



Metrópolis, arma de doble tall

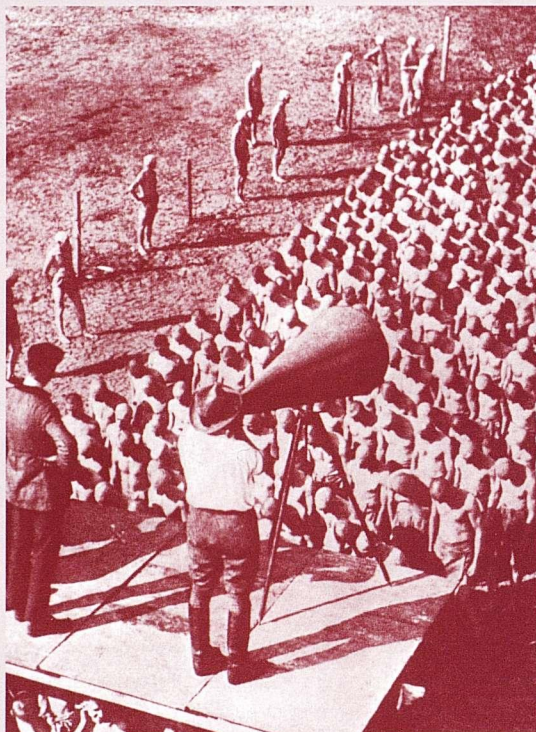
Reynaldo González

Les ciutats imaginàries del cine, em diuen. Alguna de les ciutats del cine no és imaginària? Fins i tot aquelles que tenen una existència real i les que serveixen com a *sets* per a les filmacions, ¿no són imaginàries després que el cine els afegeix la intenció dels seus realitzadors? La voluntat d'invençió del cine supera fins i tot les proposicions de l'anomenat *cinema verité*, com la fotografia, que és el seu suport, art suposadament objectiu, en fragmentar, seleccionar, tamisar el que ens proposa com a realitat, la traïeix. En la seva mateixa raó d'existència, l'art du una voluntat de mitificació. L'afirmació que "l'art és el reflex de la realitat", elevada a filosofia estètica per ideòlegs marxistes, va néixer d'una comprensió utilitària des de la praxi política i va conduir al carreró sense sortida del realisme socialista, pretensió d'engavanyar l'art en missatges oportuns. Que la filosofia "burguesa" encarnada en Aristòtil tengués la seva *Estètica* va semblar un repte que el marxisme havia de respondre inventant-se una estètica pròpia. El realisme socialista va regir durant dècades la interpretació partidista de l'art, però no l'art mateix. Aquí s'imposa una diferenciació entre la conducció i la forma: la primera sol quedar en mans de teòrics, comissaris i crítics mesells; la segona l'exerceixen els creadors, amb major autenticitat si deïxen de banda receptes i normes.

Conceptes semblants poden aplicar-se a les ciutats recreades pel cine. Si els realitzadors es limitassin a fotografiar-les com són, sense l'afegit de la "mentida" creativa, correrien el risc de resultar poc convincents sobre la "realitat" que transposen a la pantalla. No em referesc al *set* d'estudi, tampoc a films de reconstrucció històrica, que imposen retocs i ocultaments, sinó al subratllat necessari per a l'argument i l'atmosfera del film. En la contracció que adul-

tera aquestes ciutats, sotmeses a un enfocament i una voluntat de canviar-les, adquireixen la "veracitat" que el cine exigeix. Desposseïdes de "la seva veritat" guanyen la "veritat cinematogràfica", un sentit "altre".

Una de les primeres ciutats imaginàries del cine va ser *Metrópolis*, de Fritz



Lang, realitzat per a l'UFA, Alemanya, entre 1926 i 1927. El seu títol va quedar com a símbol d'un règim marmori i cruel, mítica representació del totalitarisme, esclavatge posterior a l'esclavisme. A això ens torna el cine d'avui, amb fantasies científiques o polítiques. Una d'elles memorable: *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Fritz Lang compartia la tendència expressionista amb Murnau, Pabst i altres cineastes de l'època. Hi va sumar les motivacions de l'obra literària en què es va recolzar, de la novel·lista Thea von Harbou, la seva dona aleshores. La seva eficàcia com a realitzador ens va llegar un clàssic i li va jugar una mala passada.

Lang venia del "realisme subjectiu" i va

acabar en la recerca expressionista en retre culte a la majestuositat arquitectònica, presència predominant als seus primers films silents: les dues parts de *Dr. Mabuse* (1922), les intrigues policiaques de les quals passaven en una ciutat de boires, carrerons sòrdids i enllumenats sorpresius, per recrear l'ambient de la postguerra alemanya. Les dues entregues de *Los Nibelungos* (1923-1924) n'exigien més, per calçar la grandesa mítica de l'argument, un minuciós estudi de la distribució espacial, una grandiositat mural, per a una atmosfera de llegenda. Va ser, ja, un "film d'arquitecte", sobre l'origen de la raça ària, que l'espectador havia d'assumir com a titànica i elegida. A *Metrópolis* va dur la qüestió fins a conseqüències extremes. El decorat, la ciutat, no seria un emmarcament neutre, sinó modificat per l'ànim amb què se la mirava, inclosa la manera com els personatges la transitaven. Els carrers per on passaven els serfs i les estances dels amos varen esdevenir elements subjectius, no un entorn amb un significat unívoc. Aquesta animositat, clau de l'expressionisme, no va tenir mai tan perfecta concreció com a les obres que varen traduir els

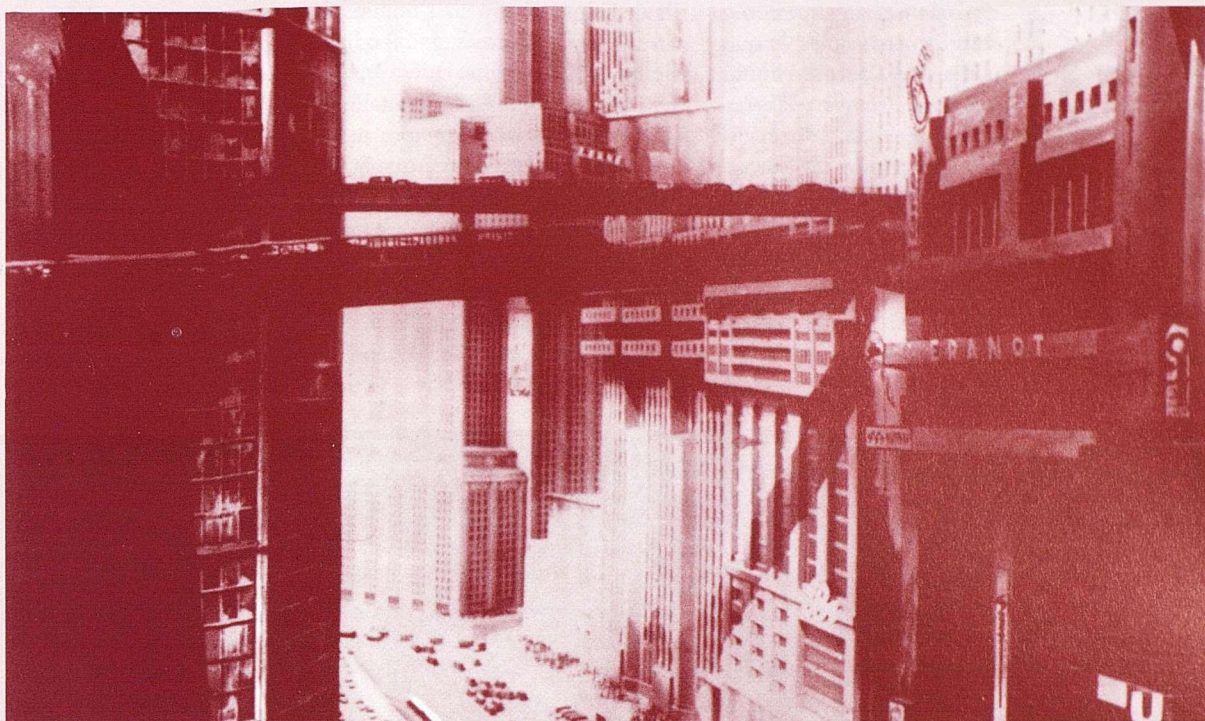
sentiments de la nació alemanya després de la Primera Guerra Mundial i abans dels nazisme: angoixa, recerca d'un refermament que aixecàs la seva autoestima. L'ambigüitat que —segons declaracions posteriors— va povar Lang, se li va tornar instrument ideològic. Va triomfar l'orientació pronazi que Thea von Harbou donava a les seves novel·les, i particularment al tema de *Metrópolis*. Ningú afirmaria que el mateix Lang no hi està imbuït d'aquell sentiment, que començava a predominar a Alemanya, tot i que ell després ho negàs. Per testimonis sobre la formació del nazisme —les novel·les de Günter Grass, per exemple—, coneixem un fervor col·lectiu que va impregnar la societat alemanya i que conduirà a la més gran tragèdia bèl·lica del segle XX.

"He dinat amb la Karen fa menys de tres hores. Com sempre passa amb les dones que intenten treure't alguna cosa, ha dit més del que ha esbrinat."

George Sanders a *Eva al desnudo* (1950) de Joseph Leo Mankiewicz.



“Lang venia del “realisme subjectiu” i va acabar en la recerca expressionista en retre culte a la majestuositat arquitectònica, presència predominant als seus primers films silents: les dues parts de Dr. Mabuse i les dues entregues de Los Nibelungos”



A *Cahiers du Cinema*, Lang li negarà importància a *Metropolis*: “És falsa, la conclusió és falsa, ja no l’acceptava quan realitzava el film.” Però els reportatges de la filmació mostren el seu entusiasme febril, de creador entotsolat en solucions artístiques, seduït pel sistema òptic del fotògraf Eugen Schüfftan que substituïa els decorats gegantins per maquetes de petit format, la *Spiegeltechnik*—multiplicació de la imatge mitjançant miralls—, pel moviment de les masses, la recreació de les fantàstiques oficines, la sala de màquines en què es desgastaven els esclaus, els plans de la ciutat, i, amb tot això, la idea d’un futur inquietant, una revolució perversa dels bons sentiments, cap a la conciliació de classes antagòniques. Era feliç amb una superproducció que des d’Alemanya responia als films de D.W.Griffith i Cecil B. DeMille, un rodatge de tres-cents deu dies i seixanta vespres, un pressupost de més de sis milions de marcs, set-cents cinquanta actors i quaranta-vuit mil set-cents trenta-tres figurants.

La idea se’ls va ocórrer, a Lang i Thea von Harbou, davant Nova York vista des de la proa d’un vaixell. Plegats va-

ren escriure el guió —com els de *La muerte de Sigfrido* i *La venganza de Krimilda*, saga que va ser un “himne profètic a l’Alemanya futura”, en la comprensió de George Sadoul. Si *Die Nibelungen* es referia al Segon Reich, *Metropolis* traduïa Welles i Jules Verne, més les teories proimperialistes de Hilferding. La ciència ficció en pla de signi polític. A Lang el varen traïr l’eficàcia i la passió. El discurs cinematogràfic va meravellar Hitler i Goebbels, tot i que havien prohibit *Das Testament des Dr. Mabuse*. Ho contarà el mateix Lang: “Goebbels em va convocar, no per demanar explicacions sobre el film, com jo temia, sinó per comunicar-me que, com a Ministre de la Propaganda del Tercer Reich, havia rebut de Hitler la missió d’oferir-me la direcció de la cinematografia alemanya. El *fürer* havia vist en mi l’home que crearia el cine nacionalsocialista.” Segons Goebbels, “el poder basat en les armes pot ser bo, però serà més rendible si guanya el cor del poble.” Confiava en la persuasió per fer arrelar, alhora, “un sentiment de brutalitat, romanticisme i barbàrie.” A *Metropolis* va veure la grandiositat que reclamava el règim. Qui va armar aque-

lles imatges havia de posar el seu talent en funció de l’Alemanya nazi. Si Lang, que ja estava qüestionat com a “no ari”, quedava a Alemanya, el seu destí se li presentava sense sortida. Espantat, va viatjar a França i deprés a Estats Units. La seva faula futurista, concebuda com “un conte de fades que fa intuir un futur esglaiador”, serà de trista memòria entre els condemnats als camps de concentració: Això és com *Metropolis*.

A *Metropolis* la vel·leïtat nazi se li perdonarà per l’exemplaritat tècnica i, en el pla fotogràfic, per la creació d’una arquetípica ciutat imaginària. El cine posterior va recuperar elements del seu acurat expressionisme. ¿No s’observen rampells ambientals de *Metropolis* a ciutats de la ciència-ficció moderna, igualment alarmada sobre el futur de la humanitat? Tot i que Lang va fer altres films muts expressionistes, ja no assolirà la grandesa de *Metropolis*. En certa manera, la seva gran obra en va tancar la tendència. Dins la maquinària hollywoodenca, cercarà històries més pròximes a un públic que no requeria aprendre “un sentiment de brutalitat, romanticisme i barbàrie.” ■