

# Monstres expressionistes

Guillem Fiol Pons

Aprofitam el cicle que el Centre de Cultura de Sa Nostra dedica al cinema expressionista alemany per a fer una ullada a alguns aspectes d'aquesta tendència que va brillar en el marc dels poderosos estudis UFA a les dècades dels anys 10 i 20 del segle passat. A manera de preliminar, vull advertir al sempre apreciat lector de *Temps moderns* que no cerqui en aquest article un estudi exhaustiu de l'expressionisme: són moltes les publicacions monogràfiques sobre el tema que es poden trobar a llibreries i biblioteques amb facilitat. El que trobaran en aquestes pàgines de la nostra revista és la plasmació personal de les impressions, sensacions i valoracions de diferents punts que creiem d'interès sobre alguns títols tradicionalment qualificats d'expressionistes, fruit d'un acostament gustós a aquest tipus de cinema, que ja fa uns quants anys que vàrem començar a degustar amb un cert aprofundiment gràcies en bona part a la tasca docent de Magdalena Brotons, professora de la Universitat de les Illes Balears, a qui volem agrair des d'aquí que ens aportés llum en el camí ombrejat de l'expressionisme alemany.

Potser sigui una mica simple que de bon començament ja parlem de llums i ombres, però, així com hi ha tòpics que s'hi han convertit a través de falsedats (el monòleg del "Ser o no ser" shakesperrià amb Hamlet portant una calavera a la mà? Rick dient a l'inseparable Sam "Toca-la una altra vegada"?), n'hi ha d'altres que ho han fet gràcies a l'obvietat, i aquesta no té per què ser evitada per afany de protagonisme en aquells que ens dedicam a l'estudi del fenomen artístic. El que hauríem de fer és recalcar i ampliar el coneixement d'aquestes obviesats, com ho és el fet que l'expressionisme cinematogràfic alemany va donar un paper protagonista a la fotografia de les seves obres. Com la majoria de moviments que poden ser tractats d'avantguardistes (tot i que aquest terme sempre és relatiu), l'expressionisme va tendir en moltes qüestions al radicalisme, i la de la il·luminació és una de les més rellevants. I també com sol succeir amb gran part dels radicalismes, alguns d'ells varen tensor massa la corda i els experiments es varen convertir en excessos. Perquè no ens hem d'enganyar: no tot el cinema expressionista està integrat per obres mestres, de la mateixa manera que tampoc ho està tot el cinema clàssic nord-americà dels anys 40 i 50. Les generalitzacions sempre són falsàries, es fan de cara a la galeria i, a poc que gratem en elles i els retirem el maquillatge, veurem que poden ser retocades i polides per moltes bandes. Per això dic que el que ens ha quedat del cinema expressionista no és tot el que es produí dins aquesta tendència. Estem parlant de pel·lícules, en el sentit material de la paraula, realitzades fa més de vuitanta anys, que no han suportat el pas del temps, de la política o dels



*Metropolis*

desastres bèl·lics. Això ens du a una altra problemàtica sobre la percepció del cinema "prehistòric" que sovint es passa per alt però que personalment em sembla d'una transcendència majúscula. Són molts els canvis tècnics que ha patit el cinema des de la seva invenció allà a finals del segle XIX: transformacions en el format de la imatge, en la velocitat de rodatge i projecció de la pel·lícula, així com també modificacions molt importants en la tecnologia de reproducció dels films, tant a nivell de sala cinematogràfica com particular. Per tant, si a aquesta evolució tecnològica li sumem el procés de degradació sofert pel suport fílmic, ens trobam amb obres que contemplam de manera molt diferent a com ho varen fer els espectadors de fa gairebé un segle i de com les varen plantejar els seus creadors. Recentment, des de la pròpia Alemanya s'han restaurat la majoria dels films expressionistes que han sobreviscut (com a mínim els més significatius), aplicant uns tintats als fotogrames semblants als originals, que canvien bastant la nostra percepció depenent de si



*Nosferatu-eine  
Symphonie des  
Grauens*

contemplem aquestes còpies o de si ho feim amb les còpies tradicionals en blanc i negre pur i dur. De la mateixa manera, depenent del format de l'edició que tinguem a les mans, ens apropiarem més o menys als enquadraments originals, que sovint no es respecten ni a les projeccions o distribucions videogràfiques de les pel·lícules enregistrades fa dos dies, molt menys en films rodats amb una tecnologia tan antiga. Feim aquest comentari perquè és sorprenent la facilitat amb què molts parlen d'enquadraments i de composicions en el cinema dels Griffith, Eisenstein i companyia, oblidant que el format amb el qual veim avui aquests films potser disti molt de l'original i tergiversi alguns d'aquests enquadraments i composicions. Aquí també en parlarem, d'aquests dos conceptes fonamentals del llenguatge cinematogràfic, però després d'haver advertit que les valoracions que en puguem fer depenen de l'adequació dels formats.

Un no sap mai per què se sent atret per unes coses i no per altres, i en el meu cas l'expressionisme no és una excepció. Però si hagués de decidir-me per una causa, crec que m'inclinaria a pensar que, abans de saber-ne gairebé res, em varen atreure els seus monstres. Pot sonar banal i del tot superficial, però és el que hi ha. Essent un apassionat d'una novel·la com el *Frankenstein* de Mary Shelley, era inevitable que m'aboqués al gaudi de *El Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*; Paul Wegener i Carl Boese; 1920); obsessionat pel *Dràcula* de Bram Stoker, per força havia de parar el coll a *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*; F. W. Murnau; 1922). Així, podríem dir que vaig accedir a l'expressionisme a través de la literatura romàntica (o més aviat hereva del Romanticisme, en el cas de l'obra de Stoker), moviment amb el qual l'expressionisme va mantenir un deute considerable. Certament, *El Golem* no és ni de



bon tros una versió de la novel·la de Shelley, sinó d'una llegenda tradicional de la cultura jueva (que, per cert, també va inspirar fa uns quants anys un brillant episodi de la sèrie de televisió *Expediente X*), però, si fa no fa, el plantejament és el mateix i la temàtica plantejada, molt similar: la creació de vida artificial i les conseqüències que pot tenir quan el creador deixa d'exercir un control sobre la criatura, en adonar-se aquesta que necessita llibertat per sentir emocions. La mateixa problemàtica es repetirà, a més, en nombroses obres literàries i cinematogràfiques de ciència-ficció, des de la popular *Blade runner* (í.d.; Ridley Scott; 1982), basada alhora en la novel·la de Philip K. Dick *¿Sueñan los andróides con ovejas eléctricas?*, fins a la no tan popular *Inteligencia artificial* (*Artificial intelligence*; Steven Spielberg; 2001), entre moltes altres. La responsabilitat inherent al creador des de que es converteix en tal cosa es ramifica en altres títols clau

de l'expressionisme, com per exemple *Metrópolis* (í.d.; Fritz Lang; 1926), en la qual no és el tema principal del film, però sí que ocupa un lloc important dins la complexitat general. És obvi que la creació robòtica que en un principi pretén substituir els treballadors humans ja és prou perillosa, però ho és més quan el propietari decideix que serveixi per a fer-se passar per la captivadora Maria i conduir els oprimits obrers a la revolta violenta. A la mateixa *El gabinet del Doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*; Robert Wiene; 1919) el sonàmbul Cesare depèn totalment del malèfic Caligari que, tot i no haver-lo creat, té una plena responsabilitat sobre els seus actes. És curiós com en aquest film gran part dels recursos per a angoixar l'espectador acompanyen el personatge de Caligari, que materialment no assassina ningú, i no tant la figura de Cesare que, a més, apareix en les escenes dels crims a través només de la seva ombra sobre la víctima. En realitat, la monstruositat recau en l'individu que orquestra els assassinats, de la mateixa manera que a *El Golem* la cosa es comença a embrutar quan el criat recorre a la força bruta de la criatura per a fer fora de la casa al comte enamorat de Miriam. Suposo que si l'expressionisme ha estat tan estudiat i segueix tenint tants adeptes és per la seva polièdrica significació, que trobem en la temàtica de què ens estem ocupant: aquestes individus que no controlen de manera responsable el poder que tenen entre mans, són metàfores dels perills de la ciència, del mal ús de les noves tecnologies, de la irresponsabilitat dels governants? Totes ells són problemàtiques que estaven molt d'actualitat a principis del segle XX quan es realitzen aquestes pel·lícules, i directament o indirecta, alguna cosa de totes elles hi devia haver.

L'altra via d'aproximació personal a l'expressionisme que he esmentat més amunt, el *Nosferatu* de Murnau, m'atreu especialment en la seva vessant terrorífica. L'adaptació encoberta de l'extraordinària obra de Stoker va estar a punt de ser destruïda pels hereus d'aquest escriptor per no haver-li pagat drets d'autor, tot i que, com seria la tònic general en les nombrosíssimes adaptacions posteriors, la novel·la servia pràcticament només com a fil argumental d'una història que anava per altres camins narratius. Però és sobretot a nivell visual on *Nosferatu* assoleix el seu principal mèrit, a la recerca de crear l'adient atmosfera de terror. Per començar, la caracterització del personatge interpretat per Max Schreck és una de les més pavoroses que s'han vist en pantalla, amb el seu cap rapat, els prominents incisius i els llargs dits de les mans, que semblen gairebé aràcnids. Més enllà del maquillatge es veu la tasca de Murnau en la posada en escena, traient-se de la màniga imatges molt poderoses que contribueixen a enlletir la por que desprèn la figura del comte Orlock: en són magnífics exemples la seva primera aparició sortint del castell, com si sortís d'un túnel fosc al que està a punt d'entrar el confiat Hutter (algú ha dit Harker?) o la seva incorporació rígi-



*Das Kabinett  
des Doctor  
Caligari*

da des del taüt on reposa, un recurs que, com diverses composicions del film, va aprofitar amb prou encert Coppola a *Dràcula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992). Murnau també va estendre el seu inesgotable talent visual a altres escenes, com aquell pla d'Emma asseguda al cementiri de la platja, intentant evocar el cementiri sobre el penya-segat del poble de Whitby (a la pel·lícula anomenat Wisborg). És igualment digne de subratllar l'ús que fa Murnau de la naturalesa, tant pel que fa als animals, com a l'escena nocturna dels cavalls que s'espanten per la proximitat dels llops, al vent, que precedeix la presència del vampir, o les roques i muntanyes que simulen la inhòspita Transsilvània.

A més de tot això, el film de Murnau conté un altre aspecte interessant a comentar: el tractament del rol femení. Com sabran tots aquells que ja hagin vist la pel·lícula, Emma (la inoblidable Mina de la novel·la de Stoker) es sacrifica per a que el vampir pugui ser destruït amb l'arribada de l'alba. És una perfecta culminació per a una història conduïda constantment entre personatges masculins en la seva major part. Tots són mostrats com a víctimes del vampir o, com a mínim, impotents davant els seus poders, mentre que l'únic personatge femení de pes, el d'Emma, és la que aconseguirà acabar amb ell, després d'haver evolucionat des d'una aparent

i lànguïda rendició davant els seus pressentiments fins a la seva decisió d'actuar. Vull subratllar, en aquest sentit, el magnífic pla subjectiu del carrer de la ciutat que està contemplant Emma des de la finestra, amb una filera de gent portant taüts dels morts suposadament de pesta, de pesta vampírica.

La transcendència del paper femení dins de l'expressionisme no és exclusiva de *Nosferatu*. Vinculada possiblement a la contemporaneïtat dels films, a uns anys en què ja en molts àmbits s'iniciava un tímid alliberament de la dona, aquesta té un paper fonamental a *Metrópolis*. Millor dit, té dos papers fonamentals a, el de Maria i el del robot que la suplanta. En el primer cas té un claríssim component espiritual, que fàcilment pot ser tenyit de connotacions religioses, que Lang s'encarrega de remarcar, per exemple, amb la seva primera aparició, quan puja amb els nins al barri dels rics i entra al jardí del protagonista; ho fa envoltada d'una boira que li dóna un caire eteri que, afegit a la manera amb què abraça els nins, transmet una sensació com de figura protectora que no és d'aquest món. És cert que aquesta caracterització remet al rol tradicional de la figura femenina, vista com a mare protectora, però no ho és menys que en el cas de *Metrópolis* és un rol que està incrustat dins un context particular de reivindicació social. Maria actua com a guia de tot un col·lectiu obrer masculí que es deixa conduir amb devoció il·limitada per l'únic personatge femení de rellevància en tot el relat, tal i com ens trobàvem a *Nosferatu*. Per altra banda, Lang resol amb una gran solvència l'altre aspecte que crec fonamental de la caracterització de Maria, com és el de la seva humanització que complementa l'espiritualització que hem comentat. Això es produeix a l'escena immediatament posterior a la reunió clandestina. Maria s'acosta, amb una gestualitat que té molt a veure amb la plàstica religiosa, al protagonista Freder, moviment que Lang plasma amb un pla subjectiu des de la posició de l'home; el contacte de Maria amb aquest està carregat de misticisme, però la genialitat de Lang s'aprecia precisament quan Freder ja ha marxat: Maria queda amb el braç allargat i inquieta per la seva marxa, detall que immediatament ancora el seu personatge a un amor terrenal, li atorga la humanització que hem avançat més amunt. L'autèntica Maria contrasta amb la seva robòtica versió, que representaria el "costat fosc" del personatge. Em sembla terrible el tipus de prova de foc que ha de passar el robot abans de considerar que pot ser confós amb una dona: el ball eròtic davant els burgesos, terrible per la seva concepció però meravellós en la seva plasmació cinematogràfica, perfecta harmonia entre disseny de vestuari i fotografia.

Només ens queda parlar d'un darrer aspecte fonamental en el plantejament cinematogràfic de l'expressionisme, el dels decorats o entorn on tenen lloc les accions narrades. És imprescindible parlar de les pintures que serveixen de fons a *El gabinet del Doctor Caligari*, realitzades per

Herrmann Warm, Walter Röhrig i Walter Reimann. Just després del pròleg al manicomi, veiem un pla general de la ciutat que servirà de marc als trists aconteixements. És una vila totalment falsa, pintada sense cap intenció de servir d'enganyall, formada per cases amuntegades entorn a un pujol, configurant una forma conjunta a manera d'una gran llengua de foc. Aquest pla ens du a considerar una altra de les característiques definidores de l'expressionisme, com és la de defugir del realisme, i precisament aquest film de Wiene n'és un dels exemples més significatius. Ho és no només per les pintures que formen els decorats, sinó també per altres elements com el mobiliari, sobretot l'utilitzat pel secretari que es convertirà en la primera víctima, que està escrivint assegut a una elevadíssima cadira davant un monumental escriptori decorat amb números. La mateixa tendència a l'abstracció es desprèn de la morfologia dels carrers de la inversemblant ciutat o de les portes i finestres del manicomi de la part final. Una part final que, per cert, encaixa poc i malament amb l'epíleg que segons sembla va ser afegit, igual que el pròleg, per exigències de la companyia productora que no permetia que la figura d'un director d'una institució mental fos identificat aquí amb un pervers assassí. Els altres títols expressionistes que hem citat són menys radicals en aquest sentit, sobretot *Nosferatu*, que segueix uns plantejaments relativament més naturalistes. Potser que *Metrópolis* sigui més expressionista en aquest sentit, amb aquells grans decorats de les màquines que deixen exhausts als treballadors i, sobretot, amb aquella espècie de Leviatà infernal que s'imagina

el protagonista quan la gran màquina esclata. En tot cas, sí que els decorats de *Metrópolis* permeten a Lang aconseguir unes imatges de gran simbolisme, d'entre les que destaca l'artilugi de les palanques i les bombetes que sembla un relotge contra el que ha de lluitar l'obrer, així com també, per altra banda, són utilitzats amb una gran càrrega fantàstica tant en el cas del monstre que hem citat com en el de les alegories dels Set Pecats Capitals que ballen al so de la flauta òssea que toca tètricament la personificació de la Mort. En relació a aquest aspecte dels decorats s'observen algunes constants entre aquestes pel·lícules, tenyides també en algun cas amb una forta càrrega simbòlica. Com heretaria posteriorment el cinema de terror, l'expressionisme sentia predilecció per les escales, element arquitectònic que funciona perfectament com a símbol de transició, sovint des del conegut cap al desconegut. Joga un paper important a *Metrópolis*, com element de transició entre els diferents nivells en què es divideix físicament i social el seu món futurista; a *El Golem*, els seus directors es recreen en la filmació de l'escala de cargol, que defineix una forma auricular, que connecta els dos pisos de la casa de Low, i que adopta trets fantasmagòrics en molts moments (sobretot en la còpia que incorpora els tintats de color verd fosc); a *El gabinet del Doctor Caligari*, l'àmplia escala del manicomi està pràcticament sense il·luminar en la seva part superior, el que li treu bona part de l'inicial to diàfan; finalment, a *Nosferatu* l'escala és el lloc on Murnau projecta l'ombra del vampir que inicia el seu atac, en un dels plans més famosos de l'expressionisme. ■

*Der Golem, wie er in die Welt kam*

