

## F. W. MURNAU, IL MEGLIO FABBRO

Fèlix Fanés

I. La nit del 26 d'agost de 1931 André Breton va somiar *Nosferatu*. Per ser més precisos, va somiar una corbata que duia aquest nom. “Un venedor d'edat mitjana em parla d'una corbata ‘Nosferatu’ que es venia molt bé fa dos anys, si bé tem que no en quedi cap més. Sóc jo que en descobreixo una tot seguit entre les altres”. En el comentari que va escriure sobre el somni (*Les vases communicants*, 1933), Breton interpretava aquest passatge com una al·lusió a la pèrdua del negatiu del film i al temor que la còpia en circulació no esdevingués aviat inutilitzable.

De fet, la pel·lícula havia estat retrobada dos anys enrere i “redescoberta” pels membres del grup surrealista. “Malgrat ignorar-ho tot sobre Murnau, érem admiradors incondicionals del seu *Nosferatu* “ha assenyalat Georges Sadoul, aleshores membre del grup surrealista”. Des de feia molt de temps, el film havia desaparegut dels programes. Va ser un esdeveniment quan el *Carrillon* (el 1928 o 1929), després de trobar-ne una còpia, la va fer contractipar (...). Tot el grup surrealista hi va anar amb gran cerimònia” (*Histoire Générale du cinéma*, vol. V, 1975).

La presència del personatge de Murnau en les cavalcades oníriques de Breton ens interessa perquè posa de manifest, primer, l'empremta que la visió del film havia deixat en la imaginació de l'escriptor; i, segon, perquè, amb el comentari que en fa, reconeix el valor de la pel·lícula com a objecte artístic perdurable, més enllà de la caducitat d'aquells films idiotes, que el divertien, tal com assegura, en un altre indret, però que no li deien res.

La reacció de Breton no va ser l'única entre els escriptors d'aleshores podríem esmentar Guide o Gracq, entre d'altres. El vampir havia deixat una marca profunda en les consciències de l'època. I és fàcil d'entendre que fos així. *Nosferatu*, com *Caligari*, d'altra banda, encarna el mite de la maldat atàvica, difós, això no obstant, a través d'un dels màxims exponents del desenvolupament tecnològic d'aleshores: el cinema. El pòsit de la cultura popular, dels mites i dels fantasmemes més antics, quan és remogut i alhora passat pel sedàs de la nova màquina, cristal·litza en un seguit d'elements que poden ser llegits com a missatges de la consciència col·lectiva que romanen intactes en algun racó amagat. L'absorció que en fa el cinema, i la projecció que els dóna, resulta sorprenent. L'altaveu es mostra poderós i fascinant. No cal insistir sobre aquesta qüestió, intel·ligentment tractada fa una pila d'anys per Krakauer, en un llibre avui clàssic.

Del parentiu de *Nosferatu* amb *Caligari*, en canvi, sí que val la pena de dir-ne alguna cosa més, ja que, si bé tots dos personatges coincideixen en el seu vessant de monstres dominadors que aspiren a xuclar amb propòsits destructius les consciències dels seus contemporanis, l'acostament a la realitat que s'efectua en el film de Wiene i en el de Murnau resulta, malgrat les coincidències de partida, de naturalesa divergent. El fet que tots dos se situïn tan pròxims en l'espai i en el temps (Alemanya entre el 1919 i 1922) encara fa més curiosa aquesta dissemblança.

En efecte, tot i que tant l'un com l'altre solen ser anomenats films expressionistes, en sentit estricte, només s'hi pot considerar *Caligari*, mentre que la pel·lícula de Murnau solament té una coincidència cronològica amb aquell moviment. Però, paradoxalment, el film de Wiene ho és d'una manera tan exagerada, d'"expressionista", que més val parlar de "caligarisme", és a dir, de corrent generat per la pel·lícula que donarà lloc a algunes seqüeles, que no pas de film pròpiament expressionista. Novament, el més interessant és que la divergència entre els dos films prové d'una proximitat molt gran: l'ús que es fa, tant en l'un com en l'altre, de la pintura, per bé que aquesta proximitat adopti una forma simètricament invertida: mentre que en *Caligari* la pintura ocupa el lloc de la realitat, en *Nosferatu* la realitat s'estilitza fins a acostar-se als models de la pintura.

Recordem molt breument l'origen del film de Wiene. Un guió de Mayer i Janowitz, que presentava una visió molt negra de la societat, va ser retocat fins a convertir tot l'argument, per tal de deixar intactes els valors del sistema, en la visió desballestada d'un boig. El món no s'havia capgirat, sinó que era la visió extraviada la que ho veia tot cap per avall. Per subratllar aquest punt de vista el decorador de la pel·lícula, Hermann Warm, va cridar dos pintors amb els quals solia col·laborar, Walter Röhring i Walter Reimann. Aquest darrer, en aquells moments relacionat amb el grup d'artistes que es movien al voltant de Herwarth Walden i la revista *Der Sturm*, va proposar pintar els decorats en estil expressionista. El fet de pintar els decorats *a la manera*, si es pot dir així, expressionista era només fins a un cert punt una novetat. El cert és que, a Alemanya, des de feia temps, aquest procediment es feia servir sovint en el teatre, en les obres precisament corresponents a aquest estil. El que van fer, doncs, Warm i companyia va ser seguir el camí obert per l'escena, de la mateixa manera que es va agafar el model teatral expressionista per a la interpretació: el gran Werner Kraus, en el paper de Caligari, i el no menys gran Conrad Veidt, com a Cesare, van aplicar als seus personatges el tipus de composició corporal estilitzada que aleshores s'havia posat de moda sobre l'escena, basada en una mena de decorativa submissió del cos (tan pintat com els decorats) a l'arquitectura de l'escenari.

2. Precisament contra el mètode adoptat per Wiene es va regirar Edwin Panofsky en un text no gaire conegut, però molt suggeridor, *Style and Medium in the Motion Pictures*, del 1934, on afirmava que el cinema no és una forma ornamental sinó que respon a una necessitat, segons es desprèn de l'evolució de la història de l'art. Seguim el raonament de Panofsky, perquè és molt interessant. Fins ara, deia l'historiador, les formes més antigues de les arts de representació es conformaven en un grau més o menys elevat a una concepció idealista del món. Aquestes arts anaven de dalt a baix, per dir-ho així, i no de baix a dalt. Partien d'una "idea" per projectar-la en una "matèria" sense forma —acceptant que una bona part d'aquesta idea havia estat alimentada per la realitat. El mateix fenomen succeïa en els casos de l'escultor o fins i tot de l'escriptor. Mai, però, no es parlava dels objectes que constitueixen el món físic.

El cinema, en canvi, prosseguia Panofsky, es basa en la concepció materialista de l'univers que, ens agradi o no, regna en la civilització contemporània. El

nou mitjà organitza coses i persones materials en una composició que pot arribar a tenir un estil i convertir-se en fantàstica o densament simbòlica, menys per la concepció que se n'ha fet l'artista, que per la manipulació real dels objectes físics i aparells d'impressió (una obra d'art, doncs, que ara aniria de baix —els objectes materials— a dalt —la forma fins a arribar a la Idea—). El material del cinema és la mateixa realitat física: carrers, edificis, cossos, etc. Aquesta realitat física cal que s'organitzi com una obra d'art. Pot ser disposada de les maneres més diverses, però no se'n pot prescindir.

Fins aquí el raonament de Panofsky, que, precisament, per donar suport a la seva tesi, esmenta *Caligari*, com allò que no s'ha de fer mai en el cinema. Per a l'historiador, en aquest film, el món (la realitat) ha estat sotmès a una preestilització. Però preestilitzar la realitat, en comptes d'afrontar-la, equival a esquivar el problema, és a dir, a manipular i filmar una realitat no estilitzada fins a aconseguir que el resultat tingui un estil. Aquest és un objectiu ni menys legítim ni més difícil d'assolir que qualsevol dels horitzons que s'han fixat històricament les arts més antigues.

I aquest, podríem dir ara, és l'objectiu de Murnau a *Nosferatu* —i en general a tota la seva obra. Certament, en la pel·lícula es parteix de la realitat— fins al punt que certes imatges són paratges llunyans, que s'han hagut d'anar a buscar fins a trobar el resultat que el cineasta volia atènyer. Però damunt de la realitat, Murnau aplica el que podríem anomenar el pòsit de la tradició pictòrica occidental, que li serveix per a estructurar la majoria de les imatges.

Com va escriure Rhomer en la seva tesi de doctorat dedicada a *L'organització de l'espai en el "Faust" de Murnau*: "(Aquest cineasta) sap fer veure que conserva el poder d'investigació brut, fotogràfic, de la càmera per fer-nos entrar a peu pla en un univers d'essència pictòrica. Millor encara: ens fa veure que l'univers, el nostre món quotidià, és pictòric en la seva naturalesa profunda. Verifica i corrobora la visió del món que ens han lliurat les etapes successives de la pintura".

A *Nosferatu* l'entroncament amb la tradició pictòrica occidental s'efectua a diversos nivells.

1) La pintura serveix com a suport documental per fer versemblant el rerefons històric. Murnau utilitza certes obres relacionables amb l'època Biedermeier, moment en què se situa el film (cinquanta anys abans que la novel·la de Bram Stoker). Una obra de Kersting, *El lector a la moda*, o un quadre de Moritz von Schwind, *La matinada*, li serveixen, respectivament, per a construir un interior burgès o el dormitori d'Ellen, mentre que la visió d'una "dona elegant i bella", descoberta pel carrer, que li recorda un quadre de Kaulbach, el porta a contractar-la com a intèrpret de la germana de l'armador Harding (Ruth Landshoff).

2) La pel·lícula recorre també a imatges, o estructures d'imatges, per crear una determinada atmosfera en el film. Atès que el relat vol entroncar amb la tradició romàntica dels contes fantàstics, Murnau agafa com a referència la pintura d'aquesta època, principalment la de Caspar David Friedrich. La imatge d'Ellen contemplant el mar, envoltada de creus, potser és la més carregada de significació.

Els personatges d'esquena davant l'oceà, les psicologies melangioses o els cementiris decadents són l'especialitat d'aquest pintor romàntic, del qual també podem trobar vestigis en altres indrets del film —com per exemple en els vaixells.

3) Finalment, el cineasta utilitza esporàdicament certes imatges procedents de la il·lustració i el gravat, per donar vida i ressonància mitològiques o ancestrals a certs plans del film. Des del gravat medieval que li inspira la idea del vampir transportant ell mateix els taüts, fins a certes obres de Kubin o de Doré, utilitzades per a la composició de determinats plans del film.

L'elaboració de la realitat a partir de la tradició pictòrica occidental, tot i la diversitat d'exemples que fins ara han aparegut, té, no obstant això, una certa lògica interior que podríem explicar així. Murnau no tria el corrent pictòric clàssic que té els ulls posats en l'antiguitat com a referent i que es proposa la creació d'un univers perfectament independent que només pot sortir de la mà d'un creador reconegut, modelat implícitament segons la imatge del creador diví, i que es proposa impressionar més l'espectador per la manera com ha estat feta l'obra que no pas per allò que representa, sinó que elegeix el que Clark denomina la "convenció alternativa", és a dir, aquella pintura nord-europea que té el seu moment culminant en l'art holandès del segle XVII, però troba les bases de partida en la pintura flamenca del segle XV, una manera de fer visible la realitat fonamentalment diferent de la tradició clàssica establerta pels artistes i teòrics del Renaixement italià. La pintura del nord no solament explicava històries i oferia les aparences sensibles de les coses d'una manera convincent, sinó que, prenent en consideració allò que d'arbitrari i atzarós té la mateixa visió, la inestabilitat de la vista i la manca d'ordre formal en els fenòmens que colpegen l'ull, aprofitava totes aquestes imperfeccions per incorporar l'espectador en l'univers de la pintura. Per aquesta raó la nostra experiència visual immediata és evocada pel sistema òptic disposat dins la tela, camí mitjançant el qual s'aconsegueix que la resposta a la imatge només pugui ser directa i en cap cas mediatitzada per un reconeixement tàctil de l'estil que l'artista ens vol transmetre com a significació del quadre.

Que Murnau se situï dins d'aquesta tradició pictòrica, menys idealista que la pintura basada en els models clàssics, és perfectament coherent amb el que abans deia Panofsky. Com el cinema, aquesta pintura parteix més de les coses, de les persones, en una paraula, de la realitat, que no pas la tradició mediatitzada per la Idea. Per això, quan Murnau es proposa d'estilitzar el món exterior a partir de la tradició pictòrica, va a buscar aquella classe de pintura que es basa tant en la realitat com en la problematització de la visió, més que no pas aquella altra que, seguint els seus propis camins, la persecució de la Idea, no fa si no allunyar-se'n.

Ara bé, quina base tenen totes aquestes especulacions? En realitat de, Friedrich Wilhelm Murnau, en sabem molt poca cosa. Però la informació de què disposem no contradiu de cap manera el que hem estat afirmant fins ara. Malgrat que li deien o es feia dir "Herr Doktor", Murnau no va acabar mai cap carrera. Això no obstant, sabem que va cursar estudis de Filologia a Berlín i d'Història de l'Art a Heidelberg. També sabem que va mantenir contactes amb els cercles culturals lligats a l'expressionisme. A Berlín frequentava el Café des Westens, on es

reunia el grup de la poetessa Else Lasker-Schüler, dona de Harwarth Walden, a qui hem mencionat abans com un dels impulsors de l'expressionisme. Allà va entrar en contacte amb diversos pintors. Franc Marc, sens dubte. Però probablement també amb altres artistes lligats a *Der Blaue Reiter*, com el també esmentat Kubin o fins i tot el mateix Kandinsky. Murnau, per altra banda, no era el seu veritable cognom, sinó Plumpe, que vol dir "pesant", "vast", "groller", uns qualificatius que potser encaixaven amb la figura autoritària, de comerciant enriquit, que era el seu pare, però que s'adeia ben poc amb els somnis esteticitzants del jove Friedrich Wilhelm, que ben aviat va debutar en el teatre. Va ser probablement per evitar-se maldecaps amb la família (això succeïa cap a l'any 1912) que va canviar el gràvid Plumpe per l'alat Murnau. Ara bé, per què Murnau? Lotte Eisner sosté que en record d'un amor que va tenir en la petita població bavaresa que duu aquest nom. Però d'altres veus afirmen que la tria va ser deguda a l'admiració que l'aleshores només actor teatral professava pel cercle de pintors de *Der Blaue Reiter*, que tenia un dels centres d'operacions en aquesta petita població alpina. Exactament Gabriella Münter, la dona de Kandinsky, hi tenia una casa on ella i el pintor passaven llargues temporades. De tot això el que cal ressaltar —sigui quin sigui l'origen del nom— són les relacions de Murnau amb els cercles de l'alta cultura i la seva familiaritat amb el món de la pintura, fins i tot la més moderna. No oblidem que a partir de Lasker-Schüler va entrar en contacte amb altres grups literaris com el que es movia al voltant de Kurt Hiller, l'animador del Neopathetisches Cabaret (a qui anys més tard Murnau, per cert, utilitzaria com a actor a *Der letzte man*).

De l'interès de Murnau per l'art contemporani, en tenim encara una altra prova. Robert, el seu germà, explica que, enfurit pels dispendis del fill, el senyor Plumpe el va visitar a Berlín a l'època d'estudiant. "Wilhelm sabia com calmar el meu pare. Va fer-li travessar el saló per dur-lo a la terrassa, on el va instal·lar en una butaca confortable. Ràpidament va fer desaparèixer dels murs, vetlladors i armaris, tots els quadres i gravats d'art modern, ja que temia que el perjudicessin en la discussió financera". Aquest interès per l'art modern es pot percebre en algunes de les seves pel·lícules, principalment a través de la utilització de les tècniques del collage i el fotomuntatge, com succeeix en una seqüència de *Der letzte man*, en la qual la sobreimpressió de diversos rostres fa pensar en les tècniques esmentades o en una altra, al començament de *Sunrise*, en què la visió de la ciutat es correspon amb la de qualsevol dels fotomuntatges que aleshores es realitzaven amb profusió a Berlín, però també en d'altres ciutats alemanyes.

Donat, doncs, per fet que les relacions de Murnau amb el món de l'art no són ni causals ni intuïtives, sinó que reposen sobre una sòlida base documental, m'agradaria tornar a *Nosferatu*, perquè no descarto que hi hagi una gran proximitat entre aquesta pel·lícula i *Sunrise*: dues obres situades emblemàticament en els inicis i a les acaballes de la carrera del cineasta, tot i que només estiguin separades entre si per cinc anys de diferència.

3. Breton cita, en el comentari que fa al seu somni, el rètol de *Nosferatu* que tant va impressionar els surrealistes, fins al punt de descobrir-hi anticipacions de la "bellesa convulsiva": "Quan va ser a l'altre cantó del pont, els fantasmes van sor-

tir a trobar-lo"; una frase que pot servir-nos també de resum d'allò que realment succeeix en el film, en el qual dos mons s'ajunten momentàniament i, com a conseqüència d'aquest fet, n'acaben sortint tot de figures de l'espant, entenent aquí aquestes figures com a encarnacions simbòliques del desig. Ara bé ¿No és aquest també en bona part el tema de *Sunrise*, representat, a més, a partir d'unes formes narratives força semblants? La projecció de l'ombra de *Nosferatu* sobre la primera pel·lícula americana de Murnau és tan forta, que m'agradaria resseguir-ne la configuració.

Tant l'un com l'altre són films basats en un viatge d'anada i tornada que uneix dos mons contraposats. En el desplaçament es produeix alguna cosa semblant a una contaminació entre els dos mons que afecta naturalment la vida dels personatges. A *Nosferatu* anem des del món burgès i mercantil d'una ciutat portuària fins a les entranyes d'un isolat castell medieval. Aquest món primitiu, a través del personatge de *Nosferatu*, infectarà, primer, la placidesa del món burgès, que restarà desballestat, i acabarà, finalment, esdevenint sinistre. A *Sunrise* el viatge és a l'inrevés. Del món rural i primitiu ens traslladem a la gran ciutat. També, de la peripècia, els personatges en surten transformats. En tots dos films el trajecte es fa sobre l'aigua. L'aigua és un element simbòlic bàsic. El seu moviment oscil·lant, inaferrable, és la representació d'una forma que no és forma, d'una imatge que no és imatge, en una paraula, d'una mena de matèria obscura primordial, que pot ser contemplada també com el rostre temible de l'abisme. Precisament per reforçar aquesta idea, a *Nosferatu*, només és el vampir qui viatja d'aquesta manera, mentre que Hutter es desplaça per terra. La presència de l'element mític dóna a tot el film una dimensió simbòlica. L'aigua, a més de representar l'horror de l'informe, simbolitza també allò que uneix i que separa al mateix temps, significava la discontinuïtat, però també la transmissió. La contaminació que es produeix entre els dos mons esdevé així mateix simbòlica: no hi ha dues realitats separades i contraposades sinó que una viu dins de l'altra, de la mateixa manera que el vampir és també dues naturaleses en una: un ric aristòcrata, anomenat comte Orlock, i una figura fantasmàtica, coneguda per *Nosferatu*. Ens trobem, ara sí, davant d'una reflexió molt expressionista: darrera la gran ciutat, el progrés i el desenvolupament industrial, hi viu amagat allò que és ancestral, primitiu, salvatge, com si estigués adormit, però sempre a punt de desvetllar-se. Si el món és ambivalent, també ho és el concepte de maldat. Perquè el mal té en tots dos films un fort component eròtic. Eròtics són el personatge de *Nosferatu* i el seu cosí germà, la "Noia de la Ciutat". Tots dos anuncien la mort, però en realitat tots dos porten la vida (l'amor) a les dues parelles consumides pel desig, en les quals el sexe es troba ben enterrat sota les cendres de la família o del comerç. El mal s'encarna en la força vivificadora, terrible i destructora alhora, de la passió. I en això totes dues pel·lícules són simètriques. Aquesta ambivalència la podem trobar en una seqüència de *Sunrise*, estranya i corprenedora, gairebé més digna de Stroheim que no pas del delicat i al·lusiú Murnau. En un moment determinat de la reconciliació de la parella, s'havia pensat que un cercle d'àngels tocant el violí, sobreimpressionats, servís per a simbolitzar el renaixement de la tendresa matrimonial. Rochum Gliese n'ha-

via fet els esbossos. Si ens atenem al dibuix, el film hauria vorejat la carrincloneria més tronada. Però la solució visual adoptada per Murnau no té res a veure amb el disseny de partida. Els àngels són una mena de libèl·lules negres, més aviat sinistres i repulsives, d'entre les quals sorgeix un altre àngel tocant el violí, en aquest cas més semblant a una aranya monstruosa i de mal averany, que no pas a la mel·líflua i sentimental imatge que havia estat pensada al començament.

A diferència de *Nosferatu*, que té una estructura complexa, *Sunrise* presenta el tema del viatge a través d'un itinerari simple no desproveït d'una fèrria estructura interior, que farà possible la forma repetitiva en què es basa el film: sempre passem dos cops pel mateix lloc, si bé aquesta reincidència, dins la globalitat de la pel·lícula, no es veu com una repetició sinó com un desdoblament simbòlic de la realitat en la mesura que la revisitació dels espais es fa des de perspectives diferents, circumstància que possibilita la humanització, per dir-ho així, dels decorats, que canvien segons quins siguin els estats d'ànim, els punts de vista dels protagonistes.

Però, més que l'estructura, és novament la imatge del film allò que més atrau la nostra atenció. Com anys a venir farà Hitchcock en arribar a Hollywood (de fet, aquest cineasta, quan només era un aprenent insegur, va coincidir en els estudis de Neubabelsberg, a Berlín, amb Murnau, mentre aquest rodava *Der letzte man* (1927), un film que va impressionar-lo molt i del qual, segons confessaria posteriorment a Truffaut, va aprendre força), com farà Hitchcock, doncs, Murnau rodava des d'un únic punt de vista cada pla, en contra del sistema habitual americà que consistia a rodar un pla màster i a continuació una infinitat de plans que finalment serien acoblats en el moment del muntatge. En fragmentar l'espai durant el rodatge, Hitchcock estava imposant el seu sistema filmic. De fet, estava muntant ja el film, perquè no pogués ser retocat en la fase final. Murnau, per la seva banda, utilitzava aquest procediment amb la finalitat d'obtenir uns determinats efectes estètics. Per cada enquadrament, Murnau feia construir un decorat, en el qual es rodava en funció de les formes visuals establertes prèviament en un esbós. Els decorats solien ser construïts, a més, en falsa perspectiva, fet que encara accentuava aquesta necessitat de rodar des d'un punt de vista únic. De la complexitat del mètode, completament oposat al que era habitual a Hollywood, ens il·lustra l'exemple que el decorador del film, Rochum Gliese, explicava en una carta a la historiadora Lotte Eisner: "Els compartiments del tren de les muntanyes russes, en primer terme, eren de mida natural i estaven ocupats per adults. Els del segon terme, eren petits i es trobaven ocupats per nens. A dalt de tot, i en últim terme, es prolongaven amb una maqueta amb ninots". Aquesta concepció del pla com un ens fragmentari autònom —en la línia de Hitchcock o Eisenstein, tots cineastes d'una mateixa família—, en comptes de com una peça constitutiva d'un espai més global, és el que provocarà la característica imatge pictòrica dels films de Murnau.

El control sobre el pla arrancava dels esbossos realitzats pel decorador del film, una mena d'antecedent del *story board*. Murnau ja havia treballat així en films anteriors de l'etapa alemanya. A *Sunrise* va col·laborar amb el ja esmentat Rochum Gliese, un cineasta i decoraor de l'UFA, que sens dubte va tenir una important

intervenció en el resultat final de la imatge del film. Els seus esbossos de vegades s'assemblen força a la realitat final del pla. Però altres vegades és ben diferent i s'hi percep la influència compositiva de Murnau amb tota la història de la pintura al cap.

Però aquelles imatges de Murnau que resulten més atractives i sorprenents alhora, perquè semblen fondre-s'hi els dos mons que abans al·ludíem, són els plans en què el cineasta recorre a les noves tècniques expressives d'una manera sorprenent i agosarada. Murnau integra la tècnica cinematogràfica dins la composició pictòrica del pla d'una manera tan natural i fluida com possiblement cap altre cineasta no havia fet abans. Així, els seus plans, les imatges pintades que són aquests plans, es converteixen, per mitjà de la tècnica, en imatges poètiques, d'una rara bellesa, basades en la fragilitat i el desequilibri. Imatges fluents, imatges vaporoses, que sembla que encarnen la idea que "tot el que és sòlid es fon en l'aire", ja que la seva essència es basa a mostrar la realitat com un ens tremolós i vague.

El procediment emprat per aconseguir aquestes imatges havia estat descobert l'any 1918 pel fotògraf Frank Williams i era conegut amb el nom de *Williams shots* o *Williams-mat-shots*, perquè anticipava el que posteriorment s'anomenarà *Traveling matte* o *mat system*, en la base de tots els tucatges, fins i tot dels que es poden veure en els films més recents de ciència-ficció. A mitjan anys vint s'havia utilitzat amb gran èxit en superproduccions d'acció com *Ben-Hur*. Com que es tractava d'un film intimista, l'aposta de Murnau era insòlita i agosarada. L'efecte visual es basa en el rodatge per separat dels actors i del rerefons que mitjançant determinats procediments tècnics després s'unifiquen. En la pel·lícula, el sistema es fa servir de dues maneres diferents: en les seqüències que podem anomenar de transformació de la realitat, quan simètricament ens trobem amb la parella "vampiresa-home del camp" somiant, des de la vida rural, la gran ciutat i, a l'inrevés, quan la parella "home del camp-dona del camp" es deixa transportar, des de la gran ciutat, fins a la vida rural. Tant en una seqüència com en l'altra s'utilitza amb brillantor el procediment. En la primera, es fa servir per representar el "relat amb paraules" que la "vampiresa" fa a "l'home del camp" amb la intenció de convèncer-lo dels atractius de la gran ciutat. En la segona, s'empra per al·legoritzar "l'èxtasi" amorós en què viuen "l'home i la dona del camp", situació que els duu, literalment, a deixar de tocar de peus a terra i enlairar-se cap a una natura idíl·lica. Cal tenir present, això no obstant, que en altres moments del film es recorre al *Williams shot* en seqüències que representen la realitat sense modificacions. En aquest cas, els efectes són molt més subtils. La irrealitat s'ha escampat per la imatge, com la pesta de *Nosferatu* per la ciutat portuària, d'una manera persistent i tossuda. De la lliçó, més d'un en va prendre bona nota. Altre cop Hitchcock l'explorà amb brillantor en alguns dels seus millors films dels anys 50, com *Notorius*, en què els personatges es converteixen en somnàmbuls enmig d'una realitat resolta gairebé sempre mitjançant transparències. Tant en un cas com en l'altre, l'efecte distorsionador és extraordinari i ens trobem clarament davant d'allò que reclamava Panofsky: la recerca d'un estil mitjançant la utilització de les tècniques pròpies i específiques de la màquina cinematogràfica sense tocar per res el món de les persones, els objectes i la naturalesa. L'escampament per tot el film d'aquesta

mena de trucatge dona a *Sunrise* un to d'irrealitat, de vaporositat, que, com *Nosferatu*, l'aproxima, sense allunyar-se de la realitat, al conte de fades. No cal dir que per a mi aquest equilibri entre món real i món imaginari és una de les raons que em fa valorar més positivament l'extraordinària obra de Friedrich Wilhelm Murnau, també conegut, entre els seus admiradors, com *il meglio fabbro*.

*Nota bibliogràfica:* Per a la realització d'aquest article he consultat, al marge dels llibres ja citats en el text, l'obra clàssica de Lotte Eisner *Murnau*, París, 1967, l'aproximació entre el cinema i les diverses tradicions pictòriques que fa Anne Hollander a *Moving Pictures*, Cambridge, Mass., 1986, i l'abundant informació, sobretot gràfica, que aporta Luciano Berriatua en *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*, 2 vol., Filmoteca Nacional, Madrid, 1992.