

Et tornaré a veure

(Apunts sobre cinema, 1910-1945)

Vol. I



GENERALITAT
VALENCIANA



INSTITUT
VALENCIÀ
DE CULTURA

LaFilmoteca
valenciana



Diputació
de València

Cultura



institució
alfons
el magnànim

Maquetat en Adobe Indesign i els tipus: bliss light i Exposure[-50]
Imprés sobre paper Arena natural smooth 120 gr.
Cobertes en paper Fedrigoni Sirio Celeste de 290 gr.

© 2025, Enric Vicent Sòria Parra

© 2025, d'aquesta edició:

Institució Alfons el Magnànim
Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació
Diputació de València
Corona, 36 – 46003 València
Tel.: +34 963 883 169
magnanim@dival.es
www.alfonselmagnanim.net

Generalitat Valenciana
Institut Valencià de Cultura - La Filmoteca
Pl. Ajuntament, 17
46002 València
Tel. 962 93 66 21- 962 93 66 20
audiovisual@ivc.gva.es

ISBN Obra completa
978-84-482-7096-4 (Filmoteca)
978-84-1156-061-0 (Institució Alfons el Magnànim)

ISBN volum I
978-84-482-7105-3 (Filmoteca)
978-84-1156-118-1 (Institució Alfons el Magnànim)

ISBN volum II
978-84-482-7106-0 (Filmoteca)
978-84-1156-119-8 (Institució Alfons el Magnànim)

Dipòsit legal: V-4432-2025

Disseny i maquetació: Quinto A
Disseny de coberta i direcció d'art: Democràcia
Impressió: Impremta de la Diputació de València

A Vicente Parra.
In memoriam



Índex

Volum I

Pròleg / p. 9

1910 / p. 19

1911 / p. 21

1912 / p. 23

1913 / p. 25

1914 / p. 32

1915 / p. 40

1916 / p. 49

1917 / p. 61

1918 / p. 71

1919 / p. 79

1920 / p. 92

1921 / p. 110

1922 / p. 130

1923 / p. 148

1924 / p. 172

1925 / p. 201

1926 / p. 226

1927 / p. 259

1928 / p. 295

1929 / p. 343

1930 / p. 385

1931 / p. 420

1932 / p. 479

1933 / p. 536

1934 / p. 599

Volum II

1935 / p. 655

1936 / p. 709

1937 / p. 776

1938 / p. 830

1939 / p. 888

1940 / p. 947

1941 / p. 988

1942 / p. 1046

1943 / p. 1093

1944 / p. 1136

1945 / p. 1178



Pròleg

Si aquest llibre existeix, es deu a una sèrie de circumstàncies que es vinculen íntimament amb la meua biografia, i em veig obligat a referir-m'hi si he d'explicar en què consisteix i a què aspira. Per coses de la vida, només m'he dedicat a la crítica de cinema de manera esporàdica, i no puc vantar-me d'un coneixement acadèmic especialitzat en aquestes matèries. En canvi, crec que sí que puc presumir, almenys una mica, d'haver sostingut una cinefília adepta, veterana i consistent, al llarg de tota una vida. La cinefília, a fi de comptes, és una forma de passió. Les meues opinions —i ací n'hi ha moltes— sobre les pel·lícules que estime segurament són discutibles, però crec que no naixen de la ignorància o de la sola temeritat, sinó de moltes hores d'amor esmerçades davant de la pantalla. I l'amor és un mode de coneixement que anhela companyia.

Vaig nàixer en una família devota del cinema. El meu oncle era actor, i també ho eren la meua germana i el meu cunyat. De jove, un amic bromista comentà que jo anava al cinema a veure la família, i, almenys durant uns anys, l'afirmació va estar justificada. Ma mare no era actriu, però compartia la dèria familiar com el qui més, amb un entusiasme impetuós. L'únic que no hi participava del tot era mon pare, però deixava fer amb naturalitat i, a la seua manera, era un expert altament competent en alguns gèneres, com el *western*. Anàvem al cinema constantment. Gràcies a la comprensió de les taquilleres i els acomodadors d'aquells anys, les restriccions d'edat no van impedir mai que jo anara a veure tota mena de pel·lícules, tolerades o no, des que anava amb bolquers. El primer record que tinc se situa en els bastidors d'un teatre. El segon, en una sala de cinema (en el film, tancaven el meu oncle a la presó i em vaig posar a plorar com un desesperat davant d'una injustícia tan palmària). A més, véiem sense falta totes les pel·lícules que feien per la televisió —el meu oncle en comprà una el 1960— en un silenci absolut, reverencial, com partícips d'un ritual transfigurador, en una peculiar comunió col·lectiva amb la pantalla. Després les comentàvem al detall, un dia rere l'altre. Dit siga de pas, en aquell temps, que feren clàssics del cinema per la televisió no era rar, i un es podia fer una cultura cinematogràfica prou àmplia i variada sense eixir de casa i completament de franc. En això, no hem millorat.

Però no era només això. Vivíem en el cinema, respiràvem cinema. Llegíem llibres de cine, jugàvem a endevinar pel·lícules o actors, col·leccionàvem fotos d'artistes i programes de cine, els nostres ídols es deien Spencer Tracy, Greta Garbo, Greer Garson, Katharine Hepburn, Fred Astaire, Jorge Mistral, Ingrid Bergman, Marcello Mastroianni, Danielle Darrieux. Com més tard es van dir Alfred Hitchcock, Fritz Lang, John Ford, George Cukor, Ingmar Bergman o Kenji Mizoguchi. De vegades assistíem a assajos i rodatges i, encara que la meua germana i jo érem menuts, ens sabíem estar quietes, perquè tot el que passava al voltant nostre era massa fascinant per a profanar-ho amb la nostra algaravia acostumada. A més, véiem i parlàvem sovint amb gent del cinema. Eren companys de l'ofici del meu oncle, i també amics de casa, presències quotidianes. Eren, alhora, figures en la pantalla i gent de carn i ossos que formaven

part de la nostra vida. En el món en què vaig anar a parar, el cinema era una religió, i també una part de la realitat de cada dia.

Vaig descobrir que el cinema no solament era un component inesquivable de la vida, sinó que també era un art, als nou anys, veient *El falcó maltés*. Llavors jo no sabia, no podia saber, que la frase final del film, que Humphrey Bogart pronuncia amb lúcida displicència davant un policia astorat, era una citació de Shakespeare. Però tant la seua força conclusiva com la intensa llum que projectava sobre tot el que el film havia narrat abans —convertint-ho en un somni de somnis o una il·lusió redoblada, com en un joc d'espills— em van soscar per dins. Em va excitar tant que em vaig posar a saltar pel saló que presidia el televisor. Quan vaig intentar explicar els motius de tan estranya conducta al meu oncle, va fer un somriure còmplice. A partir d'aquell moment, vaig passar a ser un membre de ple dret del club, i la meua opinió passà a ser escoltada en els col·loquis del nostre cinefòrum quotidià.

El meu oncle ja no hi és, ni el meu cunyat, ni els meus pares. Només la meua germana i jo seguim fidels al culte familiar. Però la passió no s'ha extingit, ni el plaer de servir-la. Com que la memòria del cinèfil és fràgil, per desgràcia, i fins el record de les pel·lícules estimades va confonent-se o acaba per esvanir-se, ja fa un grapat d'anys que vaig decidir portar un fitxer de totes les pel·lícules que recordava haver vist i que anava veient, amb una finalitat mnemotècnica. Per això, a més de la fitxa tècnica, incloïa un petit resum de l'argument i un comentari dels aspectes del film que m'havien impressionat o de qualsevol altra particularitat que creguera digna d'esment. Al llarg del temps, he redactat vora 9.000 fitxes així. Aquest és el cinema que recorde haver vist. Com és natural, els comentaris de les pel·lícules que acabava de veure eren més abundants i detallats que els de films que havia vist feia molts anys i recordava vagament, i sovint ultrapassaven la funció merament memorativa inicial. En tot cas, no cal ni dir que es tractava de textos d'ús estrictament personal, escrits amb la major de les desimboltures i de la manera més informal i casolana. De vegades amb una gota d'humor, també d'ús intern. L'única condició a complir era que el resultat, en cada cas, em fora útil. Saber què n'havia pensat, de cada film, m'havia d'ajudar a reconèixer-los. Això era tot.

Un bon dia vaig cometre el probable error de passar eixes fitxes a uns amics també cinèfils, per allò que el coneixement apassionat anhela ser compartit, i ells em van dir que una selecció d'aquest material, potser una mica més elaborat, s'havia de fer pública. Van insistir-hi tant que vaig acabar per creure-m'ho, i em vaig posar a treballar. Però el material de base és el mateix, i aquest llibre comparteix l'entusiasme que el va fer nàixer, i també les seues limitacions.

Al món s'han fet centenars de milers de pel·lícules i jo no les he vistes totes, prou greu que em sap. Aquest és un límit que ha de saltar a la vista. Sobretot pel que fa al cinema mut, tinc llacunes importants, malgrat els meus esforços per suplir-les. Per exemple, m'ha resultat especialment difícil accedir al cinema asiàtic d'aquells anys, que és importantíssim. Ho lamente. Parle del que he vist i de res més. D'altra banda, encara que he consultat la bibliografia pertinent i he procurat reveure els films de què tenia un record més borrós, no sempre he pogut fer-ho, i estic segur que, ací o allà, la memòria em jugarà males passades. Demane disculpes de bestreta. En el cas del cinema mut, la investigació ha avançat molt en els últims anys, i continua fent-ho. De molts films, ara n'hi ha còpies més completes i de millor qualitat que les que se'n podien veure no fa tant. Tot i així, el desgavell de versions en circulació encara és al·lucinant. Com és obvi, he intentat veure'n les còpies més completes a l'abast, generalment

amb èxit. Però no sempre ha sigut possible, i fins quan ho ha sigut, en qualsevol moment en poden aparèixer de millors. Això de vegades afecta la comprensió de parts essencials de l'argument i també l'apreciació d'aspectes més subtils, com el ritme, l'articulació de seqüències i la destresa narrativa. Cal, doncs, considerar provisional qualsevol apreciació. De nou, parle del que he pogut veure, i de res més.

No cal ni dir que soc conscientment subjectiu, i això també prové del material de base. No he pretès ser injust, però tampoc doctoralment equànime o asèptic. Hi ha maneres de fer, gèneres, directors, actors, guionistes, operadors i músics que estimo amb bogeria i que, per dir-ho ràpid, sempre em cauen en gràcia. Si algú pensa que hi estan sobrerrepresentats, no hi puc fer més. A mi, el que em sap greu és que no hagen fet més pel·lícules. Correlativament, hi ha maneres de fer cinema que m'atrauen ben poc, encara que hagen pogut produir films ben representatius. En matèria de cinema, crec ser prou tolerant i eclèctic, però si, comptat i debatut, un film no m'agrada ni m'inquieta, seria enganyar-me a mi mateix i als lectors incloure'l ací.

Si es té en compte que la funció inicial d'aquestes fitxes era mnemotècnica, s'entendrà de seguida que la descripció de l'argument de cada film n'ocupe una part important. Els qui odien els *spoilers* en els comentaris cinèfils poden deixar de llegir-me ara mateix. Els meus textos són un constant *spoiler*. Es tracta precisament d'això. La comprensió de l'argument, i del que se'ns vol dir amb aquest argument, és convenient per a entendre perquè opine el que opine de cada film concret, tot i que intentar apreciar *com* se'ns diu —allò que se sol denominar la posada en escena— en siga una part encara més essencial i decisiva. De fet, en els bons films, totes dues coses estan tan entrelaçades que voler distingir-les pot arribar a ser ociós o, pitjor encara, equivocat. El cinema és l'art de la imatge en moviment perquè, més a fons, és l'art de la imatge dins del temps. Ocorre mentre transcorre. Això l'acosta a la música més que a la pintura. I com també passa amb la música (i ens recordava bellament George Steiner), el que té de més pròpiament cinematogràfic no és del tot reduïble a paraules. En podem fer paràfrasis més o menys acostades, però el ritme hipnòtic d'eixa dansa —la de les figures en el pla, la dels plans en la seqüència, i la d'aquestes en el conjunt sencer—, el que hi ha de veritat de cine en el cinema, no es deixa dir. Amb tot, el cinema que a mi ací m'interessa, el narratiu, sempre ens conta una història, i és a partir d'aquesta que assenjala més enllà. D'això, sí que en podem parlar —xerrar i tot—, i és a partir d'ací, i de *com* conta, que podem almenys insinuar això altre.

Des que va nàixer en una barraca de fira, el cinema ha hagut de compaginar les seues creixents aspiracions artístiques amb eixos orígens cridaners. El cinema ha sigut sempre, i continua sent, un espectacle per a les masses desvagades, que hi han acudit amb la santa intenció de passar bé l'estona, i és també un art, sense cap dubte, siga quin siga el sentit que donem a aquest terme. Precisem-ho més: és un art industrial. Tot al llarg de la seua curta història, el cinema ha aliat com ha pogut aquestes dues essències, sense prescindir-ne mai de la primera, que és condició *sine qua non*, perquè fer una pel·lícula costa molts diners, i, com en qualsevol indústria, eixa inversió s'ha d'intentar recuperar.

Des dels seus orígens, doncs, el cinema queda a prop d'espectacles com l'il·lusionisme, les varietats i, sobretot, el circ: els pallassos, els menjadors de sabres, la dona barbuda, els saltim-

banquis i els domadors de lleons, però també d'uns altres espectacles que, molt abans que el cinema nasquera, ja s'havien guanyat l'honorable consideració d'artístics, com els concerts, la dansa, el teatre i l'òpera. El cinema no solament es movia entre eixos dos terrenys, podia englobar-los, i és el que ha fet. No solament ha sigut, amb diferència, el gran espectacle de masses del segle XX, també podia aspirar a fer realitat el somni dels músics wagnerians i els arquitectes avantguardistes: l'obra d'art total. Amb la seua capacitat de reproduir la imatge en moviment i, a partir d'un moment, acompanyar-la de so, i de manejar a voluntat el temps i l'espai i convertir-los en dinamisme rítmic, el cinema posseïa virtualitats inèdites. Podia convocar mons semblants al nostre o completament fantàstics i, tant en un cas com en l'altre, ens els podia fer veure.

La reticència dels intel·lectuals, sempre elitistes, davant les arts industrials i, en general, davant les arts de consum massiu, ha entrebancat sovint la comprensió del que hi ha d'específic, i de prodigiós, en l'art del cinema. Walter Benjamin considerà que, a causa de la seua dependència d'artefactes mecànics, el cinema no podia de cap manera adquirir l'aura màgica de l'obra d'art, que és irreproducible, i suposava que tard o d'hora assimilaria els seus productes a la divulgació científica. Per a ell, la càmera, més que al pinzell de l'artista, s'assemblava al bisturí del cirurgià. Ja en el seu moment, crítics entenimentats com Rudolf Arnheim hi van posar el crit al cel i, en qualsevol cas, que encara en els anys trenta, després de més d'una dècada d'obres mestres narratives, Benjamin trobava que el cinema no podia aspirar, per definició, a la màgia transcendent de l'art i que acabaria trobant la seua funció dins els límits del reportatge divulgatiu era d'una miopia notòria, però eixa displicència ha perdurat.

De fet, no és fàcil d'aclarir per què un art que no té més remei que apel·lar als gustos d'unes masses previsiblement semianalfabetes i que, per tant, no pot prescindir del sentimentalisme *kitsch* més hòrrid, les banalitats més detonants i els més suats llocs comuns, pot al mateix temps fer realitat, d'alguna manera, els somnis més agosarats de l'avantguarda, atraure alguns dels talents més rigorosos d'un segle pròdig en experiments i convocar una poesia insòlita, sovint exultant, però també, de vegades, fonament delicada i subtil. Que, al capdavant, és un art del segle XX no ho pot explicar tot.

Com a art mimètic, el cinema és peculiar. La càmera no reproduïx exactament un escenari. El retalla, el segmenta en plans, des de perspectives diferents, i som nosaltres els qui el reconstruïm en la ment, perquè en la pantalla, literalment no hi ha res més que un joc de llums i ombres, com en una actualització en gran escala de la caverna de Plató. En un primer pla, el rostre de la nostra actriu preferida pot ocupar molts metres. El teatre no ho pot fer, això. La realitat, tampoc. És un il·lusionisme poderosament hipnòtic el que ens transporta a un univers que, si té alguna relació amb el real, és en la nostra percepció. En *Calle mayor*, de Bardem, José Suárez i Betsy Blair passen per una ciutat espanyola de províncies opressiva, alacaiguda i trista —com de fet ho eren— a través de carrers i places connexes fins a arribar a un pont dels afores, ja vora els camps. És una ciutat d'una plausibilitat indubtable. Amb tot, la seqüència es va rodar en dos ciutats espanyoles diferents. Els espais connexos per on deambulen els protagonistes estaven en realitat separats per centenars de quilòmetres i no tenien cap més articulació comuna que la que estableix el film. La ciutat de *Calle mayor* només existeix en *Calle mayor*, i s'esvaeix tan prompte com la projecció s'acaba. Si el film s'haguera rodat en estudi, entre façanes de cartó i llum artificial, la relació amb qualsevol pretesa «realitat» significada hauria sigut més o menys la mateixa.

Aquest film és un dels drames psicològics més complexos, ben estructurats i resolts del seu temps.

***Thomas Graals bästa barn* (El millor fill de Thomas Graal). Suècia. Mauritz Stiller.**

Bessie (Karin Molander) i Thomas (Victor Sjöström), la parella que ja coneixem per *El millor film de Thomas Graal*, es casen. El promés és un manoll de nervis que no encerta a vestir-se, fa tard i li costa una eternitat de trobar l'anell en el moment decisiu, mentre que ella ho té tot sota control. Superada eixa prova, se'n van ben desvanits cap a la seua nova casa. En el camí tenen la primera discussió conjugal, referida al fill que vindrà. Ella vol una xiqueta, i troba inconcebible una altra cosa; ell, en canvi, vol un xiquet. Discuteixen l'assumpte com si ho pogueren triar ells i s'enfaden tant que es passen un grapat de dies sense veure's, ni consumir el matrimoni ni res. Després d'una sonora trifulga amb espectacle de carrer i tot, finalment es reconcilien, i el xiquet arriba quan pertoca. Però això crea problemes nous. Ella es pren la maternitat molt a pit, llegeix la bibliografia pertinent i converteix la casa en una clínica i la criança en un laboratori d'higienisme i d'educació estètica poada en Isadora Duncan. El marit no pot jugar amb el xiquet (ni amb la mare), s'amarga i trascola el seu disgust al relat que escriu, on confessa que voldria recuperar la jove frívola, coqueta i bulliciosa amb qui s'havia casat, i no la barreja de vestal, catedràtic de medicina i sergent d'artilleria que té a casa. Com que no gosa mostrar-li el text, el deixa ben a la vista i se'n va d'excursió. La tafaneria fa la resta. El seu pla funciona, però la clau d'accés (al llit marital i al govern de la casa), continua tenint-la ella.

Es tracta d'una seqüela del film anterior, que havia tingut un gran èxit, però en realitat funciona perfectament com a film autònom, i és una comèdia satírica molt ben estructurada i enginyosa. Els cinèfils podem deplorar que ací no hi haja comentaris sobre l'art de fer pel·lícules, ni —aparentment— sobre els decalatges entre la fantasia, la ficció i la realitat. També es pot lamentar que no resulte tan subversiva com la primera. Ací la intrèpida amazona que imposava sempre la seua llei s'ha convertit en la mestressa d'una mansió burgesa més o menys ordenada i, en el desenllaç, almenys en aparença, es disposa a complaure els desitjos del marit. Però en la comèdia les aparences sempre enganyen i la veritat és que, dins el seu gènere, aquest és un film superior, més ben articulat, més fi i, indiscutiblement, molt més intencionat.

Ací l'humor no deixa de reflectir una visió altament caricaturesca, però reconeixible, del que en podríem dir els problemes dels matrimonis «moderns», amb les disputes causades per l'entrexoc de cosmovisions entre persones que conviuen en un pla d'igualtat (l'ombra del patriarcat es percep poc en aquest film, i el marit resulta quasi entenedidor en els seus tímids intents de convocar-la), la introducció de teories llibresques en l'educació dels fills o la pèrdua d'erotisme causada per la rutina i el desviament dels interessos conjugals cap a la criança. En alguns aspectes, i sota el vernís d'alegre ironia típic de Stiller, la mirada que estén sobre la batalla dels sexes en parella és sorprenentment actual, tant o més que l'argument.

El film arranca amb molt de lleu, amb una boda estupenda, i la baralla dels esposos, amb la intervenció d'un cavaller embriac que pretén salvar la protagonista que plora al balcó de l'ogre que deu tindre per marit, és una gran paròdia dels relats artúrics en versió bufa. La resta se sosté gràcies a un grapat d'idees ben brillants. L'humor de Stiller és elegant, s'evadeix del *slapstick* i de la grolleria i si incorre en els llocs comuns és per a satiritzar-los. En canvi li encanta el joc de les insinuacions i el doble entendre picardiós. Sap suggerir el caràcter fetitxista del marit (que s'amaga al pit les sabates de taló de la dona i sospira per faixes i cotilles) o les trampes del desig en l'entrexoc de la dominació. D'altra banda, no cal més que veure el camisó translúcid que Karin Molander es posa al final, quan decideix tornar a seduir el seu home, per a copsar que el puritanisme no limitava la seua visió del món. El babau de l'espòs pot somiar en cotilles i balenes que ressalten uns pits túrgids, però ella en sap més, de tot això, i el director també.

Victor Sjöström i Karin Molander estan molt bé en els seus papers i transmeten amb molta gràcia totes les indicacions de l'argument, fins les més solapades. En resum, és una cinta molt divertida i intel·ligent. No arriba al nivell de sofisticació mordaç que Stiller havia d'assolir poc després en l'esplèndida *Erotikon*, però el prepara, i per al 1918 era tremendament innovadora. No hi ha cap dubte que les comèdies de Stiller van influir profundament en les de DeMille (amb un obvi avantatge per al mestre) i també en les de Lubitsch, que compregué molt millor aquest ús de la ironia festiva i de la insinuació picardiosa, perquè ja era el seu.

1919

***Anders als die andern* (Diferent dels altres). Alemanya. Richard Oswald.**

Un cèlebre violinista angoixat per la seua homosexualitat (Conrad Veidt) pretén ajudar en la seua carrera un jove deixeble (Fritz Schulz), que vol ser músic contra l'opinió del pare. Un xantatgista —també homosexual, però cínic (Reinhold Schünzel)— l'extorsiona, aprofitant-se d'una llei que castiga severament les «desviacions». La situació anirà fent-se més i més insostenible, tant per a l'artista com per al seu alumne.

Film de denúncia valent i prou ben desenvolupat, que es beneficia —fins a l'excés didàctic— de la col·laboració en el guió d'un expert en la matèria, el famós sexòleg i activista Magnus Hirschfeld, que, a més, interpreta el paper de mentor del protagonista i etziba uns quants discursos detonants (en rètols) al llarg del film. Per desgràcia, la còpia supervivent és incompleta, i tota la relació del jove —i el mestre— amb la seua germana (Anita Berber) i l'enfrontament amb els pares pràcticament ha desaparegut, almenys de les versions fins ara accessibles. També ha desaparegut part del llarg *flashback* que ens explicava la vida anterior del violinista i les contínues amargors que la intolerància de la societat li ha procurat. Tot i això, la línia argumental se segueix perfectament, la narrativa és funcional, la interpretació de Conrad Veidt, matisada i amb detalls esplèndids —com de costum— i, vaja, la intenció és encomiable.

Un film un pèl massís, però molt adult, que planteja un seguit de dilemes morals il·lustratius, amb vocació de denúncia d'una injustícia flagrant, i és molt conscient de les àmplies implicacions del cas. Caldria esperar-se a *La víctima* de Basil Dearden (¡el 1961!) per a trobar un tractament igualment sòlid del tema. D'altra banda, tant el retrat dels ambients *gays* de l'època (amb una seqüència, probablement la primera del cinema, situada en un club nocturn on ballen *gays* i *lesbianes*) com el de l'homofòbia social són molt veraços i tenen un valor documental indiscutible.

El film, com no podia ser menys, provocà una gran polèmica. Les organitzacions religioses, catòliques i protestants, s'hi llançaren al damunt, hi hagué aldarulls, el govern va prendre cartes en l'assumpte i fundà, el 1920, una comissió censora del cinema. Així, *Anders als die andern* va tindre el dubtós honor de ser la primera pel·lícula censurada pel govern de la nounda república alemanya. En tot cas, cal reconèixer que els cineastes de l'Alemanya de Weimar s'atreverien a proposar un grapat de debats ben moderns a través de mitjans que també ho eren, i aquest film n'és una bona prova. Per cert, qui fa de germana del deixeble és Anita Berber, musa d'artistes i poetes, i la més excèntrica i escandalosa de les *stars* dels primers anys de Weimar. La seua breu trajectòria és també un exemple de l'audàcia trencadora i dels problemes d'aquells anys.

***Die Austernprinzessin* (La princesa de les ostres). Alemanya. Ernst Lubitsch.**

Un bon dia, la consentida i turbulenta filla (Ossi Oswald) d'un magnat americà (Victor Janson) se sent reptada per una coneguda que acaba de casar-se amb un comte i decideix que ella també es vol casar, i de seguida. El pare considera que, com que són més rics, li comprarà un príncep, i l'agraciat (Harry Liedtke) resulta ser-ne un d'arruïnat, que se suposa que no podrà dir que no. El príncep, que no ha perdut l'humor en la indignació, no les té totes, i envia el seu lacai (Julius Falkenstein) a veure què. Després de fer-lo esperar hores, el lacai, que és un murri acabat, decideix anar tirant de veta i es fa passar pel príncep. La boda s'efectua en un tres i no res, però el sopar és pantagruèlic. El lacai s'afarta i beu molt més del compte i ha de dormir-la a soles, i la ja senyora continua com si res amb les seues activitats, que passen per l'assistència a un club de lluita contra l'alcoholisme, on ha anat a parar l'autèntic príncep, després d'una nit de farra que tots els indicis permeten col·legir que ha sigut monumental. L' enamorament entre tots dos serà automàtic i la seua alegria no disminuirà quan descobresquen que, en realitat, ja estan casats.

Un exemple de manual de *screwball comedy avant la lettre*, de la mena més esbojarrada i delirant. L'argument és deliciosament absurd, però el film no està rodat de broma. Lubitsch trau molta punta a uns decorats de primera de Karl Richter, que converteix la mansió dels nous rics en una sorneguera fantasia de pomposa exuberància i luxe (pseudo)asiàtic, amb un gran disseny de producció i uns actors estupends. Ossi Oswald mereix menció especial, i passa de la fúria a l'encaterinament amb una gràcia única, però tot el repartiment és molt divertit. Julius Falkenstein es llueix en el seu paper de lacai garneu i Victor Janson fa d'un pare que no es deixa impressionar per res amb molta gràcia, com en una versió sobrada dels rols que després brodaria Eugene Pallette. També Harry Liedtke té l'encant i la ironia necessaris, sense oblidar el breu rol de cotxer de Curt Bois.

Herman G. Weinberg ha escrit que, en aquest film, el director empra ja aquelles enginyoses al·lusions iròniques que més endavant s'havien de conèixer com «el toc Lubitsch» (tot i que *La cel·la fidel* i *No vull ser un home* se li avancen en això, ací estan més desenvolupades): «va del general al particular, tot condensant en un instant breu i destre la cristallització d'una escena o de tot un tema (...) mitjançant l'amplificació d'un detall, la virtut del qual raïa en el seu agut geni lacònic». El mateix Lubitsch afirmà una volta, amb una contundència que podria matissar-se, que aquesta va ser la primera de les seues comèdies que mostrava un estil definit. Si amb això volia dir que el sostenia amb més espurneig i perfecció que les anteriors, és exacte.

En tot cas, la posada en escena és impecable i, dins la bogeria sistemàtica de totes i cadascuna de les situacions, el ritme ni s'accelera més del compte ni decau en cap moment. El film és pot veure com una sàtira dels nous rics i, en efecte, està molt ben marcat el contrast paròdic entre la desmesurada pompa del servei que ha de fer la vida fàcil al papà i a la nena, d'una banda, i de l'altra les precàries condicions en què ha de viure el príncep. En la situació que es vivia a Alemanya el 1919, aquest ingredient devia saltar a la vista. Tot i així, queda en un relatiu segon terme davant l'arrauxada alegria de contar i el desficaciat humor que inunda la cinta de cap a cap.

Dins del seu to de farsa boja, el film està ple de detalls que demostren la intel·ligència visual del director, des dels enquadraments a les transicions funambulesques del muntatge. També va ple de seqüències memorables, com la mateixa presentació del pare, amb les mecanògrafes convertides en autòmats al seu dictat (a Billy Wilder li hauria encantat això); el minuciós bany d'Ossi Oswald, mentre el pobre lacai principesc no para de donar voltes pel saló; l'agència matrimonial, amb els rostres dels aspirants presidint uns fitxers que semblen nínxols mortuoris; l'arribada del casament a la depauperada habitació del príncep, que aquest transforma en una majestàtica sala del tron amb dos retocs (i la complicitat de l'angle de la càmera); el seguici de noces i el dels acompanyants de la farra del príncep, que van deixant-se caure pels bancs de l'avinguda; el combat de boxa entre les fèmies de la lliga antialcohòlica, amb el príncep extenuat com a premi (seqüència altament delirant i molt ben acabada), o la que és amb diferència la millor de totes, la llarga escena de l'epidèmia de foxtrot, amb els seus gags de repetició en *crescendo* continu, que és una meravella i que convindria estudiar amb minúcia en qualsevol seminari sobre com fer comèdia en el cinema mut. És admirable.

***Broken Blossoms* (Capolls trencats). EUA. David W. Griffith.**

Un jove xinès (Richard Barthelmess) embegut dels ensenyaments de Buda té l'ocurrència d'anar a Londres a predicar-hi la pau i la bondat, i clar, no li va bé. Després de passar calamitats i de consolar-se fumant opi en un antre abjecte, troba treball en una botiga de suburbi. Mentrestant, una pobra xica (Lillian Gish) que malviu en el veïnat rep les pallisses constants de l'animal de son pare (Donald Crisp), un boxador cerril, borratxo i sense un bri d'enteniment. Després de ser cruelment assotada per una fotesa, ella escapa de casa i el xinès la recull i la cuida. Fa temps que l'observa des de lluny amb afecte i pietat, i la tracta com una reina. Ella, que no ha conegut mai la gentilesa, n'està tan sorpresa com encantada. Però un amic del goril·la descobreix on s'amaga la fadrina i corre a comunicar-li-ho. El boxador l'agafa, la