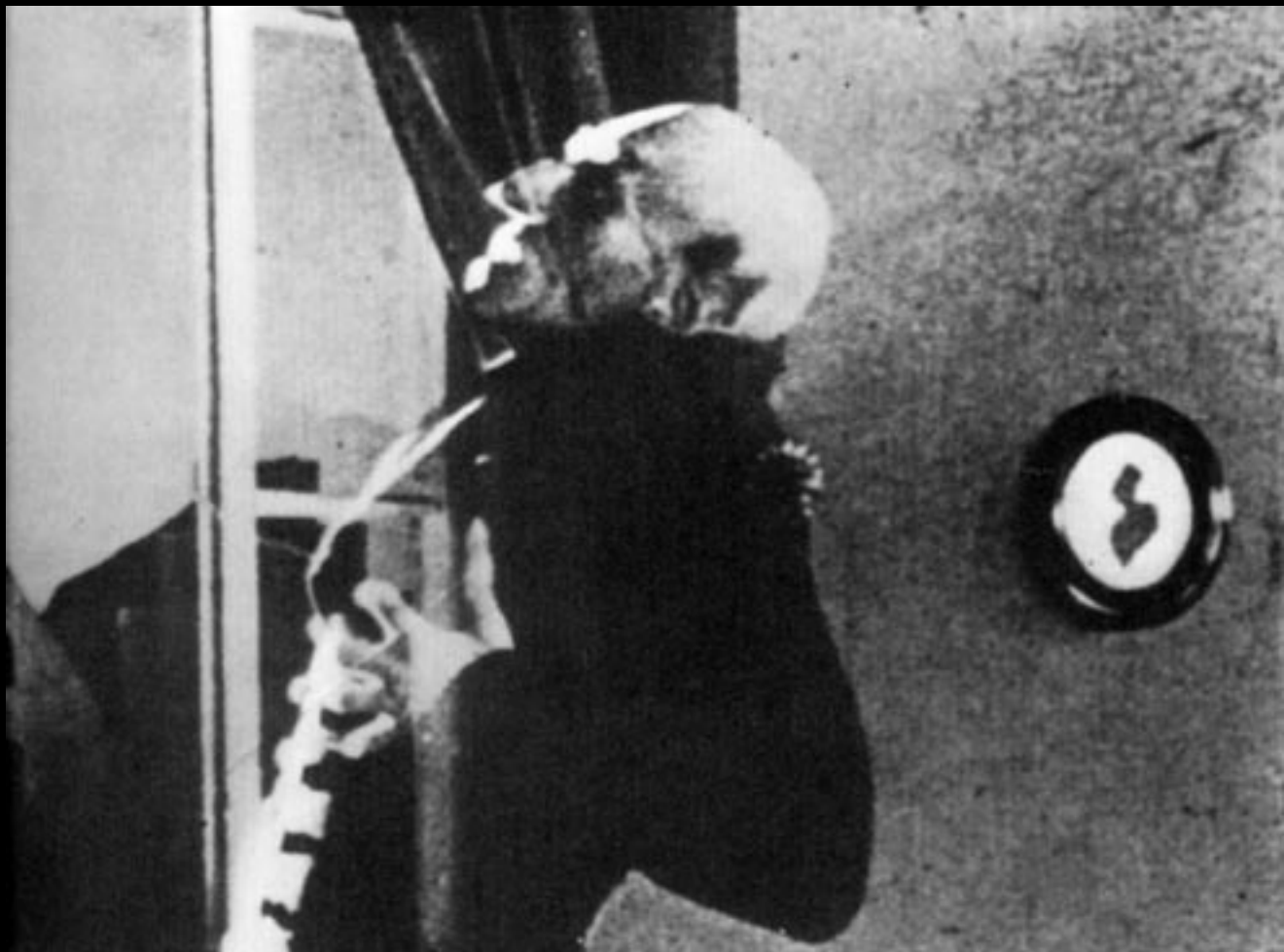


# Cinema alemany: de l'expressionisme al realisme

Romà Gubern



*Nosferatu-eine  
Symphonie des  
Grauens*

La derrota de l'Alemanya imperial el 1918 va suposar l'enfonsament de les estructures polítiques autoritàries i un desbordament lògic de creativitat en tots els àmbits de la producció artística i intel·lectual. La nova república de Weimar, sorgida de la derrota militar en la Segona Guerra Mundial, va durar tan sols una dècada i mitja, però va esdevenir un univers en ebullició per a totes les formes artístiques, i es veuria jugulada per l'ascens de Hitler al poder el gener de 1933. El cinema no va ser una excepció d'aquest renaixement i, si les comèdies d'Ernst Lubitsch varen permetre que el cinema alemany s'exportés amb èxit als mercats que abans li havien tancat les portes, va ser el filó estètic expressionista el que li va suposar assolir una ressonància i influència universals.

L'expressionisme va ser un corrent artístic que va néixer en el si de les arts plàstiques i decoratives a Munich vers el 1919, però que es va estendre al món del teatre, la literatura i la música. En el més profund d'aquest moviment, les formes deixaven de ser realistes o objectives per esdevenir emocionals i subjectives, distorsionades per la sen-

sibilitat emotiva de l'artista. Era, en certa manera, una conseqüència exacerbada del romanticisme que s'havia desenvolupat amb gran força a Alemanya durant el segle anterior. I aquesta plàstica antinaturalista, elaborada i complexa, va arribar ben aviat al cinema, no tan sols a les escenografies i la caracterització i maquillatge dels personatges, sinó també als arguments, amb freqüència fantàstics, turmentats o terrorífics, que proposaven una matèria dramàtica per a aquella formulació plàstica. La pel·lícula que va inaugurar amb gran impacte aquest cicle estètic va ser *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinet del doctor Caligari*, 1920), de Robert Wiene, que va exposar en pantalla els crims que l'hipnotitzador ambulat Caligari (Werner Krauss) feia cometre al seu mèdiom (Conrad Veidt). Com que la història il·lustrava el relat d'un boig que creia veure en la figura del director de l'asil psiquiàtric el doctor Caligari, la distorsió plàstica dels decorats va ser justificada i funcional i, a més a més, pel fet de ser teles pintades a la manera teatral —amb llums i ombres pintades en la superfície— varen ser més barates que els de-

corats corporis, en una època de penúries i escassetat d'energia elèctrica a causa de la difícil postguerra. L'actualitat científica de l'hipnotisme, la denúncia de la tirania autoritària, l'exploració d'un món d'instints malignes, la escenografia impactant exhibida i els maquillatges suggerents varen convertir aquesta pel·lícula en el títol fundacional del cinema de terror. L'estrena a París l'any següent va servir de trampolí de llançament internacional del nou estil, que alguns crítics batejaren com a *caligarisme*, i molts de cineastes d'altres països es varen veure influïts per la novetat provocativa d'aquest estil.

dictadura d'Adolf Hitler. Així ha interpretar l'història alemanya Sigfried Krauer la saga de monstres i tirans que va poblar el cinema alemany anterior a l'adveniment del Tercer Reich.

Com es pot comprovar, una part del cinema fantàstic alemany va configurar les seves innovacions escenogràfiques en espectaculars termes arquitectònics. El representant més il·lustre d'aquesta tendència va ser el vienès Fritz Lang, que posseïa estudis d'arquitectura i que, en contrast amb l'expressionisme teatral de *Das Cabinet des Dr. Caligari* o amb l'expressionisme pictòric que va significar l'obra de R. W. Murnau, va elevar mons imaginaris



És cert que l'etiqueta expressionista es va revelar aviat molt laxa, perquè dins del cinema fantàstic alemany varen sorgir moltes tendències i bifurcacions, com va passar amb la recuperació d'escenografies neogòtiques que va suposar la realització de *Der Golem (El Golem, 1920)*, de Paul Wegener i Carl Boese. *Der Golem* va traslladar a la pantalla una antiga llegenda hebraica que assegurava que el rabí Loew, en el gueto de Praga i durant el regnat de Rodolf II, va aconseguir infondre vida a un homuncle fabricat amb argila perquè protegís els jueus. Però aquest autòmat, dotat d'enorme força física, s'acabava rebel·lant contra el seu creador, com un eco del mite de la insurrecció de Prometeu contra Zeus. En aquesta ocasió, els decorats impressionants, obra de l'arquitecte Hans Pölzig, varen ser corporis i la fantasiosa escenografia medieval apareixia contaminada per una sensibilitat gòtica. Però l'homuncle d'argila rebel, de força terrible, va enllaçar amb el doctor Caligari per prolongar l'estirp de tirans despòtics que poblarien el turmentat imaginari col·lectiu del poble alemany en la marxa, en un turbulent clima social, cap a la

amb poderoses formes volumètriques, com va fer en la monumental saga llegendària en dues parts *Die Nibelungen (Los nibelungos, 1924)*, basada en l'epopeia nacional alemanya, i després en presentar la ciutat futurista de *Metropolis (1927)*, colossal visió pessimista d'un futur ultratecnificat. Després de fer les primeres pel·lícules serials d'aventures exòtiques i intrigues misterioses, que universalitzaren el geni del mal doctor Mabuse, Lang va cridar fortament l'atenció de la crítica amb l'obra fantàstica *Der Müde Tod (La muerte cansada/Las tres luces, 1921)*. La protagonista d'aquesta història (Lil Dagover), en un intent de recuperar el seu estimat mort, aconsegueix entrar en el regne de la Mort (encarnada per l'actor Bernard Götzke), que li evoca tres destins tràgics al vell Bagdad, a la Venècia del segle XVIII i a la Xina, fins que ella, quan mor, pot arribar a reunir-se amb l'ésser estimat. El 1925, un jove espectador anomenat Luis Buñuel veu a París, meravellat, aquesta pel·lícula i l'estimula a dedicar-se professionalment al cinema. El que va captivar Buñuel, i amb tota la raó, va ser el decorat aclaparador del regne de la Mort, protegit per una

*Das Kabinett  
des Doctor  
Caligari*

murada immensa que s'alçava al cor d'un poblet alemany. Rere aquell mur, les vides humanes apareixien representades per ciris d'alçades diferents i, quan se n'apagava un, significava que un ésser humà moria.

Amb una sòlida formació en història de l'art, Friedrich Wilhelm Murnau, com ja hem dit, va extreure fonamentalment la inspiració de la pintura. *Nosferatu* (1921) es basava lliurement en la novel·la *Dracula* de Bram Stoker, però va intentar eludir, amb aquest títol, el pagament de drets d'autor als hereus, la qual cosa va armar un plet després de l'estrena. La versió de Murnau va convertir l'esposa del protagonista en una víctima sacrificial, perquè en retenir el vampir al dormitori fins a l'alba, per la qual cosa perdia la vida, també el destruïa per la llum del dia. De l'ús de l'ombra del repel·lent vampir Murnau va fer una virtut estètica molt congruent amb el seu expressionisme, que apareix com una epifania del neoromanticisme. Però, a la vegada que es desmarcava del cànon d'aquella escola a la qual pertanyia, Murnau va sortir de l'estudi i va fer que la fotografia de Fritz Arno Wagner convertís els paisatges naturals —les muntanyes, el cel, els arbres— en entorns visuals amenaçadors, com solia ocórrer també en la novel·la de Stoker en què es basava l'argument.

La paleta de Murnau va ser molt rica i extensa i la pel·lícula *Der Letzte Mann* (*El últim*, 1924) va suposar un trànsit de l'expressionisme al realisme social, amb un ús virtuós i innovador del *travelling*. El protagonista de *Der Letzte Mann* (Emil Jannings) era el porter d'un hotel luxós que, a causa de l'edat avançada que tenia i que li dificultava el transport de maletes pesades, era destinat a servir als lavabos d'homes. El protagonista viu aquest canvi de feina i la pèrdua de l'uniforme vistós com una humiliació tràgica i cada nit el roba per posar-se'l i així tornar al barri obrer en què viu, amb la finalitat d'ocultar la feina nova. Aquest conflicte va permetre a Murnau contrastar dos mons contraposats: l'univers de l'hotel luxós i l'humil barri obrer perifèric, dos univers separats però també enllaçats per l'itinerari quotidià del porter, un eco de la trajectòria entre el castell de *Nosferatu* i la ciutat en què viu el protagonista víctima del vampir. En aquest context, l'uniforme luxós passava a adquirir el caràcter d'un emblema de poder i es podia entendre el dolor per la pèrdua —el dol, en llenguatge psicoanalític—, sobretot en un país com Alemanya, caracteritzat per la veneració fetixista dels uniformes. El film va significar el trànsit equilibrat de l'estètica expressionista al nou realisme social que començava a fer passes aleshores a la república de Weimar. Expressionista era encara, per exemple, l'escala que baixava als lavabos, presentada per Murnau com un túnel negre que descendia a les tenebres de l'infern. Però, en canvi, era realista la presentació del barri de classe obrera en què vivia el protagonista.

Murnau rodaria encara a Alemanya dues adaptacions literàries brillants, revisades amb gran origi-

nalitat. La primera va ser una versió modernitzada de *Tartuf* (*Tartüff*, 1926), de Molière, amb Emil Jannings en el paper protagonista. I la segona va ser una representació espectacular del *Faust* (1926), de Goethe, amb el mateix actor, rica en referències plàstiques a la pintura barroca. Després d'aquesta pel·lícula, Murnau va emigrar als Estats Units, contractat per la Fox, per posar el talent i la perícia tècnica que tenia al servei de Hollywood.

De fet, juntament a l'expressionisme de la postguerra, s'havia anat desenvolupant en el nou cinema alemany una tendència naturalista, amb no tanta publicitat i menys espectacular, derivada del teatre de cambra intimista, amb pocs personatges, poques localitzacions i una continuïtat espaciotemporal. Per aquests motius la crítica la batejaria amb el nom de *Kammerspielfilm* (cinema de cambra). Un dels exponents més característics va ser *Scherben* (*El rail*, 1922), de Lupu Pick, un melodrama ambientat en el món ferroviari, en què un guardavies matava el jove seductor de sa filla i acabava embogint. L'acció transcorria en vint-i-quatre hores, no utilitzava rètols literaris i desenvolupava una «tragèdia quotidiana» en què alguns objectes adquirien caràcter simbòlic segons la funció dramàtica. Un dels filons derivats d'aquest realisme embrionari va adquirir el caràcter de gènere o de cicle a partir de *Die Strasse* (*La calle*, 1924), de Karl Grüne. Aquest cicle estava format per una sèrie de pel·lícules l'acció de les quals passava en gran part en carrers d'una gran ciutat, reconstruïdes en decorats d'estudi i presentades com a espai de conflicte dramàtic o de perillosa jungla urbana, contrastada amb l'estabilitat protectora de la llar. En els ben equipats estudis berlinesos, es varen poder crear aquells decorats immensos —com ja havia fet Murnau a *Der Letzte Mann*— amb vehicles que hi circulaven, mostradors rutilants i nombrosos vianants. Espai de temptacions i de perills, aquest escenari urbà estava molt ben representat a *Asphalt* (*Asfalto*, 1929), de Joe May, un drama intimista en què un jove i humil policia (Gustav Frölich) es deixa dur pels encants d'una lladre a la qual ha detingut *in fraganti*. I serà son pare, també policia, la persona que durà el fill culpable a la comissaria.

La tendència realista va adquirir un grau major de compromís polític amb l'anomenat «cine proletari», produït a partir de 1926 per sindicats i partits polítics d'esquerra. Un dels títols més característics en va ser *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (*El viatge de mamá Krause a la felicitat*, 1928), dirigit pel realitzador comunista Piel Jutzi. El film mostrava la misèria d'una família obrera berlinesa, el fill de la qual es gasta en beguda el que sa mare, viuda, guanya amb la venda de diaris. Aquest vici condueix el fill al robatori i detenció posterior i empeny sa mare, empegueïda, al suïcidi, mentre que la filla té una relació tempestuosa amb un obrer que milita al Front Roig, com a contrapunt positiu a la situació familiar. Exponent de la producció obrerista i militant de la república de

Weimar, l'any 1975 Rainer Werner Fassbinder va produir una rèplica pessimista o una relectura paròdica d'aquest títol clàssic del cinema obrer amb el nom de *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* (*Viaje a la felicidad de mamá Kuster*), però en va situar l'acció en l'opulenta República Federal d'Alemanya. En aquell temps Piel Jutzi era recordat com un cineasta —director i finalment operador— que havia fet el pas del cinema proletari militant al cinema nazi després del 1933.

Al marge dels circuits del cinema militant, el director políticament més compromès i prestigiós del cinema alemany al final d'aquella dècada va ser el vienès G. W. Pabst, que va fer una incursió en el gènere conegut com a «cinema de carrer» amb *Die freudlose Gasse* (*Bajo la màscara del plaer/La calle sin alegría*, 1925), drama social vienès amb una jove Greta Garbo abans d'anars-se'n a Hollywood. I va explorar de forma atrevida la viabilitat de la indagació psicològica mitjançant el cinema amb *Geheimnisse einer Seele* (*Secretos de un alma*, 1926), abans d'atorgar universalitat al rostre de l'actriu nord-americana Louise Brooks, protagonista de *Die Büchse der Pandora* (*La caja de Pandora*, 1929), adaptació del controvertit drama de Frank Wedekind, i *Das Tagebuch einer Verlorenen* (*Tres páginas de un diario*, 1929). Cineasta modèlic pel rigor de la seva consciència

social i la inventiva de la posada en escena, el 1930 va realitzar —ja en l'etapa sonora— la més virulenta crítica contra la crueltat de la guerra vista fins aleshores en pantalla. En els escenaris de la Primera Guerra Mundial i en la rereguarda, va escenificar *Westfront 1918* (*Cuatro de infantería*), una pel·lícula demolidora i sense esperança, en una de les escenes més recordades de la qual un soldat que torna a casa de permís troba sa dona al llit amb el carnisser que li proporciona viandes.

Amb els títols de Piel Jutzi i de Pabst que hem esmentat, es va corroborar que l'etapa expressiionista del cinema alemany havia quedar enrere i que l'ampli espectre ampli de la producció l'havia convertit en un dels laboratoris més interessants i rics del món d'aquell temps. No és estrany, així, que Hollywood, atent a la caça de talents aliens, acabés per atraure molts d'aquests professionals als seus estudis, com va passar amb Murnau, Ernst Lubitsch, Pola Negri, Erich Pommer, Emil Jannings, Conrad Veidt, Fritz Lang, Peter Lorre, Billy Wilder, Fred Zinnemann, Robert Siodmak, Douglas Sirk o Karl Freund, aquest darrer un operador de gran vàlua que va aportar al cinema nord-americà l'estètica del clarobscur, que tanta rendibilitat dramàtica obtindria en el gènere terrorífic i en el cinema negre. ■



*Mutter  
Krausens Fahrt  
ins Glück*