



Ignacio Martín Jiménez

Aquesta pel·lícula encarna l'esperit, amb tendència a l'abstracció, tan característic de la mentalitat i manifestacions artístiques alemanyes (línia que abraça del romanticisme a l'expressionisme, moviments amb un rerefons comú innegable). Tot el que és accessori s'elimina en aquesta creació de l'anomenada "fase europea" de Murnau, a la recerca d'uns valors més essencials, dels trets més definitoris d'un estat d'ànim, i sempre sota el prisma d'una anàlisi subtil.

Perquè *El último* intenta crear, dins del ja esmentat camí d'experimentació en què se situa l'obra, aquesta quimera llargament acariciada del "cine pur": un cine de condensació de significats, que tendeix a la depuració formal, que atorga a la il·luminació -estil "tenebrista"- un alt paper significatiu; i cine, aleshores, que renuncia bàsicament a la paraula -a penes present durant la pel·lícula-, que redueix el cine als seus elements visuals, que cultiva el valors mímics simbòlics de cada escena i evita les explicacions i intertítols del cine mut d'aleshores.

Aquests elements del cine d'introspecció psicològica alemanya queden reflectits en una història i argument simple: el porter d'un hotel de luxe, de classe social modesta, viu orgullós del seu lloc de feina i del seu digne uniforme, com si es tractés d'un general. Però, conseqüència de l'edat, es veurà relegat a un lloc menys decorós (significativament: l'excusat), la qual cosa suposa l'esbucament del món dels seus valors anteriors: és "l'últim" home de la terra.

Com indica Lotte H. Eisner, "és una tragèdia alemanya per excel·lència, només comprensible en aquest país on l'uniforme és rei, és Déu. Un esperit

llatí comprendrà difícilment l'abast d'aquesta tragèdia." Independentment d'aquesta observació, que podem compartir, és cert que *El último* aconsegueix crear un món de significats propis a partir dels objectes (no només l'uniforme: quan deixen el protagonista sense uniforme, la seqüència recrea una destitució militar: els botons són com les medalles que li retiren), dels escenaris, de la il·luminació i, potser aquesta sigui la principal aportació d'*El último* a la història cinematogràfica, dels enquadraments: les línies diagonals ascendents o descendents creen



respecte dels personatges un univers anímic, les ombres o clars projecten sobre els seus rostres retrats psicològics, els objectes esdevenen atributs (el paraigües del porter, que no cedeix als subalterns l'honor d'usar-lo per arreccar belles senyorettes de la societat...).

Per damunt del terrible missatge que amaga la pel·lícula (Murnau va escriure: "Llevin l'uniforme a un home: què en queda?"), la pel·lícula suposarà un intent de substituir un univers narratiu, el cinematogràfic dels anys 20, que es basava en les alternances de la imat-

ge i la paraula, per altra banda força nou: el simbolisme faria inútils els rètols; el muntatge per contrast -del qual Murnau en parlava com un nin amb sabates noves- evitaria explicacions metafílmiques: "Un camí per eliminar els rètols és presentar en paral·lel les dues accions antagòniques, per exemple contrastant la riquesa d'un personatge amb un altre de miserable." La pel·lícula és plena d'escenes basades en aquest principi: clients rics mengen ostres mentre que el porter pren la seva sopa lleugera, l'anciana tia del porter aixeca la tapadora de la carmanyola per delitar-se amb l'olor de l'aguait i la imatge següent és un travelling sobre un mostrador ple de menjars exquisits.

Serà un recurs destinat a tenir un lloc important en la filmografia de Murnau, fins i tot quan renuncia a aquella idea del film ideal sense títols: precisament quan renunciï a aquest paper substantiu de la paraula, *Amanecer* s'utilitzarà més subtilment per fer comparacions més suaus i dramàtiques, combinant muntatge de contrast i muntatge d'analogia. A *Tabú* -una obra, pensam, no suficientment valorada- el muntatge de contrast encara tindrà un sentit més subtil: en un mateix pla els dos termes del contrast són presents -per exemple, els peus descalços i nafrats dels indígenes al costat dels peus calçats del destructiu home blanc, a l'escena del ball.

Amb tota la turpitud com s'usa aquest recurs a *El último*, amb tot el seu primitivisme -no exempt d'aquell encantament narratiu romànic que presideix tota la pel·lícula- té un mèrit indiscutible: la imatge del cine mut s'institueix en imatge simbòlica, el muntatge i la llum en elements narratius. □