, y es que primero se case con Liesel ya que el matrimonio acabará fracasando, y después podrá desposar a su hermana. A Xavier le parece una buena idea, así que decide llevarla a cabo. Tras el matrimonio, sorprendentemente, Liesel se transforma en una gran persona gracias al amor, y mientras tanto Seppl conquista a Gretel.

Comentario: la trama está inspirada en la obra de Shakespeare *La fierecilla domada*²². La película cosechó bastante éxito en Alemania, pero nunca fue exhibida en Estados Unidos, probablemente por su carácter localista, lo que la hacía interesante solo a un determinado público. Lo más destacable es la magnífica actuación de Henny Porten, que interpreta dos papeles, los de las hermanas Liesel y Gretel, ambos de una forma magistral. Consigue crear dos personajes completamente diferentes sin necesidad de grandes recursos como el maquillaje, aunque obtuvo apoyo de Lubitsch, que utilizó elementos técnicos, como el de la pantalla dividida, para aumentar la credibilidad.

5.2.2. *Sumurun* o *Una noche en Arabia* (Sumurun)

Año: 1920.

Género: drama exótico.

Duración: Ocho bobinas.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Producción: Projektions-AG Union, Berlín.

Guion: Hans Kräly y Ernst Lubitsch basado en obras de Friedrich Freska.

Fotografía: Theodor Sparkuhl.

Reparto: Pola Negri, Jenny Hasselquist, Margarete Kupfer, Paul Wegener y Ernst Lubitsch.

(Véase anexo 31)

Sinopsis: narra varias historias de amor enmarcadas en un ambiente exótico ficticio, creado por el director. En el primer acto presenta a los personajes, comenzando por Yannaia (Pola Negri), la anciana, un joven muchacho, y el jorobado (Lubitsch), que viajan por el desierto en un carro, y se cruzan con un comerciante de esclavos. Después, la historia se traslada a la casa del gran jeque, habitada por sus numerosas esposas y los eunucos que las acompañan, allí se plantea el primer conflicto amoroso: Sumurun, la favorita del jeque, está enamorada del comerciante de telas (Harry Liedke), quien acude

²² Es una de las obras más famosas de W. Shakespeare. Parece ser que no es obra original suya, ciertos elementos se asemejan a varias historias de tradición popular. La obra narra la historia de Catalina Minola, una mujer con mal genio que ahuyenta a todos sus pretendientes y de su hermana menor Blanca, que es completamente contraria a Catalina. El padre de ambas quiere desposarlas, pero su intención es que la primera sea Catalina, esto hace desesperar a los numerosos muchachos que muestran interés por Blanca hasta que llega Petruccio, un joven que parece predispuesto a cortejar a la hermana mayor.

a palacio con la excusa de vender su mercancía, para poder ver a la joven. El segundo acto comienza con los vecinos de la población celebrando la llegada de los saltimbanquis, el hijo del jeque no está conforme e intenta prohibirles la entrada, pero entonces se produce su primer encuentro con la bailarina Yannaia. El jorobado, enamorado de Yannaia, le regala un brazalete, pero ella lo desprecia cuando ve la ropa que el joven jeque le ha comprado para llevarla a palacio y que ella baile para él, todos los días. Yannaia acude a la tienda del comerciante de telas para pedirle más ropa, e intenta besarlo, pero no es correspondida por el mercader, que solo tiene ojos para Sumurun. En el tercer acto, el jeque sentencia a muerte a Sumurun, pero acaba siendo disuadido por su hijo y el traficante de esclavos, que le aconsejan ir a ver bailar a Yannaia a modo de distracción. El cuarto acto comienza con las actuaciones del jorobado y Yannaia, a las que acuden el jeque y su hijo. Este joven quiere llevarse a la bailarina, el jorobado le suplica que no se marche, pero ella desoye sus súplicas, entonces el jorobado decide tomarse una píldora que lo desploma inconsciente en el suelo. El siguiente acto se desarrolla al completo en la tienda del comerciante de telas, donde los empleados descubren el cuerpo del jorobado y deciden esconderlo en un cofre. En el sexto y último acto este cofre acaba en palacio, al igual que otro en el que se esconde el comerciante. A las puertas de palacio, la anciana le da un antídoto al jorobado que le devuelve la consciencia; este, muerto de celos, ve a Yannaia bailando para el jeque, quien la nombra su nueva favorita y la lleva a su cuarto. Allí Yannaia emborracha al viejo jeque hasta dormirlo, para poder estar con el joven. Durante este encuentro el viejo jeque se despierta y acaba apuñalando a Yannaia y a su propio hijo; tras lo cual se dirige a la estancia de Sumurun, las demás esposas no pueden impedir que entre y encuentre a su favorita en brazos del comerciante. Entonces el jorobado, que ha visto cómo el dictador asesinaba a dos personas y se disponía a ajusticiar también a esta pareja, le apuñala.

Comentario: La obra deja mucho que desear, probablemente porque es una experimentación, pero no logra encajar bien el drama en un ambiente tan fantástico. Las interpretaciones de los actores no son regulares y esta acaba siendo la última vez que el propio Lubitsch aparece como actor. Los decorados y ambientes recargados resultan irreales; el resultado es mediocre, parece ser una obra de teatro, pero fotografiada.

Su maestro Reinhart, también había trabajado esta historia en el teatro e incluso había rodado una película, en este caso con un matiz expresionista haciendo uso del claroscuro, estilo que no encaja con Lubitsch, porque en realidad tiene el suyo propio.

A pesar de todo, esta película, que contó con un elevado presupuesto, da fe del apogeo de su carrera, además, en la presentación consiguió grandes alabanzas. Aunque en Estados Unidos se redujo considerablemente porque el ritmo resultaba lento, caótico, y por lo tanto, difícil de entender.

5.2.3. *Romeo und Julia im schnee* (Romeo y Julieta)

Año: 1920.

Género: Comedia montañesa.

Duración: Cuatro bobinas.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Producción: Maxim-Film-Ges Ebner & Co., Berlín.

Guion: Hans Kräly y Ernst Lubitsch, basado en la obra de Shakespeare.

Fotografía: Theodor Sparkuhl.

Reparto: Jacob Tiedtke, Marga Köhler, Lotte Neumann, Julius Falkenstein y Gustav von Wangenheim.

(Véase anexo32)

Sinopsis: Dos jóvenes se enamoran, pero las familias a las que pertenecen, los Capulethofer y los Montekugerl, están enfrentadas. El padre de Julia compromete a la joven con otro mozo del pueblo, que parece tener pocas luces. A pesar de esta y otras trabas que imponen a los muchachos sus respectivos padres, ellos determinan no conformarse y, ante la imposibilidad de su amor, deciden comprar veneno para suicidarse. Lo que en realidad les vende el farmacéutico es agua azucarada, gracias a lo cual y a la nota de suicidio de Julia, las familias se reconcilian ante los falsos cadáveres de Romeo y Julia.

Comentario: Es la segunda película que Lubitsch realiza inspirándose en una obra de Shakespeare. Aquí, los Montesco y los Capuleto shakesperianos se convierten en burgueses groseros y bárbaros, que discuten por cosas absurdas de forma ruidosa, sobreactuada y con malos modales. Hay quien ve en estas conductas una alusión a la familia del propio Lubitsch, aunque de forma exagerada.

Lo más destacable de esta obra no es la trama ni la sátira, sino más bien su conceptualización como bufonada rústica, trasvasando la trama italiana a los campos nevados de los Alpes.

Se trata de una obra menor, que da la sensación de haberse realizado con poco esfuerzo y de forma despreocupada. No obstante, incluso en películas menos interesantes como esta, destacan ciertos rasgos de la genialidad de Lubitsch; la utilización de fundidos como transición en vez de cortes directos, o la utilización de viñetas tan básicas como la de la cerradura o un simple círculo que consiguen restringir la vista del espectador y dirigir su mirada hacia lo que quiere destacar.

5.2.4. *Anna Boleyn* (Ana Bolena)

Año: 1920.

Género: Epopeya histórica.

Duración: Diez bobinas.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Producción: Messter-Film, Berlín.

Guion: Fred Orbing y Hans Kräly.

Fotografía: Theodor Sparkuhl.

Reparto: Emil Janings, Hedwing Pauli, Hilde Müller y Henry Porten.

(Véase anexo 33)

Sinopsis: trata de la historia de la segunda esposa del rey inglés Enrique VIII, quien se divorcia de su primera mujer por Ana Bolena, recién llegada a la corte y destinada a convertirse en una de las doncellas de la reina Catalina. Además del rey, Ana consigue a varios pretendientes a su llegada, entre los que destacan el caballero Norris y el poeta Smenton. Una vez conseguido su propósito, el rey empieza a aburrirse de su nueva esposa y comienza a coquetear con otra muchacha, Jane Seymour. Ana da a luz una hija producto de su matrimonio con el rey, que ansiaba un varón. Pero se extiende un falso rumor sobre ella y Norris, algo que usa el rey Enrique como pretexto para volver a divorciarse, en este

caso de nuestra protagonista, que además acabará siendo ejecutada, acusada falsamente de adulterio.

Comentario: Otra obra de su etapa de experimentación en Alemania, enfocada en la búsqueda de su propio estilo o marca, aunque en este caso con un despliegue de medios y recursos que la convierten en una de las mayores superproducciones de la época en el país. Como la inmensa mayoría de las películas son comedias, no merece la pena detenernos demasiado en el comentario de películas de tema histórico, como esta o la anterior, *Madame du Barry* (1919), ya que todas resultan estilísticamente muy similares. Las características de una y otra son prácticamente las mismas: humanización de personajes, drama intimista, etc. Es de destacar en esta ocasión el uso de la elipsis en los momentos más dramáticos, nada se muestra explícitamente, es el espectador el que debe imaginarse lo que no aparece, lo que puede ser mucho más sobrecogedor que cualquier imagen.

5.2.5. Die Bergkatze (El gato montés)

Año: 1921.

Género: Comedia montañesa.

Duración: Seis bobinas.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Producción: Projektions-AG Union, Berlín.

Guion: Hans Kräly y Ernst Lubitsch.

Fotografía: Theodor Sparkuhl.

Decorados y vestuario: Ernst Stern.

Reparto: Pola Negri, Victor Jason, Marga Köhler y Edith Meller.

(Véase anexo 34)

Sinopsis: El lugarteniente Alexis, mujeriego recalcitrante, es desterrado al fuerte Tossenstein, regido por un comandante y su mujer, que albergan la intención de casarle con su hija Lilli. Durante el camino, Alexis y sus compañeros son atracados por unos bandoleros dirigidos por la hija del jefe, Rischka, quien, además de robarle hasta los pantalones a Alexis, se enamora de él. Durante una de las expediciones militares, Alexis vuelve a sufrir los ataques de Rischka, y pese a salir perdiendo en el encuentro, los soldados regresan al fuerte triunfantes; es entonces cuando Alexis se promete con Lilli. Para celebrar el supuesto triunfo y la promesa de matrimonio, se celebra una fiesta, los bandoleros aprovechan el alboroto para entrar y desvalijar la casa. De vuelta al campamento, el padre de Rischka desposa a la joven con uno de sus bandoleros menos espabilados; al igual que Alexis, que finalmente se casa con Lilli. Pero ninguno de los protagonistas está conforme con su matrimonio, por lo que acaban reuniéndose en el fuerte, donde Rischka se enternece al ver a Lilli llorando. Allí toma la decisión de alejar a Alexis de su lado, ahuyentándolo con su comportamiento para que regrese a los brazos de su mujer, mientras Rischka se dirige de nuevo a la montaña con su esposo.

Comentario: Esta película no siempre ha obtenido el reconocimiento que merecía, es la obra de un Ernst ya maduro, que ha asumido y configurado todos sus estilos y que consigue unirlos en una sola película. En cuanto a la puesta en escena, destaca la increíble audacia visual, en la mayoría de los planos de buena parte de las escenas, en las que va

intercalando distintas viñetas, con formas circulares, geométricas e irregulares, que ayudan a definir el carácter de los personajes en determinados momentos.

En cuanto a los decorados, es imposible no destacar la inventiva con la que los resuelve, quizá es este el aspecto que más difiere de todas sus películas anteriores, lo que puede estar directamente relacionado con el hecho de que Ernst Stern, el director de decorados y vestuarios no dejó en manos de Lubitsch todas las decisiones. De hecho, estaban en desacuerdo en la grabación de escenas de la naturaleza; Lubitsch, como siempre, prefería grabar en escenarios naturales, pero Stern, por el contrario, sostenía que para hacer caricatura era necesario grabar en el estudio, algo que benefició notablemente a la película.

Por lo que se refiere a la narración, una parodia matrimonial, es subrayable la precisión con la que se cuenta la historia, a diferencia de otros ejemplos, aquí la trama es específica, explícita en todo momento. El relato es verosímil, en parte porque las actuaciones de los personajes, a pesar de ser expresivas, dejan de lado la exageración, y en parte debido a que la información que aportan los intertítulos está muy calculada. Subyace en la trama un fuerte sentimiento de antimilitarismo, lo que, junto al hecho de que no se supiera valorar la inventiva de la obra, logró que no obtuviera el éxito que merecía. Supuso otro fracaso económico en Alemania, y ni siquiera se distribuyó en América, por lo que allí los críticos solo conocían a Lubitsch por sus epopeyas históricas.

5.2.6. *Das Weib des Pharaos* (La mujer del faraon)

Año: 1921.

Género: drama exótico.

Duración: Ocho bobinas.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Dirección artística: Ernö Metzner, Ernst Stern y Max Gronau.

Producción: Ernst Lubitsch Productions, en asociación con Europäischen Filmalliance (EFA), Berlín. / Productor: Paul Davidson.

Guion: Norbert Falk y Hans Kräly.

Fotografía: Theodor Sparkuhl, Alfred Hasen, entre otros.

Reparto: Emil Janings, Harry Liedtke, Dagny Servaes, Paul Wegener, Lyda Salmonova, Albert Bassermann, Friedrich Kühne, Paul Bienfeldt y Bernhardt Goetzke.

(Véase anexo 35)

Sinopsis: Para unir los reinos de Egipto y Etiopía, el faraón Amenes quiere desposar a su hijo Ramphis con Nakeda, hija del rey etíope; sin embargo, Ramphis acaba enamorándose de Theomnis, criada griega de Nakeda. Los amantes son descubiertos en uno de sus encuentros en la sala de los tesoros encomendada por Amenes, lo que no solo compromete su compromiso con Nakeda, sino que ambos son sentenciados a muerte ya que se trata de un lugar sagrado. Amenes queda prendado de la belleza de Theomnis y decide conmutarles la pena a cambio de que se convierta en su esposa y de que Ramphis sea condenado a trabajos forzados. Ante esta situación, el rey de Etiopía que veía perdida la posibilidad de unión de los reinos, declara la guerra al faraón. En la batalla se da por hecho que el faraón fallece, por lo que su esposa Theomnis decide entregarse para salvar a su pueblo, Ramphis intenta impedirlo aun a costa de su vida. Entonces reaparece el

faraón Amenes, que no había muerto, e incita al pueblo a que se subleve y sacrifique a Theomnis.

Comentario: esta película supuso el acercamiento definitivo de Lubitsch a Estados Unidos, con ella llega a la cumbre de sus recreaciones históricas. Destaca la puesta en escena, en la que muestra un dominio magistral de los elementos. En primer lugar, los fastuosos decorados, que recrean palacios, pirámides, templos, esculturas de esfinges, desiertos, el río Nilo, etc., si una palabra los pudiera definir, esa sería grandilocuencia. Se grabaron escenas tanto en los estudios de la Ufa, como en terrenos exteriores también de la propiedad de la Ufa, situados incluso a tres horas de distancia, y eso teniendo en cuenta que utilizaba miles de extras y que había que desplazarlos para algunas escenas. La fotografía del filme destaca por ser extraña y poco habitual, pero en el buen sentido. Las actuaciones, como en las demás películas, se pueden calificar de excesivas, pero solo en ocasiones, lo cual significa un gran paso para la época. Sobresalen en su trabajo, Emil Jannings, en el papel del faraón Amenes y Wegener como rey de Etiopía; pero Dagny Servaes no acaba acertando a la hora de interpretar el papel de Theomnis, a pesar de ser también alumna de Reinhardt; no llega a la altura de la Negri, que estaba ocupada con otros trabajos y no pudo hacerse cargo de este personaje. No solo los actores principales, sino que también los secundarios consiguen un nivel extraordinario en sus intervenciones, y es que Lubitsch sabía motivarlos con pequeñas hipótesis que les planteaba, para que consiguiesen mostrar la emoción que deseaba.

El coste de los extras fue mínimo, a causa del desempleo originado por la difícil situación social que atravesaba el país, lo que permitió a Lubitsch contar con hasta dos mil para esta película. El vestuario no podía ser menos espectacular, incluso llegó a fotografiar todos los trajes para guardar las imágenes en un álbum, que consultaba cada día de grabación para elegir el adecuado. No es una justificación de la brillantez de este trabajo que contara con el presupuesto más elevado de la época, pero hay que reconocer que también ayuda.

Quizás es la primera vez que, además de seguir usando los métodos de Reinhardt, aunque adaptados, Ernst reconoce otras influencias. Las composiciones de Velázquez, su forma de representar los campos de batalla utilizando colinas donde sitúa a las compañías militares, resultan muy orientativos a la hora de colocar a sus extras en la escena. También se inspira en las películas de *El tesoro del Sr. Arne* (1919) y *Erotikon* (1920) de Mauritz Stiller.

6. El Toque Lubitsch.

A modo de conclusión trataremos sobre el Toque Lubitsch. Se ha escrito mucho sobre lo que significa dicha expresión, y es que cada autor e incluso cada espectador interpreta este término de una forma distinta. Por eso es difícil intentar dar una explicación clara y exacta. Desde mi punto de vista es importante acercarse a lo que aquellos que conocían a Lubitsch, y el propio Lubitsch, entienden sobre dicha expresión.

Leer las palabras recopiladas por Weinberg de todos aquellos que en cierta medida han trabajado con él, y la copia de una carta de Lubitsch dirigida a Theodode Huff, resulta muy ilustrativo para entender como trabajaba, y descubrir el genio y la inventiva que este personaje fue demostrando a lo largo de toda su trayectoria.

“A menudo me he preguntado quién puso en circulación esa expresión. Uno no debiera particularizar ciertos «toques». Son parte de un todo.” Ernst Lubitsch.

En muchos textos se habla de los distintos toques, pero como el mismo dice solo existe uno, que engloba todas las herramientas expresivas que el utiliza. Su estilo siempre ha ido evolucionando, a medida que se iban sucediendo los estrenos, parecía que el culmen de todo su trabajo se había configurado en un esquema que se repetiría una y otra vez. Pero no funcionaba así, con cada ejemplo esas herramientas de las que hablamos tienen distintos usos e intensidades. Y probablemente es ahí donde reside su genialidad.

“¿Qué factores hicieron de Lubitsch lo que fue? Creo que la respuesta está en su pasado. Una tercera parte era esa nota especial de humor berlinés (...); otro el cinismo suave, risueño y frívolo del humor de café centroeuropeo; y el tercio restante estaba constituido por su ironía judía, (...)”. H. G. Weinberg.

En lo que todos coinciden es su maestría a la hora de suscitar o sugerir más allá de lo que vemos en la pantalla. Y esto nos lleva a el hecho de que en su cine se asume la capacidad del espectador de imaginar lo que está sucediendo o lo que va a suceder sin verlo. Esta elipsis se materializa de formas distintas, en unas ocasiones puede ser a través del montaje de la escena, otras simplemente el plano detalle de un objeto que sugiere algo, el uso del fuera de campo, etc. De esta forma tan simple consigue narrar indirectamente. Hace que el espectador se imagine en su cabeza lo que está sucediendo a pesar de no verlo. Otro punto en común que tienen todas sus películas y que se puede incluir como ingrediente de su receta mágica, es la mofa, que nunca puede faltar, pero siempre con un perfil positivo el mismo decía que:

“por lo menos dos veces al día, el ser humano más dignificado tiene esos momentos ridículos”²³.

²³ OLIVER J., “El toque Lubitsch.”, *Nickel odeon. Revista trimestral de cine*, 18 (2000), pp. 182-183.

7. Anexo.

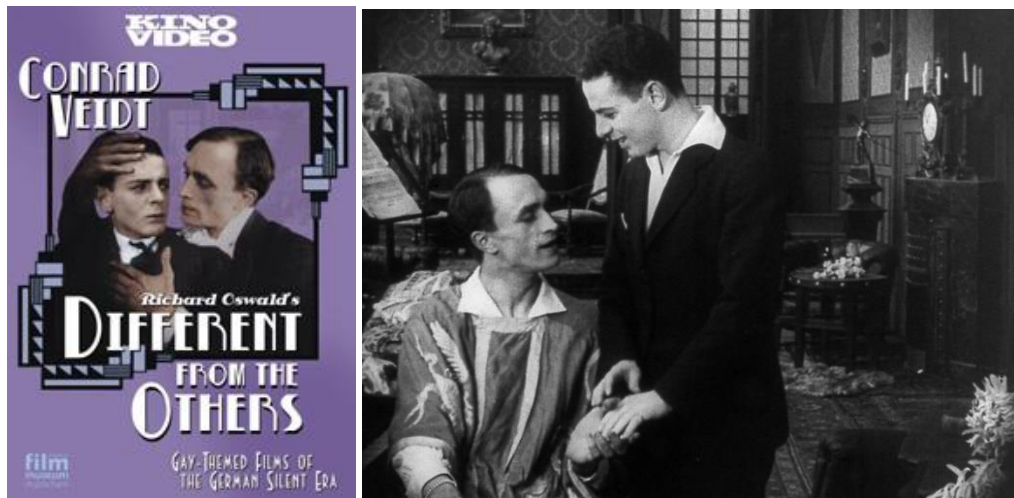
Anexo 1



Anexo 2



Anexo 3



Anexo 4



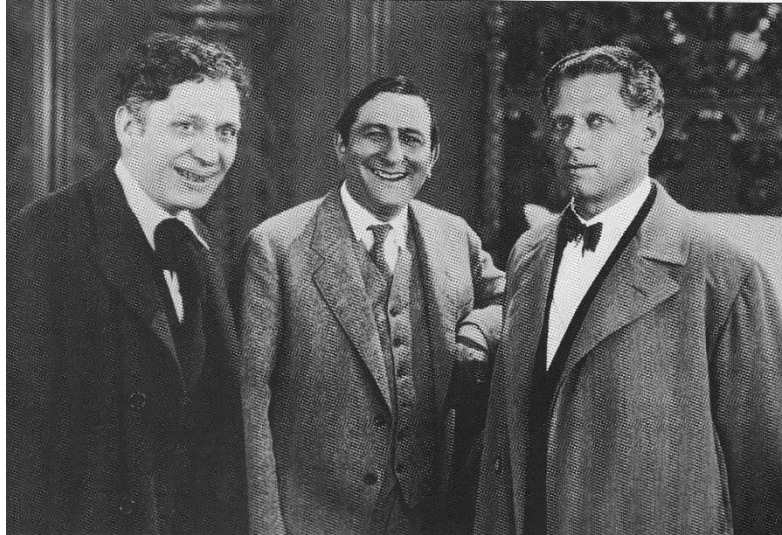
Imagen de la familia fechada en torno a 1899. Podemos ver a Ernst en la tercera posición de la fila de abajo empezando por la derecha.

Anexo 5



Le apasionaba la música, aprendió a tocar el violonchelo y desde joven intentaba tocar de oído con el piano las canciones que escuchaba. En la primera imagen podemos verle en uno de los descansos del rodaje de *El patriota* (1928).

Anexo 6



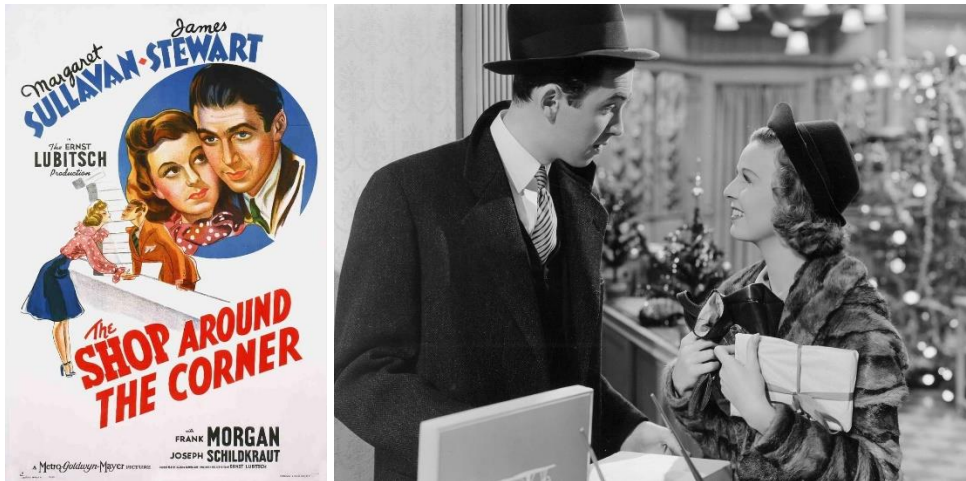
De izquierda a derecha; Morris Gest, Ernst Lubitsch y Max Reinhardt en el rodaje de *El príncipe estudiante* (1927).

Anexo 7



Dos imágenes tomadas durante el rodaje de *Una mujer en París*. Probablemente es el primer encuentro de Ernst Lubitsch con su ídolo Charles Chaplin, quien también le influirá notablemente.

Anexo 8



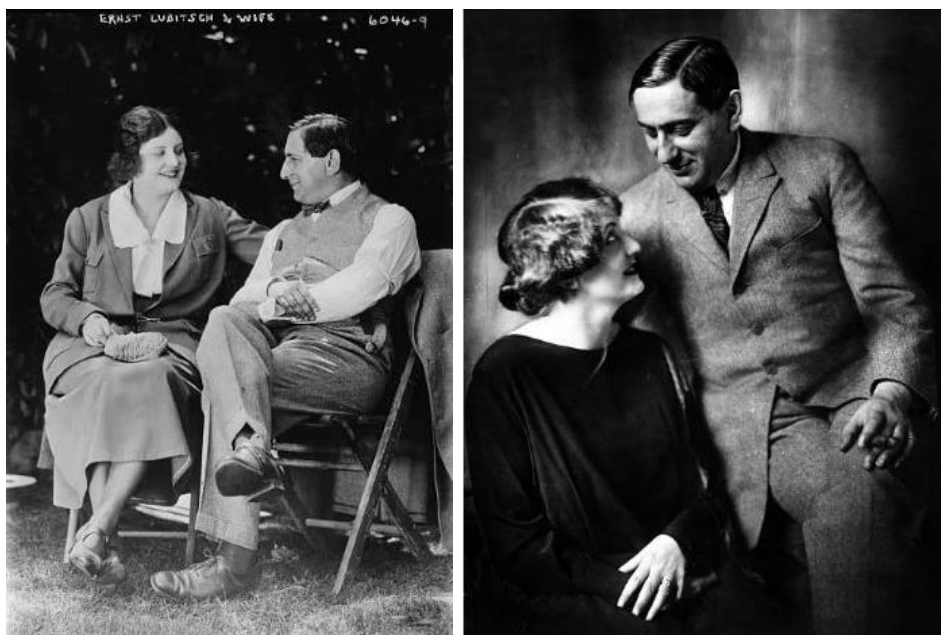
Cartel y fotograma correspondientes a la película *El bazar de las sorpresas* (1940).

Anexo 9



Fotogramas de *La cárcel alegre* (1917).

Anexo 10



Imágenes de Lubitsch con su mujer.

Anexo 11



Imágenes de la grabación de *Rosita la cantante callejera* (1923).

Anexo 12



Lubitsch con Jack y Harry Warner firmando su contrato con la Warner Bros.

Anexo 13



Planos de la primera escena de *Sumurun* (1920).

Anexo 14





Fotogramas de la primera escena de *La muñeca* (1919). Lubitsch colocando el decorado en el que después vamos a ver a los personajes.

Anexo 15



La actriz Ossi Oswalda en *La Muñeca* (1919) y en *No quiero ser un hombre* (1918).



La actriz Henny Porten en *Ana Bolena* (1920) y en *Las hijas del cervecero* (1920).

Anexo 16



Retrato de Harry Liedtke, y un fotograma de la película *La princesa de las ostras* (1919) en la que aparece el actor.



Victor Janson en *La princesa de las ostras* (1919).

Anexo 17



Retrato de Pola Negri e imagen de la actriz con Lubitsch.

Anexo 18



Retrato de Emil Jannings tras conseguir un Oscar, y el actor con Lubitsch durante el rodaje de *El patriota* (1928).

Anexo 19



Lubitsch con uno de sus guiones, y Hans Kräly recogiendo su premio Oscar.

Anexo 20



Carteles de películas de Lubitsch, ambientadas en París, pero realizadas en América.

Anexo 21



Carteles de películas de Lubitsch, ambientadas en Inglaterra, pero realizadas en América.

Anexo 22



Fotogramas de la película en los que podemos ver en primer lugar el caos que provoca Pinkus al llegar tarde a clase, seguido del primer encuentro con el jefe de la primera zapatería y con su hija. La tercera imagen corresponde al instante en el que Pinkus hace cosquillas a una cliente y por lo que será despedido, y por último el otra vez con la mujer que le financia su propio negocio.

Anexo 23





Imágenes pertenecientes al cartel de la película, seguido de otras tres en las que vemos a Ossi realizando determinadas acciones poco propias de una mujer en su época.



En estos cuatro fotogramas podemos ver la transformación de Ossi en un hombre, un ejemplo de que ser hombre no es tan fácil como ella piensa, y posteriormente su encuentro con su tutor.

Anexo 24



En estas cuatro primeras imágenes podemos ver el cartel de la película, el fotograma que nos muestra los ojos de la momia, como vemos después que esos ojos pertenecen a una joven real que esta cautiva y ya después de ser rescatada como asombra al público con sus exóticos bailes.





En estas últimas tres imágenes podemos ver como el captor Radu, apuñala el retrato de la joven Mâ, y después a la muchacha real.

Anexo 25



Cartel de la película Carmen y fotograma del instante en el que Carmen se acerca a seducir a José Navarro.



Fotogramas que muestran el uso de arcos bicromados y vestuarios folclóricos, algo que abunda a lo largo de la película.

Anexo 26



Imágenes en las que se puede ver a Lubitsch en el papel de Meyer vestido con lo que el personaje cree que es el típico atuendo de la región a la que se dirige.



Fotograma en el que vemos al personaje Meyer cortejando a Kitty.



Imagen del instante en el que se despiertan Meyer y Kitty con sus respectivas parejas.

Anexo 27



Fotograma en el que vemos a Emil Jannings en su papel como el Rey de las ostras, acompañado de sus sirvientes, quienes le están preparándose para su descanso.



Ossi Oswald preparándose para conocer a su príncipe. Momento en la película en el que sirviente espera pacientemente durante un largo periodo en lo que la princesa se baña, se peina y se arregla para la ocasión.



Ossi conociendo al que cree que es el príncipe Nucki, pero en realidad es su único sirviente.



Imágenes finales, cuando el sirviente revela que no él es el príncipe Nucki, sino el acompañante ebrio que su mujer ha traído a casa para intentar ayudar.

Anexo 28



Pola Negri como Madame DuBarry y Emil Jannings como Luis XV, en lo que se puede considerar la escena más picara de toda la película.



Fotogramas de la película que nos muestran la opulencia de los vestuarios.



Imagen del trágico final de la protagonista, sentenciada a morir en la guillotina.

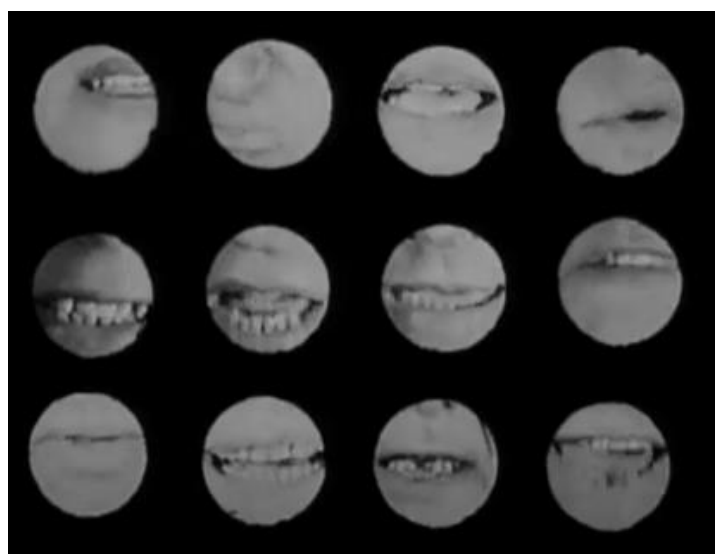
Anexo 29



Imagen de los monjes que acogen a Lancelot engullendo la comida; cierta crítica al catolicismo.



Ejemplos que muestran esa estética infantil que Lubitsch toma en esta obra.





Ejemplos de algunos de los efectos usados en la película y que son poco habituales en la producción de Lubitsch.

Anexo 30



Imágenes que muestran la perfecta adecuación de Henny Porten en cualquiera de los dos papeles de las hijas del cervecero. Consigue transmitir confianza y ternura con un personaje, y rudeza y tosquedad con el otro.

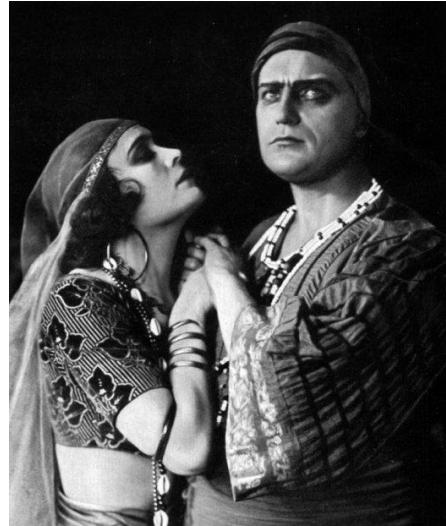
Anexo 31



Cartel de la película y varios fotogramas que ejemplifican lo recargados que llegan a estar los decorados en ciertos momentos de la película.



Pola Negri en su papel como Carmen en la película homónima.



Pola Negri otra vez, en este caso junto a Lubitsch caracterizado como el jorobado enamorado de la bailarina, en la primera imagen, y en la segunda con Harry Liedtke, el comerciante de telas.

Anexo 32



Julietta acompañada del joven con el que la quieren desposar sus padres. Fotograma de la fiesta de disfraces.



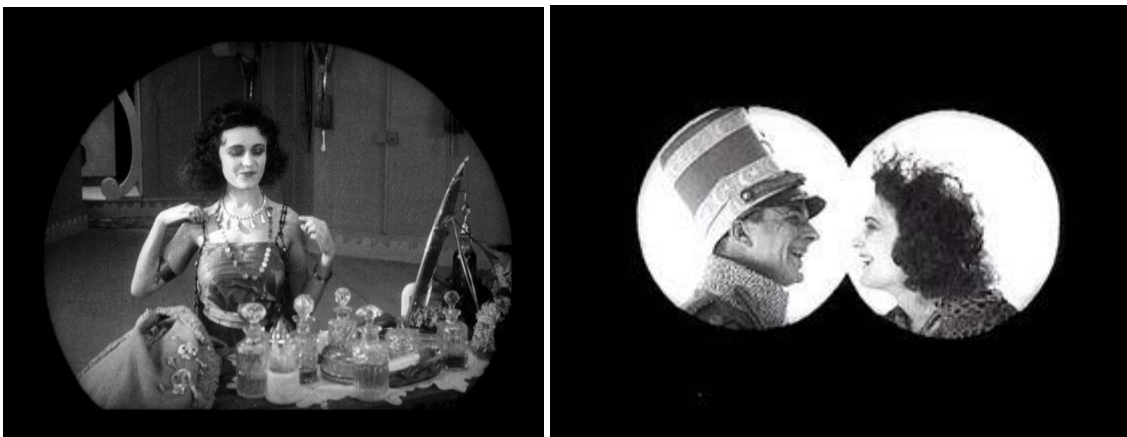
Romeo y Julieta comprando lo que ellos creen que es veneno. Final inesperado en el que las familias se reconcilian tras ver los falsos cadáveres.

Anexo 33



Imágenes de las distintas escenas de la película; la boda de Enrique IV (Emil Jannings) y Ana Bolena (Henny Porten), el rey con su nueva amante, etc.

Anexo 34



Cuatro ejemplos de las viñetas Lubitsch utiliza a lo largo de toda la película.

Anexo 35



Imágenes que muestran la riqueza y adecuación de los decorados y vestuarios.

8. Bibliografía

1.1. Libros

BALLO, J. PEREZ, X. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1997.

Binh, N. T. y Viviani, C. *Lubitsch*, Madrid, T&B Editores, 2005.

BORDWELL, D., THOMPSON K. *El arte cinematográfico*. Barcelona. Paidós, 1997.

EYMAN, S. *Sonrisas en el Paraíso*, Madrid, Plott Ediciones, 1999.

KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1985.

LOTTE, H. E. *La pantalla demoníaca: Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid, Cátedra, 1988.

WEINBERG, H. G. *El toque Lubitsch*, Barcelona, Editorial Lumen, 1980.

1.2. Capítulos de libro

GERMÜDEN, G. “Emil Janings. Traslading the Star.”, en *Idols of Modernity. Movie stars of 1920’s. New Brunswick, New Jersey and London*. Rutgers University Press, 2010, página 182.

SADOUL, G. “Las Revelaciones Alemanas.”, en *Historia del cine mundial desde los orígenes*. Siglo veintiuno editores, 1972.

SANCHEZ-BIOSCA, V. “De la atmosfera envolvente al dinamismo del montaje. Horizontes del Kammerspielfilm.”, en *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid, Verdux, 1990.

SANCHEZ-BIOSCA V. “Exotismo, trajes y comedias”, en *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdux, 1990.

SANCHEZ-BIOSCA V. “Parámetros del inconsciente. Lo siniestro decorativo, lo pulsional, y el símbolo del Psicoanálisis”, en *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdux, 1990.

SANGRO COLÓN, P. “El Toque Lubitsch: cómo mejorar una escena”, en *Escenas de cine. Guión y análisis*, Madrid, Arkadin Ediciones SL, 2017.

1.3. Artículos de revistas

OLIVER J., “El toque Lubitsch.”, *Nickel odeon. Revista trimestral de cine*, 18 (2000), pp. 182-183.

DE ORDUÑA PUEBLA L., “¿Quién era Lubitsch?”, *Nickel odeon. Revista trimestral de cine*, 18 (2000), pp. 36-41.

MORENO CANTERO, R., “Análisis fotogramático de cuatro films mudos de Ernst Lubitsch”, *Vértigo revista de cine*, 13 (1998), pp. 18-27.

RUBIO M., “La realidad y el deseo (Ocho reflexiones sobre Ernst Lubitsch)”, *Nickel odeón, Revista trimestral de cine*, 18 (2000), pp. 16-25.

SANCHEZ-BIOSCA V., “Vanguardismo y problemática del film alemán de la República de Weimar”, *Revista de cine Contracampo*, 38 (1985), pp. 84-97.

TEJERO J., “Ernst Lubitsch: el arte de la sugerencia.”, *Dendra Médica. Revista de Humanidades*. (2011), pp. 95-102.

THOMPSON K., “Lubitsch acting and the silent romantic comedy”, *Film History*, 13 (2001), pp. 390-408.

VILLEGAS LÓPEZ M., “Lubitsch o la ironía”, *Nickel odeón. Revista trimestral de cine*, 18 (2000), pp. 42-49.

“La carrera de Lubitsch en una carta donde repasa su obra.” *Nickel odeón. Revista trimestral de cine*, 18 (2000), pp. 50-59.

1.4. Trabajos de investigación.

PONTE BALÁS, D. “Ernst Lubitsch y Billy Wilder. El guión en la obra de dos directores del Hollywood clásico.”, (2016).

ZUBIAUR CARREÑO, F. J. “El cine como fuente de la historia”, (2005).

1.5. Páginas Web

Aloha criticón (2020). En Alohacriticón.com [En línea]. Disponible en:

<https://alohacriticon.com/cine/actores-y-directores/pola-negri/>

Culture.Pl (2020). En Culture.pl.com [En línea]. Disponible en:

<https://culture.pl/en/artist/pola-negri/>

Faus, M. (2015). “¿Dónde la pondría Lubitsch?” en Jot Down. [En línea]. Disponible en:

<https://www.jotdown.es/2015/04/donde-la-pondria-lubitsch/>

Festival de San Sebastián (2006). En Sansebastianfestival.com [En línea]. Disponible en:

https://www.sansebastianfestival.com/2006/secciones_y_películas/ernst_lubitsch/8/es

Filmaffinity (2020). En Filmaffinity.com [En línea]. Disponible en:

<http://www.filmaffinity.com/es/main.html/>

1.6. Filmografía.

Ana Bolena (Anna Boleyn, 1920, Ernst Lubitsch).

Carmen (Carmen, 1918, Ernst Lubitsch).

El gato montés (Die bergkatze, 1921, Ernst Lubitsch).

La mujer del faraón (Das weib des pharao, 1921, Ernst Lubitsch).

La Muñeca (Die puppe, 1919, Ernst Lubitsch).

La princesa de las ostras (Die austernprinzessin, 1919, Ernst Lubitsch).

Las hijas del cervecero (Kohlhiesels töchter, 1920, Ernst Lubitsch).

Los ojos de la momia (Die augen der mumie Mâ, 1918, Ernst Lubitsch).

Lubitsch in Berlin (cRobert Fischer).

Madame Du Barry (Madame Du Barry, 1919, Ernst Lubitsch).

Meyer de Berlín (Meyer aus Berlin, 1918, Ernts Lubitsch).

No quisiera ser un hombre (Ich Möchte kein mann sein, 1918, Ernst Lubitsch).

Palacio del Zapato Pinkus (Schuhpalast Pinkus, 1916, Ernst Lubitsch).

Romeo y Julieta (Romeo und Julia im schnee, 1920, Ernst Lubitsch).

Sumurum (Sumurum, 1920, Ernst Lubitsch).