

Ignacio Martín Jiménez

*Amanecer* (*Sunrise*, dirigida per F. W. Murnau el 1927) és un producte dels anys 20. La fonda instrospecció a què es llança l'Europa que surt de la guerra per antonomàsia (la "Gran Guerra", com se la va conèixer aleshores). L'horror, la desolació, la vacuitat de la vida, la crisi d'aquella Europa que duia gairebé dos segles fiant el seu pensament al racionalisme (aquell racionalisme que també s'aplica als mètodes de guerra), es fan patents de sobte. La representació artística, aquell art que en els anys vint aspira en l'aspecte cinematogràfic a la categoria "d'art pur" (sense paraules, com a *El último*, també de Murnau), es gira de cop a mostrar aquest costat fosc de la persona, presidida per la deformació, per la monstrositat també en la part quotidiana. Per aquesta aspiració a construir un retrat psicològic sense



embuts. *Amanecer* s'inspira en una lògica abans d'imatges que no d'accions, abans de definició de caràcters i paisatges interiors que no d'actes.

I, en aquest procés de representació, la llum, l'enfocament, els decorats (sovint hiperbòlics, una mica a la manera expressionista), i especialment el tempo, la velocitat a què càmera i actors es conjuguen, despleguen tota la seva capacitat narrativa. Espais claustrofòbics (com en determinats moments la casa del matrimoni pagès, llar després envaïda per la dona luxuriosa que ve de la ciutat: recurs llavors usat per Truffaut a *Los cuatrocientos golpes*: la mare d'Antoine Doinel sempre apareix a la seva freda llar en els llindars de la casa, com si volgués esca-

par d'una posició centrada a la llar), davant espais immensos i buits (la gran ciutat com a espai de fingiment), personatges que "arrosseguen" en el seu penós caminar el pes de la consciència (com a anècdota direm que l'actor que interpreta l'infidel marit -ja que els personatges no tenen nom propi- duia per indicació de Murnau unes pesades botes alguns números més grans que els que li corresponien, per donar aquesta sensació d'"arrossegar", de feixugor, fins i tot en els encontres amb la seva terriblement lleugera amant), moviments de càmera molt significatius (ús de càmera ambulat quant es vol donar sensació de sotso-bra, d'instabilitat; càmera fixa i angles de gran obertura pels intimistes plans d'evocació de malenconia) i, finalment, la llum (a la manera d'*El último*: llums que eleven o enfonsen els personatges, summament angulades per accentuar-ne la tensió, frontals i diàfanes, per marcar la innocència de la mare-pagesa).

Aquests són els seus recursos expressius, el magistral ús dels quals podem trobar en el fet que la pel·lícula ha estat capaç de travessar temps i cultures (ben acollida al seu moment i a hores d'ara, tant pel públic nord-americà, poc partidari d'interioritzacions psicològiques, com entre el públic alemany, i, fins i tot, extraeuropeu...). Però, a més, recursos que es posen al servei de la definició de temes universals: més enllà de la lluita entre nou i vell, entre la ciutat i la tradició, la lluita entre plaer i deure, entre la rauxa i la responsabilitat: ¿què fer amb les nostres pulsions? La pel·lícula opta, des del primer moment, per definir prototipus, més que no personatges individuals. Representacions per tant arquetípiques (a les quals no convé, doncs, singularitzar mitjançant noms propis: són el marit, la dona, la dona-de-la-ciutat...), cadascuna dotada d'una singular combinació de ritmes, llums i enquadraments.

Al fotograma que il·lustra l'article, hi existeix una magistral definició d'aquest intent de creació d'espais simbòlics. En primer pla, la parella: ella, perduda damunt d'una taula que l'excedeix, que l'empeteix, però il·luminada amb una llum clara i directa, que es reproduceix a la meitat del quadre que ella ocupa. Més al fons, en l'eix de fuga que li

correspon, i darrera d'un buit significatiu, observem unes quantes dones-de-ciutat, factor que ens situa en el punt d'ignició del dilema. Dones de ciutat provistes dels seus respectius atributs antagonics amb la mare (de forma arrodonada, tranquil·la, plana, sòbria però estable, davant les dones a la *garçone*, anguloses, inestables, esquives, pur miratge que sorgeix del fons d'una llum/al·lucinació excessiva...) Mentre que l'eix que configura el marit és l'epai de la foscor, amb una il·luminació que sembla venir de sota (d'una mena d'infern), que remarca les zones de foscor pròpies de qui no mira i no pot mirar de front. La seva ubicació, enmig d'una simetria gairebé absoluta, és molt diferent a la de la mare: lateral, desubicat, gairebé al caire en què a penes toca la taula, en una posició d'implícita genuflectió o de confessionari. Eix, el del marit, presidit per cavallers vestits igualment de negre que li donen l'esquena, que es constitueixen en una ombra donada cap al no-res. Vidres, llums, taules, línies de cristalleries que reforcen les línies de fuga, configuren un restaurant tan gran i intimidatori com un gegantí estadi. Però el matrimoni apareix separat, discordant, amb aquest paisatge que sembla producte d'un malson, sàviament distribuïdes les zones de buit: es retallen sobre un primer pla no exempt de valors tenebristes, que creen al seu voltant una zona de buit que ens avisa de la seva incòmoda indignació dins la ciutat, en aquell món laberíntic (tots els homes i les dones semblen el reflex d'un mateix, en una jungla de miralls) i finalment inaccessible que és el restaurant/ciutat, el desert de sentiments urbà. La càmera, ara fixa, la immobilitat dels personatges, aprofundeix si és possible més aquesta sensació d'elongació de l'espai, de buit, de laberint. Una càmera que un poc abans havia acompanyat l'home (coincidint amb el seu punt de vista, en un agosarat pla subjectiu) en la seva tortuosa recerca de la dona de la ciutat, producte de reflexos en l'aigua, de frenètics moviments, de valors lluminosos, volubles i desequilibrats. Espais antitètics, com també ho són la llar dels pagesos (el regne dels valors sòlids: la fusta, el foc, el pa, la pedra...) i aquest restaurant d'anònimes soledats. ❖