



# L'arquitectura d'avantguarda en l'etapa alemanya de Fritz Lang

M. Magdalena Brotons

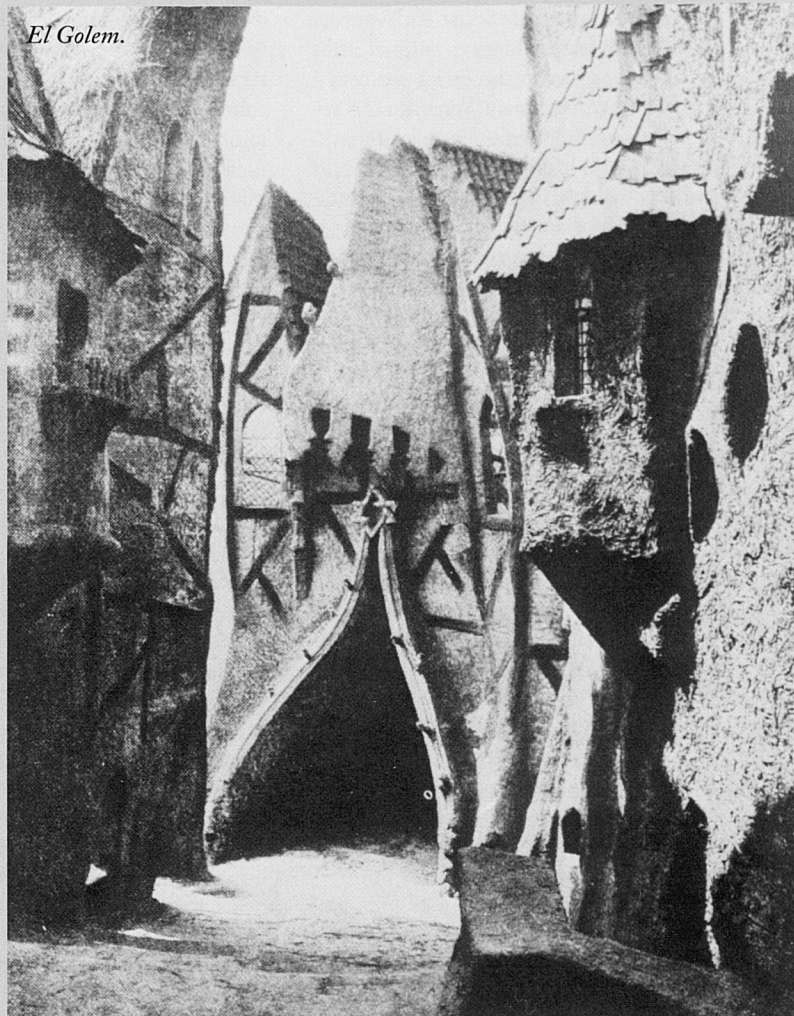
## 1. Introducció

- 1.1. L'avantguarda arquitectònica a principis del segle xx.  
L'arquitectura expressionista

Malgrat que el 1911 el qualificatiu expressionisme ja s'aplicava en pintura, no va ser fins alguns anys més tard, concretament el 1915, quan Adolf Behen va utilitzar per primera vegada el terme "arquitectura expressionista", que no es va generalitzar fins després de la Primera Guerra Mundial (PEHNT, W., 1975, 9). En tot cas, en l'arquitectura l'expressionisme va arrelar molt menys que en les arts plàstiques, perquè la distorsió del món objectiu que varen plasmar la pintura i l'escultura era més difícil de posar en pràctica en l'arquitectura. Malgrat tot, arquitectes com ara Peter Behrens, Bruno Taut, Erich Mendelsohn, Adolf Meyer o Hans Poelzig, per tan sols esmentar-ne alguns, sí que dugueren a terme projectes amarats per l'esperit "expressionista".

- 1.2. L'expressionisme, esperit d'una època

Per entendre el que va significar el cinema en l'època de començament del segle xx, hem de destacar una de les màximes més importants de les avantguardes històriques, ésa dir, l'aspiració a l'obra d'art total, o *Gesamtkunstwerk*. *El manifest de les set arts*, publicat el 1913 per Ricciotto Canudo, situa el cinema com el nou art, superior als altres, perquè reunia totes les manifestacions artístiques, sumava a les tres dimensions —l'espai—, la quarta —el temps—, i podia conjugar arts plàstiques com la dansa, la música, el teatre, etc. No obstant això, l'arquitectura ja havia proclamat la seva condició d'art superior, amb la utilització del terme *Gesamtkunstwerk* per referir-se a la unió de totes les arts en l'arquitectura: "al entorno total que incidia simultàneament sobre varios sentidos del hombre: la arquitectura expresionista apela, al ojo, al tacto al sentido sinestésico. Despierta asociaciones heterogéneas tanto en el tiempo como en el espacio" (PEHNT, W., 1975, 19). Aquesta apel·lació a la sinestèsia, que tenia els orígens en la teoria de les correspondències romàntica, va trobar en l'arquitectura un



llenguatge idoni per posar-la en pràctica. També cal destacar la pervivència de citacions medievalitzants, del primitivisme, fins i tot tocs orientalistes, com a influència de cultures passades, ja presents en l'arquitectura del segle xix, i que perduraran amb gran força en les primeres dècades del xx. Cal afegir-hi una forma d'il·luminar indirecta, que potenciava el contrast i n'accentuava el caràcter expressiu. Podríem parlar de barroquisme en aquestes construccions, on la transmissió de l'expressivitat va potenciar la concepció escultòrica de l'arquitectura. Es volia aconseguir un efecte escultòric en la delimitació entre l'edifici i el buit, per la qual cosa s'incidia en la diferència entre llum i ombra. Així, l'espai tancat era tractat, en certa forma, com una escultura. Enllaçant amb les influències del passat, no podem deixar de banda la connexió que aquestes edificis presenten amb l'anomenada "arquitectura par-

lant", també dita arquitectura revolucionària del segle xviii, que va tenir com a representants més destacats els Étienne-Louis Boullée y Claude-Nicolas Ledoux. Moltes de les propostes que feren, utopies constructives per a la tecnologia convencional de la seva època, podrien semblar a l'observador actual decorats futuristes, escenaris de ciència-ficció o arquitectures fantàstiques com les d'algunes de les pel·lícules que comentarem més endavant.

La manca d'encàrrecs va ser, per a molts arquitectes, una de les conseqüències de la crisi econòmica i espiritual que vivia Alemanya després de la Primera Guerra Mundial. La por de l'atur professional va significar la proliferació de projectes utòpics en el període de postguerra. A la desorganització de la contesa, els creadors —entre els quals hi ha els arquitectes— varen respondre amb una viva imaginació, la qual cosa



És lògic pensar que els arquitectes més avantguardistes, per la manca d'encàrrecs, veiessin en el cinema una sortida professional que els permetria dur a terme construccions arriscades

els va permetre continuar endavant en el pla laboral. Els més avantguardistes creien en la renovació de les arts com a pas previ necessari al renaixement social. És precisament aquesta imaginació sense límits la que va permetre realitzar l'arquitectura "expressionista", supeditada en ocasions al client o mecenes, que era el que decidia dur a terme les propostes d'aquests autors.

Els ideals utòpics també són presents en l'urbanisme de l'època; les propostes de ciutats jardí pretenien el retorn a la vida natural, en clara oposició a la vida alienant de les ciutats. Aquests plantejaments, promoguts de manera, si fa no fa, anàloga per diverses ideologies —esquerres i dretes—, apareixen paral·lelament a la posició dual de l'home enfront de la màquina: malgrat que la màquina era vista com un element de progrés, es feia present el perill del maquinisme en l'aplicació del treball obrer. No hem d'oblidar que al si de les propostes de William Morris hi ha el menyspreu de la màquina com a substitut del treball obrer i la recuperació conseqüent de les tècniques artesanes.

### 1.3. El cinema

És lògic pensar que els arquitectes més avantguardistes, per la manca d'encàrrecs, veiessin en el cinema una sortida professional que els permetria dur a terme construccions arriscades: decorats interiors als platós; façanes sen-

sel l'interior corresponent; edificis de cartró pedra; maquetes a escala de ciutats senceres; etc. De fet, molts ja exercien com a escenògrafs per al teatre: el pas al cinema era curt i el feren ben aviat.

En l'Alemanya de postguerra es va produir una conjuntura afavoridora per a l'auge cinematogràfic: a canvi de molt poc, el cinema ofería una via d'evasió de la realitat crua. La capacitat d'atracció d'aquest mitjà era major que la del teatre, una espectacle que, malgrat els intents per apropar-se a la classe obrera, continuava depenent de les capes altes de la burgesia. El fet que el cinema arribés tots els públics, independentment de la condició social, va satisfer la pretensió utòpica dels arquitectes d'avantguarda, que varen veure en aquest nou llenguatge un marc idoni per dur a terme les seves propostes de comunicació amb el poble. En aquest sentit, podem destacar que aquests dos factors, la potenciació del cinema com a entreteniment popular i el fet que durant la guerra no s'importessin productes estrangers, suposaren l'aparició de les grans productores, com ara l'UFA (Universum Film AG) i la Decla-Bioscop, que posteriorment s'unirien. Tenim, així, una infraestructura capaç de fer cinema, que esdevé una indústria creixent d'Alemanya i que posteriorment passarà a operar també a l'estranger.

Com ja hem assenyalat, l'arquitectura cinematogràfica, és a dir, els decorats, va fer possible que es possessin en pràctica propostes arquitectòniques que no

s'haurien pogut dur a terme en la realitat, per la dificultat d'execució i cost alt. Com que eren pel·lícules mudes, l'arquitectura contribuïa al dramatisme de l'argument, molt accentuat, com dramàtica era l'actuació dels actors i com ho eren també el vestuari i el maquillatge, que, en certa manera, "interactuaven" amb l'arquitectura. Evidentment, el fet que les pel·lícules expressionistes es filmessin en interiors va contribuir al desenvolupament dels decorats. La llum és un dels elements més importants a l'hora de crear ambients, i més en l'expressionisme. En aquestes pel·lícules les ombres podien aparèixer pintades a les parets i, fins i tot, al vestuari, amb la qual cosa es va aconseguir un control absolut de llum i es va crear alhora una atmosfera irreal i fantàstica. A més, hem de tenir present que en el sistema complex de símbols del llenguatge expressionista, l'arquitectura hi fa un paper important, subratllant metàfores concretes.

Pel director Fritz Lang, un dels principis del cinema era la correspondència entre els objectes i la persona, relació que es palesa als decorats, quan presenten connotacions negatives: els carrers estrets i tortuosos ens submergeixen en espais en què l'espectador preveu que hi passarà un desastre imminent. A *Metropolis*, l'inventor Rotwang viu en una vella caseta en el món supertecnificat de l'era de la màquina. Laberints i carrers cavernosos són els habitatges de les masses rebels. Els gra-



...en el sistema complex de símbols del llenguatge expressionista, l'arquitectura hi fa un paper important, subratllant metàfores concretes

tacels simbolitzen el poder sense límits del senyor de la ciutat, i l'assetjament que pateix, la destrucció de la tirania. Les característiques plàstiques d'aquest film, un dels més famosos, si no el més famós, de l'etapa alemanya de Lang, tenen la gènesi en treballs anteriors d'aquest realitzador, que comentarem tot seguit. Com ja assenyalava Pilar Pedraza (2000, 40), la sòlida cultura artística que posseïa aquest director, unida a una gran versatilitat en el maneig dels estils arquitectònics i decoratius, dona com a resultat unes arquitectures plenament cinematogràfiques, s'allunya de l'historicisme i en fa un element expressiu i no tan sols un simple escenari arqueològic.

No comentarem totes les pel·lícules de l'etapa alemanya de Lang: la selecció realitzada atén l'interès d'aquest estudi pels decorats de les pel·lícules que presenten característiques relacionades amb l'arquitectura i els moviments artístics d'avantguarda de l'època i, per tant, hem deixat de banda obres tan importants com *Els nibelungs*, la qual, tot i que presenta una certa influència Art-déco en alguns passatges, s'allunya dels objectius d'aquest estudi breu. Volem assenyalat que analitzarem únicament els decorats i que deixarem de banda altres aspectes del llenguatge cinematogràfic i del muntatge, que han estat tractats de manera exhaustiva en la bibliografia que hi ha al final d'aquest text. En algun punt farem referència a elements com ara la il·luminació; caracterització

dels personatges, etc., per la relació que mantenen amb l'arquitectura.

## 2. Fritz Lang

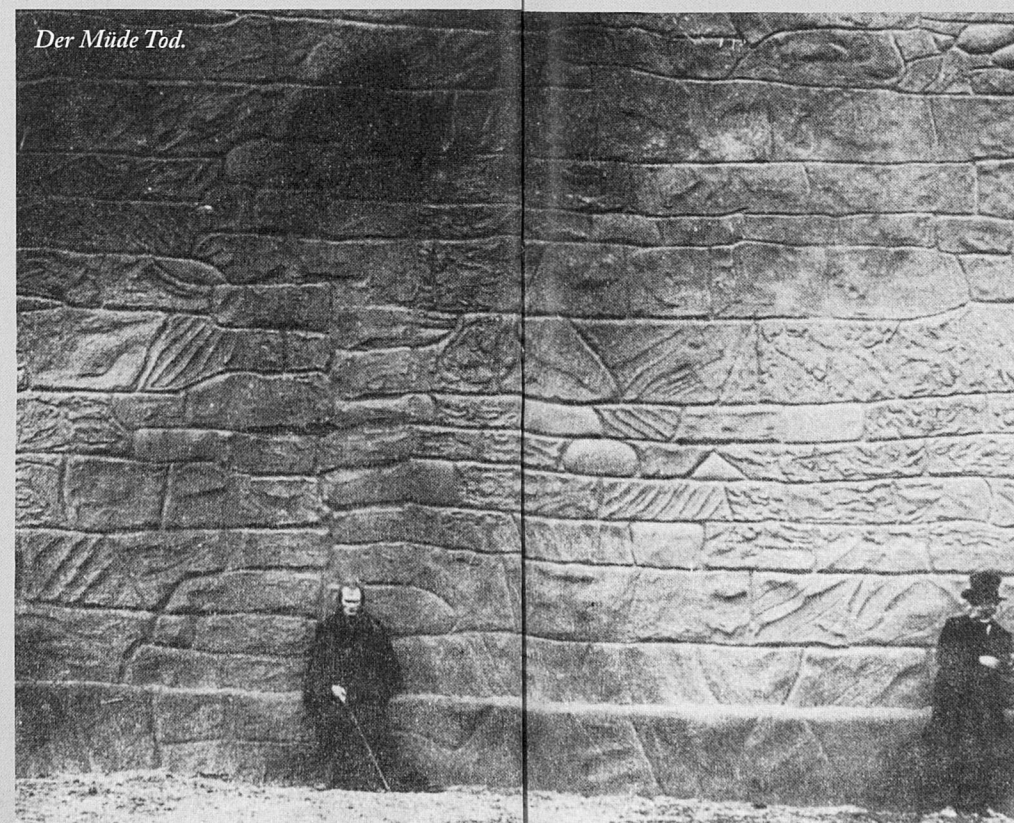
Fritz Lang, fill de l'arquitecte Anton Lang, era un home culte i inquiet, amant del món exòtic com ho eren molts dels seus contemporanis. Va estudiar arquitectura a l'Acadèmia d'Arts Gràfiques de Viena i pintura a l'Escola d'Arts i Oficis de Munic. Aquesta formació serà evident a les seves pel·lícules, sobretot les que pertanyen a l'etapa alemanya, abans de partir cap a Amèrica el 1934, en fugir del nazisme.

La primera intenció de Lang era la de ser pintor i, per aquest motiu, atret per l'esperit bohemi de començament del segle xx, decideix anar a la capital artística de l'època: París. S'instal·la a Montmartre, s'inscriu en l'acadèmia del pintor Maurice Denis i, alhora, aprèn escenografia en l'acadèmia Julien. Aquest període s'interromp a causa del començament de la Primera Guerra Mundial i, malgrat que als seus escrits manifesta un interès romàntic vers la guerra, aquest entusiasme és molt curt, ja que, en ser ferit el 1916, s'estableix a Viena, on continua amb els seus treballs artístics. D'aquesta època daten els primers contactes que manté amb el cinema: Lang comença a treballar com a guionista i, poc després, s'inicia en la direcció del mà del productor Erich Pommer. El seu primer film, *Die Spinnen* (Les aranyes) és

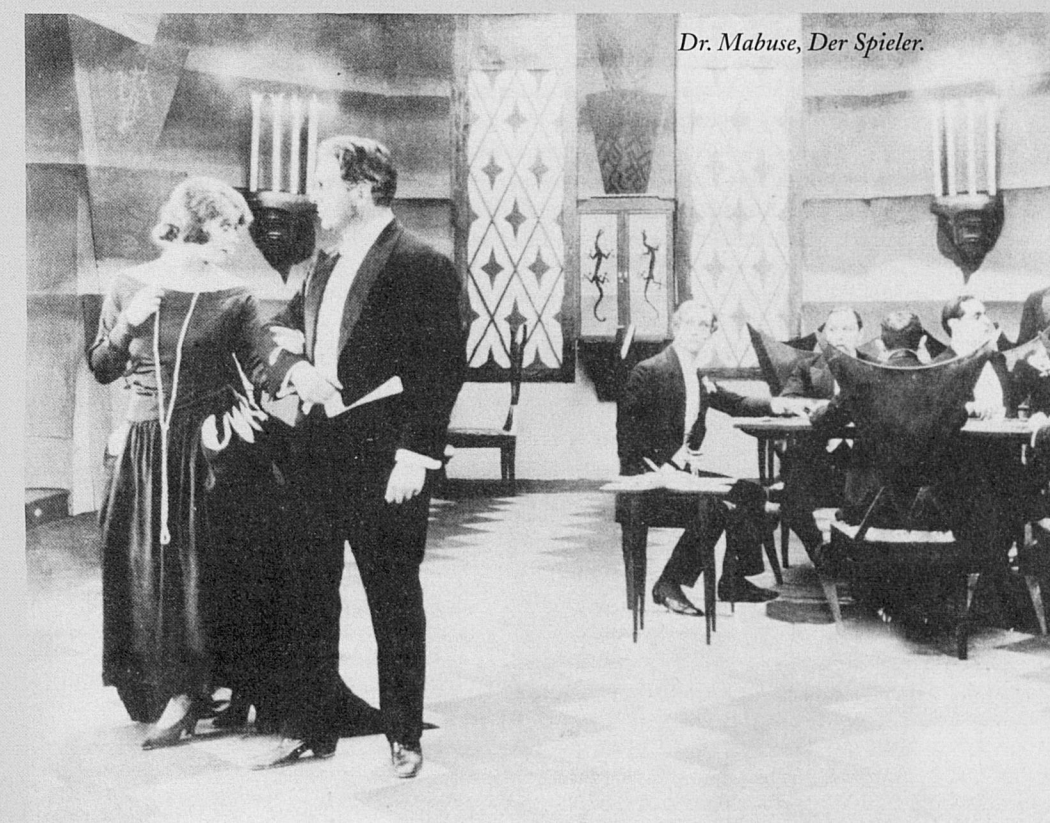
una pel·lícula d'aventures en dues parts (segons la moda dels serials de l'època) i s'estrena a Berlín a començament d'octubre de 1919. Poc temps després, Pommer li ofereix la direcció d'un projecte que es convertirà en la pel·lícula expressionista més famosa: *Das Kabinett des Dr. Caligari* (El gabinet del doctor Caligari). Tot i que Lang no va dirigir la pel·lícula, ens detindrem breument en el comentari dels decorats per la rellevància i influències posteriors d'aquest film, no sense assenyalat que Lang va modificar el guió original de Hans Janowitz i Carl Mayer (KRACAUER, 1985, 67 i següents). El film, dirigit finalment per Robert Wiene, presenta uns decorats obres d'artistes del grup d'avantguarda berlinès Der Sutrm: Hermann Warm; Walter Röhrig i Walter Reimann. Com indica Sánchez-Biosca (2004, 46), és en els decorats on hi ha el verdader avantguardisme de la pel·lícula. L'ús sorprenent de les teles pintades amb ombres agressives formen un decorat totalment antinaturalista, amb els seus edificis estranys, de línies obliqües i perspectives falses. Hi apareixen multitud d'elements arquitectònics deformats: finestres en forma de llampec, teulades inquietants de la ciutat pels qual fuig el somnàmbul Cesare formen un espai de malson, amb les escales com a trànsit cap al lloc on hi ha els poderosos o amb les cadires altes dels funcionaris que transmeten un missatge clar a l'espectador. El caos en què ens submergeix la pel·lícula es fa evident en la utilització



*El gabinete del Dr. Caligari.*



*Der Müde Tod.*

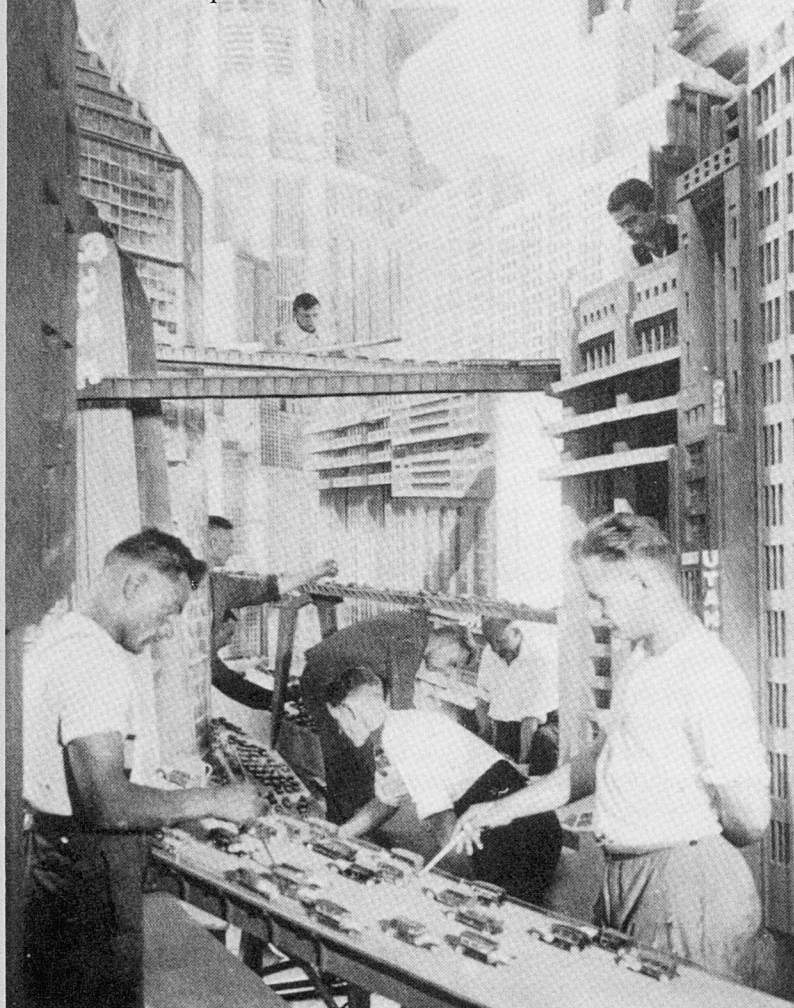


*Dr. Mabuse, Der Spieler.*



...el gran mur que separa el món de la vida i el de la mort, una paret que sobrepassa els límits del quadre i en què, en un moment determinat, apareix un arc apuntat que il·lumina una escala...

Metropolis, tècnics treballant a la maqueta.



recurrent de l'espiral. L'expressivitat d'aquests elements està reforçada per la interpretació antinaturalista, d'una gestualitat exagerada. En destaquen especialment els personatges més paradigmàtics del film el somnàmbul Cesare (Conrad Veidt) i el doctor Caligari (Werner Krauss). Per contra, hem d'assenyalar la pobresa del muntatge de la pel·lícula, presentada majoritàriament en plans general amb alguns primers plans dels rostres dels personatges que emfasitzen el dramatisme de l'acció.

### 2.1. Der Müde Tod

Com ja hem indicat, Lang va rebutjar la direcció de la pel·lícula *El gabinet del doctor Caligari* perquè ja es trobava en ple rodatge del serial *Die Spinnen* (1919-1920). Després d'uns altres films

menys destacats, va realitzar *Der Müde Tod*, estrenada amb el títol castellà de *Las tres luces*, l'any 1921. Amb guió de la seva esposa Thea von Harbou, conta tres històries en les quals la mort, la verdadera protagonista del film, ha d'executar la seva tasca i, per tant, separa una parella d'enamorats en cadascun dels relats que presenta la pel·lícula. Els decorats, realitzats per Herman Warm; Walter Röhrig (autors, recordem-ho, dels decorats de Caligari) i Robert Herlth, barrejen fantasia i realitat per recrear la Bagdad dels califes; la Venècia renaixentista i la Xina imperial, escenaris en què transcorren les tres històries en les quals l'amor pretén triomfar sobre la mort. Aquests tres episodis estan units per la història principal, la d'una jove que vol arrabassar el seu amant de la mort. Si deixem de banda el simbolisme

del tema, de clara inspiració romàntica, ens aturem en la història vertebradora del film per comentar-ne els decorats i la utilització sorprenent de la llum en la pel·lícula. Ja al començament hi ha una utilització de la il·luminació amb un sentit expressiu, perquè ens presenta un escenari amb un contrallum marcat: un pla general d'un cementiri en què els xipres apareixen com l'encarnació de la mort i dues creus molt altes componen la resta del quadre. Aquest i d'altres paisatges del film connecten directament amb les obres de Kaspar David Friedrich, pintor romàntic que serà citat en moltes de pel·lícules alemanyes de l'època (com per exemple a *Nosferatu*, 1922, de F. W. Murnau). Trobem especialment interessant el pla en què apareix el gran mur que separa el món de la vida i el de la mort, una paret que sobrepassa els límits del quadre i en què, en un moment determinat, apareix un arc apuntat que il·lumina una escala. Aquest ús de la llum és destacat per Lotte E. Eisner, que assenyala la il·luminació dels decorats per la base, amb la qual cosa s'aconsegueix l'accentuació de relleus i la transformació d'espais. "També se llogarà a disposar de enormes projectores a los lados, de manera que iluminen violentamente la arquitectura y que produzcan, con la ayuda de superficies salientes, esas estridentes armonías de sombras y luces convertidas ya en clásicas" (EISNER, 1988, 68). A través d'aquesta escala, la jove protagonista del relat accedeix a una gran sala gòtica poblada per centenars d'espelmes enceses. Cadascuna de les espelmes, representació de la vida d'un ésser humà, es va consumint amb el pas del temps. La pretensió de la jove serà detenir el destí, impedir que la vida del seu amant s'apagui. Però la mort, tot i estar cansada del quefer per al qual està destinada, ha de continuar acomplint inexorablement la seva missió.

### 2.2. Dr Mabuse, der Spieler

El treball següent de Fritz Lang és la pel·lícula *Dr. Mabuse, der Spieler*. Estrenada a Berlín el 1922, consta de dues parts: la primera, titulada *Doctor Mabuse. El jugador*. Retrat d'una època; i la segona, *Dr. Mabuse. Infern de crims*. El guió és una adaptació realitzada per Lang i la seva esposa Thea von Harbou d'un serial de



Curiosament, els plans més famosos de la ciutat són maquetes i pintures que adquireixen força i significat gràcies al muntatge del film

l'escriptor Norbert Jacques publicat per lliuraments al diari *Berliner Illustrierten Zeitung*. Originalment es va projectar amb un pròleg, que consistia en un muntatge dinàmic d'escenes de l'arribada del nacionalsocialisme al poder i que mostrava un Berlín febril de postguerra. Aquestes imatges suggerien que el món que s'hi representava era conseqüència de la derrota alemanya en la Primera Guerra Mundial (EISNER, 1984, 7). Eliminada aquesta seqüència, el film ens mostrava un estat anàrquic en el qual un geni demoníac, que combina el coneixement humà, psicològic i científic, té com a finalitat única la possessió del poder absolut. A primera vista, el doctor Mabuse presenta algunes semblances amb el doctor Caligari, sobretot per l'ús del recurs de la inducció criminal per la hipnosis. Però la diferència principal és que Mabuse no és un científic, de fet no sabem d'on li ve el títol de doctor, tan sols sabem que és un criminal intel·ligent que utilitza els coneixements científics i els recursos moderns de la tecnologia per fer el mal i aconseguir el poder absolut. Mabuse apareix com "l'home de les mil cares": com un psicòleg capaç de transformar-se a voluntat, que juga amb el destí dels homes i que dirigeix una banda criminal implicada en sales de joc, contraban i manipulació de la borsa. Les connexions amb Caligari s'estenen també en la utilització de la il·luminació, responsabilitat de Carl Hoffmann, i també en els decorats, obra de Carl Stahl-Urach (mort durant el rodatge de la primera part del film); Otto Hunte; Erich Kettelhut i Karl Vollbrecht. Tot el film està amarant per l'atmosfera expressionista: des dels estranys decorats dels interiors; els carrerons foscos i tortuosos; la profusió d'ombres pintades a les parets; els efectes de llum sorprenents; i com a colofó, l'actuació expressiva de Rudolf Klein-Rogge com a Mabuse, actor preferit pel director en els papers d'éssers turmentats. Lang, fascinat pel personatge, va realitzar altres dues pel·lícules protagonitzades per aquest savi: *Das Testament des Dr. Mabuse* (El testament del Dr. Mabuse, 1932) i, dècades després, *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* (Els crims del Dr. Mabuse, 1960).

Hem escollit algunes seqüències del film per mostrar les característiques més destacades de la posada en escena. En la primera seqüència que comentem

apareix Mabuse en una de les seves caracteritzacions versemblants: ebri, trontolla pels carrerons d'una ciutat que recorda els escenaris per on transitava el vell porter d'hotel de *Der Letzte Mann* (L'últim, 1924) de F. W. Murnau. De sobte, es troba una dona que li recrimina el seu estat d'embriaguesa i el fa entrar a casa. En realitat, es tracta d'una trampa del doctor Mabuse per despistar sobre el seu propòsit vertader: entrar al seu amagatall, en la cripta on treballen cecs que fabriquen diner fals. El lloc ocult a la llum del dia sembla una cova, lloc carregat de connotacions expressionistes que tornarem a trobar a *Metropolis*. Tot seguit apareix Mabuse a la Borsa: un gran edifici, que contrasta amb l'espai ombrívol que hem vist anteriorment, presidit per un rellotge enorme que marca el temps i que recorda que en un instant pot canviar la vida de les persones. Mabuse és mostrat com el gran mag capaç de fer canviar les accions borsàries a voluntat, fet que suposa la ruïna dels inversors ingenus. En una seqüència posterior apareix la vedet Cara Carozza ballant a un cabaret, el Folies Bergère. Hi destaquen els decorats de l'escenari, d'inspiració cubista i amb un cert record de Caligari, i, segons Krakauer, ple de símbols sexuals directes (1985, 83). Decorats semblants apareixen a la rostidoria de Schramm, concretament al pla que obre aquesta escena i que mostra un comensal ventrut que es delecta amb els plats del restaurant, així com en la resta dels decorats del menjador i de la sala de jocs.

A l'acte V, ens situem al palau de la comtessa de Told, a la gran sala repleta d'escultures inspirades en tòtems de cultures primitives. El gust per aquests objectes i per les seves tècniques artesanes, que varen posar molt de moda les avantguardes l'època, varen suscitar l'interès dels artistes de l'expressionisme alemany. Els artistes de *Der Sturm* i *Die Bruc-*

ke varen saber desenvolupar un llenguatge artístic modern a partir dels caràcters expressius de les escultures i màscares de pobles primitius, objectes que arribaven a Europa des de les colònies, en un comerç que, en començar el segle, va veure que la demanda augmentava. A més d'aquestes obres, els quadros de caràcter cubista i expressionista que pengen de les parets completen la decoració de l'estança. El toc medievalista el posen les cadires dels convidats a la sessió d'espiritisme que se celebra al castell, en què Mabuse exerceix una vegada més el poder per sotmetre'ls.

### 2.3. Metropolis

Després d'un dels films més destacats, *Die Nibelungen* (Els nibelungs, 1922-1924), Lang realitza *Metropolis* el 1926. *Metropolis* és segurament la pel·lícula expressionista que més literatura ha generat, per tant no pretenem més que fer un recorregut breu per alguns dels aspectes més destacats en relació amb la seva concepció arquitectònica, anàlisi ineludible al referir-nos-hi. Com indica Sánchez-Biosca "Metropolis fue concebida por una mente rotundamente arquitectónica y se presentó como un "sueño arquitectónico" en sintonía con las escuelas artísticas de su época" (2004, 123). Sembla que el projecte d'aquesta pel·lícula va sorgir durant un viatge que Lang va fer als Estats Units per estudiar els sistemes de producció i desenvolupament de la tecnologia cinematogràfica americana, especialment els efectes especials que es feien a Hollywood en aquella època. Segons Lang, la idea de *Metropolis* va formar-la quan va veure la ciutat de Nova York per primera vegada. El director i productor Eric Pommer varen haver de passar una nit al vaixell en què viatjaven. Des de la coberta, Lang va quedar impressionat per la visió nocturna de la



M, el vampiro de Düsseldorf.



*Els mostradors de la ciutat actuen també com a ulls delators, que adverteixen a l'assassí que l'han descobert i marcat amb la M a l'espallla*

ciutat, amb els milions de llums que mostrava (KRACAUER, 1985, 143). Gràcies a l'èxit de la seva pel·lícula anterior, l'UFA va posar a disposició de Lang tots els recursos per poder dur a terme aquest projecte, un dels més cars i llargs de la seva història. En sobresurt la tasca dels directors de fotografia Karl Freund; Günther Rittau i Eugen Schüfftan, que, a més, va ser l'inventor de l'anomenat mètode Schüfftan, aplicat per primera vegada en aquest film i que consistia a rodar amb miralls que permetien simular grans escenaris amb maquetes i persones.

Vista en picat de la Torre de Control de Metropolis

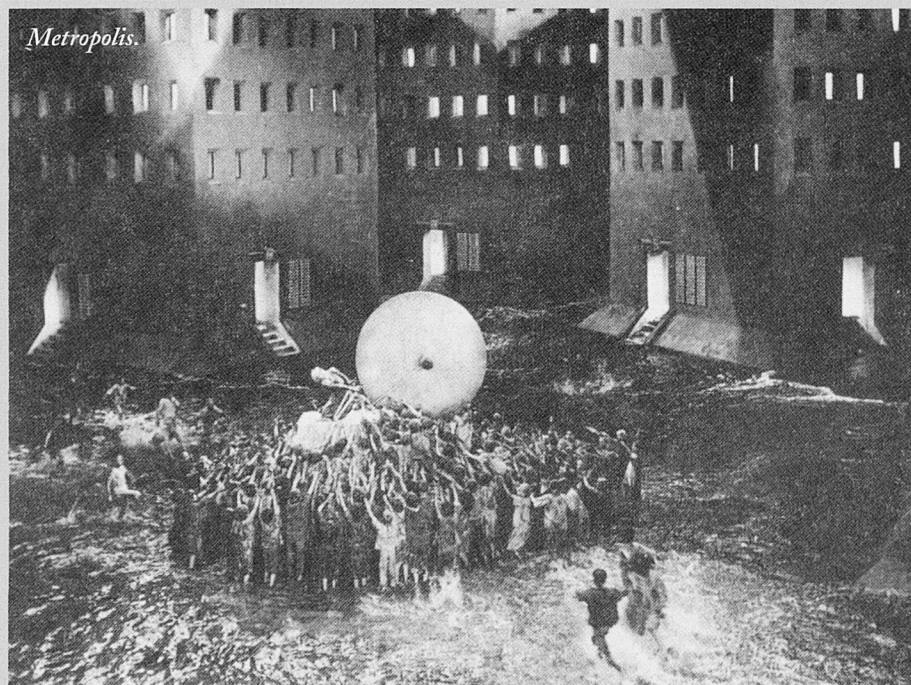
Els decorats, inspirats en diferents moments de la història de la pintura i l'arquitectura, varen ser obra d'Erich Kettelhut; Otto Hunte i Karl Vollbrecht, que ja havien col·laborat anteriorment amb el director. Varen utilitzar plans dibuixats d'arquitectures que semblen construccions colossals quan són filmades en un enquadrament oblic i el punt de vista en picat. Com ja hem indicat anteriorment, també aquí serà important la interrelació que s'estableix entre els actors i l'arquitectura. En la voluntat d'unió de totes les arts, el ballet serà present en aquest film: perfectament sincronitzats, els obrers robotitzats semblen una massa geomètrica, com les

comparses del teatre d'avantguarda, representat per Piscator i Max Reinhardt, i van de fosc, en contraposició amb els colors clars dels herois del film, Maria i Freder. Segons Pilar Pedraza, la monumental màquina en què treballen els obrers "manifiesta la influencia de los decorados de la Sala de Máquinas del montaje del R.U.R. de Capek en el Theater Kurfürsterdamm de Berlín en 1923, que Lang y Harbou probablemente vieron" (PEDRAZA, 2000, 50). La ciutat subterrània és la urbs dels treballadors, que viuen als blocs construïts regularment a partir d'un sistema modular, segons l'arquitectura obrera típica dels anys vint i que tenia com a ideal proporcionar-los un habitatge digne a un cost mínim. Per contra, a la ciutat superior, la *Metropolis*, trobem els Jardins Eterns, símbol de llibertat i de felicitat, amb un decorat que recorda les arquitectures de Hans Poelzig, responsable dels decorats de la segona versió de la mítica pel·lícula *Der Golem* (Paul Wegener, 1920), de la qual no hem fet referència fins ara, però que caldria destacar-la, juntament amb *El gabinet del doctor Caligari*, com una de les primeres pel·lícules expressionistes. Curiosament, els plans més famosos de la ciutat són maquetes i pintures que adquireixen força i significat gràcies al muntatge del film. Destaca el paisatge de *Metropolis*, amb els gratacels im-

nents i els nivells diferents de circulació, terrestre i aèria, que, com destaca Pilar Pedraza es "... un paisaje urbano mezcla de Nueva York con cierta arquitectura del siglo XIX, y apuntes de Bruno Taut. Concretamente el Monument des neues Gesetzes (1919) influye sobre la Torre de Control de Metrópolis, el edificio más alto y osado, además de proyectos de los futuristas italianos Antonio Sant'Elia y Virgilio Marchi, que ya se conocían entonces" (PEDRAZA, 2000, 51). També hi podem trobar un cert aire Art-déco en alguns elements dels decorats. Una altra vista important de la ciutat és aquella que s'ofereix des dels finestrals amples de l'imponent despatx racionalista de John Federsen, el senyor de la ciutat. Es tracta d'un gran espai diàfan que contrasta amb el món subterrani dels obrers que haurem vist anteriorment. En aquest món del subsòl, de catacumbes, de passadissos secrets i foscos, dramàticament il·luminats, és on es reuneixen els obrers secretament per escoltar com Maria els conta la història de la torre de Babel. La construcció a què al·ludeixen les paraules de la jove es visualitza en un edifici inspirat clarament en la pintura de Brueghel. La connexió amb el món medieval apareix també en la catedral en què s'han de trobar el jove Freder i Maria, edifici que es representa amb un únic pilar gòtic al centre del decorat, així com la casa del científic Rotwangh, edifici medievalitzant, que recorda els decorats que Hans Poelzig va realitzar per a *Der Golem*, com bé assenyala el guió (PEDRAZA, 2000, 53). Aquest amagatall, enfegat entre els edificis enormes de *Metropolis*, constitueix un anacronisme entre els gratacels. És, d'una banda, un laboratori fantàstic on es genera la dona-màquina capaç d'esclafar la revolta dels obrers i, d'una altra, a la part inferior, una connexió amb el món subterrani i cavernós de Metropolis.

#### 2.4. M

Després de fer *Spione* (Els espies, 1927) i *Frau im Mond* (La dona en la lluna, 1928-29), Lang dirigeix *M* (1931), la pel·lícula de la qual, deia, se sentia més orgullós (CASAS, 1991, 122). *M* (M. El vampir de Düsseldorf) suposa un punt i a part en la trajectòria d'aquest direc-





...la ciutat sencera hi juga un paper primordial i esdevé el coprotagonista del film juntament amb els personatges. En aquest sentit, *M* estableix un pont amb la filmografia posterior del director als Estats Units...

tor: en la seva primera pel·lícula sonora, Lang utilitza el so no tan sols amb la finalitat de transmetre els diàlegs i renous, sinó sobretot com a element capaç de vertebrar l'acció del film. Tot i que no puguem detenir-nos en aquest ni en d'altres aspectes destacats com el muntatge, n'analitzarem els decorats i els diferents espais en què se'n desenvolupa la trama.

Fotograma de *M* en què veiem l'assassí amb una de les víctimes davant un mostrador de juguetes

A *M* és Düsseldorf la ciutat elegida per narrar una història inspirada en casos reals que Lang havia llegit als diaris. No és casual el tractament gairebé documental de moltes parts de la pel·lícula, en les quals el director descriu amb minuciositat ambients i personatges que els habiten. La llum és utilitzada de manera molt expressiva ja al famós pla en què mostra l'assassí de nines. Els autors dels decorats Karl Vollbrecht i Emil Hastle, i el director de fotografia Fritz Arno Wagner, varen saber palesar l'ambient opressiu d'una ciutat en què el criminal, interpretat per Peter Lorre, és finalment capturat pels seus habitants. D'una banda hi ha la policia, encarregada de mantenir l'ordre i fer complir la llei, que n'estableix el control: és el missatge que transmeten la successió de plans que ens mostren els ambients inspeccionats per la policia en la recerca de pistes sobre l'assassí: locals, bars nocturns, carrerons, ens deixen veure un submón poblat per aquell altre grup, el dels delinqüents i sense sostre, que ofereixen la cara oculta d'aquella mateixa ciutat. Aquest altre grup en domina tot el perímetre, com queda clar quan veiem la mà enfundada en un guant de pell del cap dels lladres sobre el plànol de Düsseldorf, en el moment en què decideixen fer justícia pel seu compte, per la ineficàcia de la policia. Amb un pla seqüència esplèndid en què es fa un ús virtuós de la càmera desencadenada, mostra els llocs en què es reuneixen els sense sostre i reflecteix clarament la crisi de l'època. I al vèrtex del triangle, Beckert, l'assassí incapaç de controlar la força interior que l'obliga a matar, impuls que captem tot d'una quan en veiem el reflex a un mostrador, emmarcat per la figura romboïdal d'una composició



*M*, el vampiro de Düsseldorf

de ganivets, i tot d'una el rombe passa a emmarcar la figura de la pròxima víctima. Els mostradors de la ciutat actuen també com a ulls delators, que adverteixen a l'assassí que l'han descobert i marcat amb la M a l'espatlla. Al final de la pel·lícula, l'assassí es refugia en un edifici d'oficines que acabarà sent-ne la trampa: assetjat per la generació organitzada, no troba escapatori en aquella xarxa de pisos i habitacions en què vol amagar-se. Quan és agafat, la banda de lladres i personatges que actuen fora de la llei, pretenen jutjar-lo i el duen al seu amagatall. Es mostren una altra vegada els llocs ocults, la ciutat subterrània, espai freqüent en aquestes pel·lícules. Per tant, veiem que la ciutat sencera hi juga un paper primordial i esdevé el coprotagonista del film juntament amb els personatges. En aquest sentit, *M* estableix un pont amb la filmografia posterior del director als Estats Units, particularment amb títols com ara *Scarlet Street* (Perversidad, 1945); *The Big Heat* (Los sobornados, 1953) o *While the City Sleeps* (Mientras Nueva York duerme, 1955), per esmentar tan sols algunes de les incursions que Lang va realitzar en el cinema negre, en el qual la ciutat és escenari i personatge fonamental per al desenvolupament de la trama. 🎬

#### BIBLIOGRAFIA

BELMANS, J. (1977). La Ville dans le Cinéma. De Fritz Lang à Alain Resnais, Brussel·les, Eds. A. de Boeck.

BENET FERRANDO, V. J., (1986). Espacio y encuadre en el film *Der Müde Tod*, València, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història.

BERTERETTO, P. (1983). Il cinema d'avanguardia 1910-1930, Venècia, Marsilio.

BERTERETTO, P. (1990). Fritz Lang: Metropolis, Torí, Lindau.

CASAS, Q. (1991). Fritz Lang, Madrid, Càtedra. EISNER, L. H. (1984). Fritz Lang, Paris, Éditions de l'Étoile-La Cinémathèque Française

EISNER, L. H. (1988). La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo, Madrid, Càtedra.

ELSAESSER, T. (2000). Metropolis, Londres, British Film Institute.

ELENA, A. (2002). Ciencia, cine e historia. De Mèl·lies a 2001, Madrid, Alianza.

FAGIOLIO, M. (1977, 1a ed. 1974). "La catedral de cristal. La arquitectura del expresionismo y la "tradición" esotérica". A ARGÁN, G. C. (dir.) El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro, Barcelona, Gustavo Gili, pàg. 199-258.

KRAUCAUER, S. (1985, 1a ed. 1947). De Caligari a Hitler. Una historia psicològica del cine alemán, Barcelona, Paidós.

MITRY, J. (1974). Historia del cine experimental, València, Fernando Torres Ed.

PEDRAZA, P. (2000). Fritz Lang: Metrópolis, Barcelona, Paidós.

PEHNT, W. (1975). La arquitectura expresionista, Barcelona, Gustavo Gili.

RAMÍREZ, J. A. (1983). Edificios y sueños (ensayo sobre arquitectura y utopía), Màlaga, Universitat de Màlaga i Salamanca.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933, Madrid, Verdoux.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2004). Cine y vanguardias artísticas, Barcelona, Paidós.

TÖTEBERG, M. (1992, 1a ed. 1985). Fritz Lang, Barcelona, Edicions 62.

Aquest article és una traducció de *La arquitectura de vanguardia en la etapa alemana de Fritz Lang*, publicat a VVAA. La ciudad y los cineastas, Universitat d'Alacant, 2005.