

El cinema expressionista alemany: revolució visual i radiografia social (1913-1929)

Xavier Jiménez

*Das Kabinett
des Doctor
Caligari*



La vessant cinematogràfica del moviment expressionista, aparegut a Alemanya el 1913 amb el rodatge de *Der student von Prag* (*El estudiant de Praga*, Stellan Rye) i desenvolupat durant el període de la Primera Guerra Mundial, i l'etapa immediatament posterior —dècada dels vint—, és considerat conjuntament amb el cinema d'avantguardes soviètic, la primera gran convulsió artística de la història del cinema europeu, mescla de retrats d'inquietuds polítiques, socials i culturals, intrínsecament relacionades amb la conjuntura d'aquella etapa.

L'expressionisme, com a impuls artístic, va néixer amb una evident tendència a la confrontació amb l'impressionisme francès, i la seva recerca d'una identitat i realitat mitjançant el tractament i utilització de la llum; va transgredir uns límits diametralment oposats, i es va concentrar a plasmar a través de diverses disciplines com el teatre (Erns Toller), la narrativa (R. M. Rilke), o la pintura (Munch, Klee), constants vitals del comportament humà d'aquest període, com per exemple el tractament i el pensament intern dels personatges, o la descripció de l'estat anímic i de la desesperança, entre d'altres

conductes i tendències. També podem considerar l'expressionisme com un fill territorial del moviment romàntic que lluitava contra el naturalisme del segle XIX, rebutjant qualsevol artifici natural i de contemplació del món mitjançant una objectivitat pura i directa. Els directors de cinema expressionista es concentraren en una visió subjectiva d'allò que mostraven a la pantalla: va ser una deformació de l'espai de la quotidianitat, un pensament heretat en part d'aquell passat no tan llunyà.

Les diferents plasmacions d'aquest emergent corrent en els camps anteriorment citats es va detenir de forma particular en el pla de la cinematografia, en què va originar un dels capítols més enriquidors de la cultura alemanya d'aquells anys, relacionada directament amb la convergència d'altres disciplines que varen servir per agrupar la base d'acció d'aquesta aposta cinematogràfica: el nou tractament dels decorats, enfocats cap a una creació de jocs entre la història i la personalitat dels protagonistes, la il·luminació, que va confeccionar una articulació d'ombres i penombres que dibuixava una atmosfera inquietant i desconcertant, i

que juntament amb l'estètica teatral dels films i als seus guions —que habitualment es movien entre temes fantàstics o de terror—, es va aconseguir una interactivitat entre el receptor i l'emissor, gràcies a aquesta capacitat subjectiva de les imatges projectades.

Aquestes característiques, mescla de contingut intel·lectual i de particularitats més properes a disciplines artístiques independents, varen aconseguir la unificació, dins del cinema expressionista, d'un grup de realitzadors, directors de fotografia i dissenyadors de decorats, que varen impulsar aquesta tendència renovadora al cinema, encara que, com indica l'historiador Sánchez-Biosca,¹ no tan sols d'expressionisme cinematogràfic va viure el cinema alemany entre 1913 i la dècada dels trenta —moment de l'arribada del cinema sonor i de l'ascens social del partit nazi—, sinó que paral·lelament escoles com la *kammerspiel*film (film d'interior o intimistes),² les pel·lícules de vestits o les produccions de caire exòtic, varen formar part d'altres tendències que confeccionaren el gruix de la producció alemanya de l'època.

En el pla més relacionat amb els components propis de l'expressionisme, la seva aportació va resultar cabdal per dos motius: per una banda, va completar l'esclat de creativitat més comercial del moviment a través del cinema, un art/invent que encara es trobava pràcticament en una fase primitiva al país; i per una altra, va servir per mostrar i denunciar la societat que s'estava forjant a aquell territori, en plena crisi econòmica i d'identitat, a causa de les conseqüències sobrevingudes de la Primera Guerra Mundial, un matís que queda reflectit a la perfecció en la que és considerada la primera publicació sobre història del cinema —en aquest cas d'Alemanya—, que englobava a més un recorregut històric del moment, mitjançant una anàlisi de la filmografia contemporània, i que segons el filòsof i teòric del cinema Sigfried Krauer,³ alertava del perill social que estava brotant als anys vint a Alemanya, analitzat a través de la psicologia dels personatges protagonistes d'aquests films, en què exposava així un estudi sobre la societat i la cultura alemanya a través del cinema.

Els començaments de l'expressionisme cinematogràfic, de manera individual, els podem situar en els noms de Paul Wegener, Stellan Rye, Henrik Galeen o Otto Rippert, responsables de la part originària del moviment, que va començar a caminar a través de les imatges de *Der student von Prag* (*El estudiant de Praga*, Stellan Rye; 1913), *Homunculus* (Otto Rippert, 1916) o *Der Golem, wie er in die welt kam* (*El Golem*, Paul Wegener; 1920) entre d'altres títols. Tots aquests exemples eren films que ja avançaven els trets i particularitats del moviment, la seva essència basada en una utilització fonamental dels decorats, angles inusuals d'enquadrament, formes desiguals, obscuritat... i que, en una primera etapa, les històries es basaven, la majoria, en llegendes i contes fantàstics amb la in-



*Der Student
von Prag*

roducció de monstres i éssers sobrenaturals com a part fonamental de la història.

Però si hi ha un film considerat com el primer plenament expressionista, i que va inaugurar oficialment aquesta tendència hauríem de recular fins al 1919, any de l'estrena de *Das kabinett des doktor Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene), que provenia d'una idea original de dos guionistes, Carl Mayer i Hans Janowitz.⁴ Va ser un film que va afegir un valor més al cinema immediatament anterior, i passaria a ésser considerat el model més clàssic del corrent expressionista, conglomerat d'aplicació de diferents arts plàstiques al servei del cinema, tant visual com intel·lectual.

Das kabinett des doktor Caligari (*El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene; 1919), representa un abans i un després, no tan sols en l'aspecte visual i del moviment en general, sinó en la interpretació històrica que varen oferir aquests films com a vehicles de pensament o de reflexió. El moment històric viscut a l'Alemanya del 1920 era desolador. Les conseqüències de la Primera Guerra Mundial havia deixat una empremta social negativa, que evidenciava l'estatus del moment. El cinema expressionista va començar a derivar des d'aquest títol cap a aquesta direcció, aportant una denúncia de la realitat alemanya, i la revelació d'un futur poc esperançador. Es varen mostrar a la pantalla sentiments de descontrol, de por, d'incertesa davant una situació desconeguda per la població. Lotte H. Eisner, crítica i historiadora cinematogràfica que va viure de primera mà aquests esdeveniments, parla en el seu llibre de capçalera *La*



Orlacs Hände

pantalla demoníaca de la "doctrina apocalíptica de l'expressionisme", en què el protagonista es deslliga del deure, es veu atret per allò desconegut i es deixa arrossegar pels seus impulsos.⁵

Aquesta idea de decadència que envoltava el cinema expressionista era exposada sense cap censura per part dels directors, però camuflada gràcies als elements que hem presentat anteriorment; encara que un dels més recurrents per evidenciar aquesta paràlisi social de l'Alemanya dels anys vint va ser la manipulació mostrada a la pantalla per part dels personatges protagonistes, molt sovint representant científics, inventors..., que creaven vida a través de monstres o éssers que eren manipulats fins que es rebel·laven contra el seu "pare", i que, com analitzava Kracauer, era un plantejament encobert d'una denúncia de la manipulació política i governamental a què era sotmesa la població, amb exemples que poden anar des de *Caligari* i el seu somnàmbul Cèsar, *Homunculus*, *Metrópolis*, el *Golem* (de la pel·lícula del mateix títol), o un matís doblement recíproc, com el mostrat a pel·lícules com *l'Estudiant de Praga*, o *Orlacs Hände* (*Las manos de Orlac*, Robert Wiene; 1924) en què un pacte, o la unió física de dos elements, provoquen fatals conseqüències.

Aquesta dualitat conforma un dels processos clau de l'expressionisme, que planteja així un joc entre els protagonistes, una lluita de figures semblant a un robament de nèmesis, en què s'evoca el reflex maligne del protagonista, que no vol acceptar la realitat o que amaga els vertaders interessos per aconseguir els seus objectius.

Un altra etiqueta d'identificació de l'expressionisme són els directors artístics responsables dels decorats, que simbolitzen una part essencial de

l'estètica i de la creativitat i modernitat; hi varen destacar Hermann Warm, Walter Röhrig o Walter Reimann; o la influència d'escoles o pintors determinats, que varen influir enormement en realitzadors com va ser el cas de F.W. Murnau, i dels directors que més va treballar aquesta dicotomia, exposada de manera evident al film *Nosferatu eine symphonie des grauens* (*Nosferatu*, 1922), en què la composició artística i plàstica de les escenes, no només de *Nosferatu*, sinó de la majoria de la seva filmografia, es basava en part de la l'obra de mestres pictòrics, que en el cas de *Nosferatu* treballa a través de pintors com Friedrich —essencialment—, i altres com Vermeer, Brueghel o Rembrandt.⁶

Com a moviment, l'estètica de l'expressionisme alemany forma un dels moviments cinematogràfics fonamentals per a l'evolució del cinema com a art global, en què la fotografia, els decorats i la imatge projectada —conjuntament amb uns elements d'introducció i denúncia històrica—, donen vida a una etapa que va impulsar Alemanya a una de les posicions de major creativitat i contribució al desenvolupament del cinema europeu, i alhora, mundial, gràcies a les aportacions de directors que aplicaren una inusitada "tècnica destresa tècnica, talent i perícia professional",⁷ amb una capacitat de combinació i homogeneïtat de recursos, que varen ser factibles en una època especialment enfocada cap a la innovació i experimentació com va ser l'Europa de les pre-avantguardes, en què la pintura, l'arquitectura, el cinema i l'art en general, varen patir una de les transformacions creatives més brusques del segle XX, i en què l'expressionisme es va establir com la seva punta de llança.

El cicle previst pels propers mesos d'octubre i novembre inclou en el programa una oferta cinematogràfica que es mou entre els anys 1913 i 1929, i que ofereix, a més de la possibilitat d'assistir a una sèrie de projeccions de títols de consulta ineludible per aquest període,⁸ una obra d'un dels directors més prolífics, polèmics i genials del cinema alemany contemporani, R. W. Fassbinder. Aquest realitzador total, que va desenvolupar la majoria de la seva carrera a la dècada dels setanta, és un dels hereus atípics del cinema expressionista. Va desenvolupar una trajectòria com a director al llarg de la qual es va interessar constantment per dos dels elements que varen fomentar el creixement de l'expressionisme, no tan sols com a branca cinematogràfica, sinó com a moviment artístic global: la denúncia de la situació política i social d'Alemanya, que, si en el cas de l'expressionisme, se centrava en el període anterior i posterior a la Primera Guerra Mundial, en el cas de Fassbinder es trobava influït per les conseqüències de la Segona Guerra Mundial, i de la situació existent al país, reflectides a la perfecció al títol *Die Ehe der Maria Braun* (*El matrimoni de Maria Braun*, 1978), per exemple, i per l'atreuiment d'ensenyar un cinema transgressor, directe i cruel.

Amb *Mutter Küsters fährt zum himmel* (*Viaje a la felicidad de mamá Küsters*, 1975), Fassbinder roda una història que conté una forta crítica cap el

sentiment d'oblit i desatenció social de la població alemanya, una atmosfera de negativitat política, i en general de crisi d'identitat; una versió moderna d'aquell antic expressionisme. Fassbinder va desenvolupar constantment una preocupació per l'entorn social que envolta els personatges, tancats dins un hàbitat que ofega i que provoca respostes traumàtiques a un present fosc i decadent. Com exposava Kracauer a un paràgraf escrit el 1942, i recuperat per Thomas Elsaesser, l'altre gran teòric del moviment, juntament amb Eisner i Kracauer mateix:⁹ "el cinema alemany va ser explosiu des dels seus començaments (...) entre 1918 i 1923 regnava el caos a Alemanya, i com a resultat d'això, la mentalitat horroritzada dels alemanys es va alliberar de totes les convencions que generalment condicionen la vida humana. En aquestes condicions l'ànima infeliç i inquieta no tan sols es va refugiar en la regió fantàstica del terror, sinó que a més, va vagar per la realitat quotidiana d'aquell temps (...) Aquella ànima errant va ser la que va concebre els bojos, somnàmbuls, vampirs i assassins que conformaren la realitat expressionista de Caligari i la resta de pel·lícules". ■

NOTES

- (1) A *Sombras de Weimar, contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, l'autor Vicente Sánchez-Biosca, estableix un recorregut magistral per la història del cinema alemany entre 1918 i 1933, on l'expressionisme ocupa un lloc primordial, però on també tenen cabuda altres anàlisis i referències. Verdoux, Madrid, 1990. pàgs. 174-211.
- (2) A *Debats*: "El cine alemán de los años veinte". Gregor Ulrich, desembre, 1987, núm. 22. pàg. 144.
- (3) Sigfried Kracauer: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona, 1985. pàgs. 47-88.
- (4) Mayer va ser el guionista d'altres mítiques produccions com *Der letzte man* (El último, F.W. Murnau; 1924) o *Berlin, die symphonie der großstadt* (Berlín, sinfonia de una ciudad, Walter Ruttmann; 1927), de la mà de Karl Freund.
- (5) Lotte H. Eisner, a *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Cátedra, Madrid, 1996. pàgs. 15-20.
- (6) Per ampliar, "Nosferatu y Murnau: las influencias pictóricas", Salvador Rubio Gómez, a *Anales de Historia del Arte*, volum 15, any 2005. pàgs. 297-325.
- (7) A "Apuntes sobre el cine mudo alemán", revista *Anthropos*, Luis Gómez Mesa, 1986
- (8) *Der müde tod* (Las tres luces, F.W. Murnau; 1921), *Scherben* (Pedazos, Lupu Pick; 1921), *Asphalt* (Asfalto, Joe May; 1928) o *Die büchse der Pandora* (La caja de Pandora, G.W. Pabst; 1928).
- (9) A "¿Alma de dinamita en nuestra mente?, fantasía y terror en los inicios del cine alemán", *Cine fantástico y de terror alemán (1913.1927)*, Thomas Elsaesser. Semana de cine fantástico y de terror de San Sebastián, Paidós, 2005. pàg. 11.



*Nosferatu-eine
Symphonie des
Grauens*