

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Las urbes expresionistas

Autor/es:

Rodríguez, Hilario J.

Citar como:

Rodríguez, HJ. (1997). Las urbes expresionistas. Banda aparte. (8):41-48.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42229>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



LAS URBES EXPRESIONISTAS

Hilario Jesús Rodríguez Gil



Foto: Metrópolis (1926)

Ningún pueblo ha soportado el peso de la existencia, de su propio espíritu, como lo ha hecho el alemán, de ahí su necesidad de ensordecer al mundo entero, domeñarlo para poder, al menos, gritar, ladrar a placer. El periplo histórico de Alemania cubre conatos de dominación desde todos los flancos y ángulos posibles: bien a través de la religión, con la Reforma Luterana, bien a través de la filosofía, con Kant, Hegel, Nietzsche u otros ínclitos pensadores, bien a través de la ciencia, ya desde el siglo XVII, bien a través del arte, y pienso en la música, amén de la literatura o la pintura, siendo éste el postrer cartucho de fogueo antes de empezar la verdadera batalla, la de la fuerza, a partir del siglo en curso, salpicado por dos conflictos armados a nivel mundial, en cuyo epicentro siempre se hallaba Alemania enfrentada al mundo entero, o casi. No obstante, las guerras sólo han sido la expresión factual del retrato apocalíptico del sentimiento alemán, plasmado pocos años antes de la Reforma por Albert Durero o Jerónimo Bosch (alias El Bosco), y más tarde por Pieter Bruegel en cuadros tan estremecedores como **El triunfo de la muerte**, pergeñando paisajes donde la presencia humana, excesiva siempre, convierte en angustiosa su contemplación, pues la ausencia de espacios o, por ponerlo de otra manera, y valga la redundancia, de ausencias, impide la serenidad del límite y abre las posibilidades a un infinito de momentos y experiencias recalcitrantes a la par que atroces. Esa furia desatada, empero, alienta asimismo a artistas como Miguel Ángel, capaces de utilizar proporciones inusitadas para intimidar al espectador e impedirle reaccionar ante la Historia en vista de los colosos que, acorde a sus

cine alemán entreguerras

obras, contribuyeron a ella. La sumisión humana, su ridiculización frente a los dioses, desaparece en parte, a no ser en frescos como los de la Capilla Sixtina, en la cual se ve, en **El juicio final**, a un dios lleno de fuerza y energía, capaz de amedrentar a los hombres, igualmente colosales pero carentes de los arrestos para hacerse oír.

El grito, en tanto máxima instancia de la dialéctica, empezó, por ende, a transformarse en la moneda de cambio de muchos artistas a quienes la sumisión mercantil no pudo seguir constriñéndoles. Sobre esto no conviene pasar de largo la interesante apreciación de Primo Levi en **Primo Levi en diálogo con Ferdinando Camon** (Anaya & Mario Muchnik, Madrid: 1996) en torno al valor del grito durante la Segunda Guerra Mundial: "*Éramos pocos los judíos italianos que entendíamos el alemán o el polaco; poquísimos. Yo sabía alguna palabra de alemán. En esas condiciones, el aislamiento lingüístico era mortal. Casi todos los italianos murieron por ese motivo. Porque desde los primeros días no entendían las órdenes y esto era algo inadmisibile, no era tolerado. No entendían las órdenes y no podían decirlo, no podían hacerse entender. Oían un grito, porque los alemanes, los militares alemanes gritan siempre*", según el propio Levi en **Si esto es un hombre** (Muchnik Editores, Barcelona: 1987), para "*desahogar una rabia de siglos*".

En la base de esas primeras muestras de insumisión, de rabia, sean las de un Durero o un Miguel Ángel, se halla el principio del Expresionismo, acaso uno de los movimientos artísticos más difícilmente ubicables en el tiempo y uno de los más heteróclitos en cuanto a sus manifestaciones se refiere. De hecho, si es cierto que no hubo artistas *pop* previos al *Pop Art*, no lo es tanto en relación al Expresionismo. Un gruñido, un ladrido o una voz alzada en cualquier época puede tener ligazones directas con el Expresionismo. Edward Munch, el pintor escandinavo, es un claro caso, al igual que Van Gogh, Arthur Rimbaud o (y alcen la voz si placen) el mismísimo Friedrich Nietzsche. La energía incontenible, la falta de medios para controlarla y los resultados exagerados hasta el lirismo, son huellas directas del sentimiento individualista y, por tanto, también del Expresionismo. Lo cierto, y no seré yo quien vaya a negarlo, es que Alemania ha solido tener un papel harto importante a lo largo de los siglos; a la disgregación de los artistas en otros países, con casos aislados o grupúsculos, los alemanes han respondido de una forma unitaria, esto es, como pueblo a la par que como pueblo individual. Porque si es cierto que las dos guerras mundiales de este siglo requirieron de la unión de todos, antes, merced a la fragmentación del país en pequeños principados, apenas había consumo entre los alemanes, a cual más vocinglero que el anterior si se quería hacer oír. De hecho, incluso el movimiento expresionista, de corta duración, dada su intensidad y la poca disposición a lo programático de una corriente de semejante cariz, apareció segmentado por dos grupos: uno llamado **Die Brücke** (*El puente*), con artistas oriundos de Dresde o residentes allí, tales como Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff y Fritz Bleyl, quienes más tarde contaron entre sus filas a Emil Nolde, Max Pechstein y Otto Müllrer; y otro conocido mayormente bajo el genérico de **Del Blaue Reiter** (*El jinete azul*), al cual pertenecieron Wassily Kandinsky y Franc Marc, acaso sus más ínclitos miembros. Aunque a los verdaderos expresionistas, por supuesto, difícilmente se les puede ubicar en parte alguna. Como dijera la poetisa Else Lasker-Schüeller, "*Ich bin nie mit anderen Menschen zu messen gewesen*", que en román paladino sería algo así: "*a mí jamás se me ha podido medir con los mismos patrones que a los demás*". Pues, en realidad, el sentido último del Expresionismo, de tenerlo, o de tener siquiera un sentido primero, sería el de sublimar la personalidad individual y utilizar el arte en tanto medio para retratarse uno mismo y retratar su existencia. Lo cual, por su parte, acorde a Norbert Lynton en **Conceptos de arte moderno** (Alianza Forma, Madrid: 1989), "*ayuda a ver por qué no puede existir un estilo, grupo o movimiento que encarne en propiedad al expresionismo*". Ningún cenáculo, grupúsculo o línea se autodenominó nunca expresionista. El caso es que a menudo con este tipo de manifestación artística se buscaba poner de relieve lacras sociales a base de exagerarlas hasta la exasperación; sólo

de ese modo se entienden los rostros imperfectos, retorcidos y desproporcionados de George Grosz, Max Beckmann, Otto Dix o los del propio pintor belga James Ensor.

Citando a Bahr, Joseph Casals en **El expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad** (Montesinos, Barcelona: 1982), a su vez citado por José María Latorre en su libro **El cine fantástico** (Dirigido por, Barcelona: 1987), de donde yo lo tomo, reproduce lo siguiente: *"nunca hubo una época más turbada por la desesperación y por el horror de la muerte —dijo Bahr refiriéndose al expresionismo—. Nunca un tan sepulcral silencio ha reinado en el mundo. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca estuvo más inquieto. Nunca la alegría estuvo tan ausente y la libertad más muerta. Y he aquí gritar la desesperación: el hombre pide gritando su alma; un solo grito de angustia se eleva de nuestro espíritu: es el expresionismo. Nunca había sucedido que una época se reflejase con tanta nítida claridad, como la era del predominio burgués se reflejó en el impresionismo. El impresionismo es el despegue del hombre del espíritu; el impresionismo es el hombre degradado a la condición de gramófono del mundo exterior"*. Claro que aquí también valen las palabras de Goethe a Eckermann en 1827, al decir que *"los alemanes son una cosa extraña. Se complican la vida innecesariamente buscando y poniendo en todo ideas y pensamientos profundos. Hay sencillamente que tener el valor de entregarse a las primeras impresiones... y no andar a todas horas pensando que todo lo que carece de un pensamiento o idea abstractos no tiene sentido"*. Huelga decir, no obstante, que el *dictum* del egregio y canónico escritor sirvió de poco y el movimiento impresionista, si se atiene uno a los hechos y evita las puntualizaciones huecas o baladí, apenas tuvo repercusión en Alemania.

Grosso modo, la Primera Guerra Mundial le dio el finiquito al Expresionismo como movimiento, aun si en la diáspora de sus supervivientes todavía hubo tendencias expresionistas en sus obras. Ya desde 1913, justo el año de la disolución de **Die Brücke**, las opiniones reaccionarias veían con malos ojos el Expresionismo, arguyendo la posible influencia nociva en la juventud alemana, en la cual podría llegar a despertar instintos contestarios. Además, teniendo en cuenta la muerte durante la Primera Guerra Mundial de alguno de los artistas más relevantes del movimiento y el buen recibimiento del *Dadá* en Berlín en los años de la posguerra, el expresionismo, acaso por su idiosincrasia arrolladora y beligerante, quemó sus últimos cartuchos pronto. Paradójicamente, con el final de éste, en términos pictóricos sobre todo, surge a la sazón una réplica del mismo en la pantalla, esto es, en el cinematógrafo, si bien destinada asimismo a una existencia poco longeva.

Robert Wiene inauguró en 1919 el expresionismo cinematográfico con la célebre película **El gabinete del doctor Caligari** (*Das Kabinett des Dr. Caligari*), sustituyendo a Fritz Lang, director inicialmente previsto por el productor Erich Pommer. Sin embargo, no se pueden omitir algunas obras anteriores de Paul Wegener: **El estudiante de Praga** (*Der Student von Prag*, 1913) y **El Golem** (*Der Golem*, 1914), teniendo en cuenta lo dicho acerca del expresionismo y su difícil ubicación temporal o territorial, dado que en muchos artistas, y por ende en muchos cineastas y películas anteriores a **El gabinete del doctor Caligari** y posteriores a **Metropolis** (1926), en mi opinión el canto de cisne, si no oficial sí al menos oficioso, del cine expresionista, se observan aligaciones con el movimiento.

De la filmografía de Robert Wiene no se conoce ninguna otra obra, cuando poco célebre, y el plantel de cineastas restantes, dejando de lado a Fritz Lang por motivos obvios, pues luego me ocuparé de él con más detenimiento, se circunscribe a Paul Leni, cuya **El gabinete de las figuras de cera** (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) sigue la senda de la película de Wiene, Ewald Andreas Dupont, director de la genial **Varietades** (*Variété*, 1925), y, *last but not least*, Friedrich Wilhelm Murnau, auténtico maestro, autor, entre otras, de **Nosferatu, el vampiro** (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), **El último** (*Der letzte Mann*, 1924) y **Fausto** (*Faust*, 1926), ateniéndome a sus obras de marcada idiosincrasia expresionista. Una nómina no muy nutrida para un período de exigua duración y unos cuantos títulos a reseñar.

En fin; sumando Fritz Lang a estos últimos, de su filmografía cabe incluir como expresionistas: **El doctor Mabuse** (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922), **Metropolis** (1926) y en menor medida **La mujer en la luna** (*Die Frau in Mond*, 1928). Con todo, y me remito a lo dicho con anterioridad, es **Metropolis** el acta de defunción de un cine nacido para vivir, como el movimiento artístico desde su comienzo, en las cimas de la desesperación, consumiendo sus energías con un delirio y una entrega excepcional a los instantes y al dictado de su repulsión ante el ominoso aspecto de la existencia, ante la cual anteponían su alma, su espíritu, antes que su intelecto.

Los temas del cine expresionista, en líneas generales, son de marcado carácter apocalíptico e insalubre. Los seres poseídos, sin conciencia, los homúnculos, los autómatas a lo Ernst Theodor Wilhelm Hoffman en **El hombre de arena** (**Cuentos I**, Alianza Editorial, Madrid: 1985), a lo Edgar Allan Poe en **Von Kempelen y su descubrimiento** (**Cuentos II**, Alianza Editorial, Madrid: 1981) o incluso a lo Octavio Paz en **La hija de Rappaccini** (Alianza Cien, Madrid: 1994), junto con las dualidades del sueño y la realidad (**El gabinete del doctor Caligari**), la luz y la sombra (**Nosferatu, el vampiro**) o el mundo y el infrahumano (**Metropolis**), son temas que suelen presidir los argumentos de este tipo de cine. Formalmente, pese a la insistencia por medio de inusuales angulaciones de cámara, movimientos bruscos u otros efectos, es el decorado la reina de la función, donde aparecen escenarios cercanos al cubismo que caracterizan al Expresionismo, escenarios casi siempre urbanos que parecen sacados de cuadros de George Grosz como **La ciudad** (*The City*, cuyo título prefirió el propio autor que fuese en inglés), **Pandemonium** (*Pandämonium*), **Recuerdos de Nueva York** (*Erinnerung and New York*), **Explosión** (*Explosion*), **Suicidio** (*Selbstmord*), **Metropolis** o **A Oscar Pamizza** (*Widmung an Oskar Pamizza*), por no hablar de sus cuadros sobre Nueva York en su primera visita allí en 1932, invitado a dar un curso de verano, o los posteriores, tras su 'huida' de Alemania con su mujer a comienzos de 1933, hechos también en la Gran Manzana, al principio de su definitiva estancia en Norteamérica, al socaire del incipiente nazismo hitleriano en su patria. Ciertamente, faltaría más, que hay diferencias básicas entre los cuadros alemanes y los norteamericanos en la obra de George Grosz, los primeros tocados de un profundo sentimiento apocalíptico, remedo de maestros antiguos como El Bosco o Pieter Bruegel, y los segundos caracterizados por un uso más poético de las formas, menos dadas a la oblicuidad, bastante más cromáticos, abandonando la omnipresencia del rojo, y no tan saturados de presencias humanas.

La urbe es una obsesión constante entre los prosélitos del Expresionismo. Ya Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Tottluff, integrantes de la facción **Die Brücke**, eran estudiantes de arquitectura, tránsfugas en última instancia del diseño hacia el arte. Y, por supuesto, no conviene olvidar a Walter Gropius, introductor de la *Bauhaus* en Weimar en 1919, amén de insigne arquitecto, partidario de un diseño industrial y arquitectónico modernos, en un principio influido por corrientes expresionistas. Años más tarde, luego de la Segunda Guerra Mundial, con la reconstrucción de Europa tras la contienda, Le Corbusier diría en sus **Principios de urbanismo (Las carta de Atenas)** (Planeta, Barcelona: 1993) "*el espíritu de la ciudad se ha formado en el curso de los años; simples edificaciones han cobrado un valor eterno en la medida en que simbolizan el alma colectiva; son la osamenta de una tradición que, sin pretender limitar la amplitud de los progresos futuros, condiciona la formación del individuo tanto como el clima, la comarca, la raza o la costumbre. La ciudad, por ser una 'patria chica', lleva en sí un valor moral que pesa y que se halla indisolublemente unido a ella*".

Al entrar en decadencia el movimiento expresionista, el cine recogió su herencia a partir de 1919. En aquel entonces, de 1919 a 1925, la atención mundial en materia cinematográfica, y acaso en algún aspecto más, se ceñía a Alemania. Los cineastas mentados con anterioridad: Paul Leni, Robert Wiene, Friedrich Wilhelm Murnau, Ewald Andreas Dupont y Fritz

Lang, más algún otro de importancia como Georg Wilhelm Pabst o Paul Czinner, sumados a los actores Emil Jannings, Conrad Veidt, Pola Negri y Asta Nielsen, entre los ineluctablemente conocidos, y además técnicos de la talla de Karl Freund y Karl Strüss o decoradores como Hans Dreier, contribuyeron juntos a hacer del cine alemán el más importante de la primera mitad de los años veinte, hasta el relevo soviético. La razón por la cual duró tan poco este apogeo se debe, entre otros motivos argüibles, a que la mayoría de los arriba citados se fueron, seducidos por ofertas de grandes estudios, a Estados Unidos o a Gran Bretaña. Por ende, **Metropolis**, al coincidir con el final de la primacía del cine expresionista, y por extensión alemán, supuso en su momento su cénit y su punto álgido, ascensión y caída al unísono, pues, en vista del enorme costo que conllevó terminar la película, provocó serias pérdidas a los estudios de la UFA (Universal Film Aktiengesellschaft); ni siquiera su estreno espectacular en el Ufa-Palast am Zoo de Berlín el 10 de enero de 1927, luego de una campaña publicitaria inusitada para la época y una gala por todo lo alto, pudieron evitar la catástrofe, un enorme *turkey*, que dirían los británicos. Mucho antes, en octubre de 1924 la UFA había enviado, sin escatimar gastos, a Fritz Lang y a Erich Pommer, director y productor respectivamente, a Estados Unidos con el objeto de que así pudiesen estudiar las nuevas técnicas cinematográficas. Mas el viaje, de corta duración: apenas un mes, no les sirvió de gran cosa en cuanto a técnicas nuevas aprendidas, si bien les permitió a ambos obtener una profunda impresión de Nueva York, presumiblemente de noche (aunque casi todos los biógrafos insistan en afirmarlo), aproximándose poco a poco a las luces que en la línea del horizonte van elevándose cada vez más; esto tuvo un efecto poderoso en el realizador, quien regresó a Alemania reconcomido por la necesidad de empezar a escribir un guión sobre una gran urbe, ayudado en última instancia por su mujer, Thea von Harbou. Sin duda Lang creyó ver en los rascacielos de Nueva York una metáfora, o la misma encarnación, de la ciudad del futuro, quizá la ciudad del año 2000; y no me extrañaría que su planteamiento de dos ciudades paralelas, la subterránea: oscura y ominosa, y la ciudad exterior: presidida por la molicie y la disipación de sus habitantes, mientras bajo sus pies, en la ciudad subterránea las masas humanas trabajan sin pausas, pues bien, no me extrañaría que este planteamiento, luego vuelto a utilizar por el realizador en filmes como **El tigre de Esnapur** (*Der Tiger von Eschnapur*, 1958) o **La tumba india** (*Das indische Grabmal*, 1958), por no hablar de otras, se le ocurriese al ver los desequilibrios sociales producidos por las grandes urbes: la pobreza más lacerante y obvia frente a la opulencia y el boato más desinhibidos. Claro que tampoco es difícil suscribir las palabras de Fernando Méndez-Leite von Hafe en su canónico estudio **Friz Lang** (Editorial Daimon, Barcelona: 1980): *“el abrazo final del patrón y de los obreros, reconciliando al capital con el trabajo, ante las puertas de una gigantesca catedral expresionista, contiene en germen la gran alegoría del nacionalismo que va tomando incremento por estos años en Alemania. No hay que olvidar el momento histórico de su rodaje, con el partido capitaneado por Adolfo Hitler; que pretende eliminar aunando dos fuerzas en litigio en un estamento superior, el Tercer Reich, como encarnación del Estado alemán”*, para paliar la disgregación natural de los alemanes, herencia de su segmentación interna y un poco también producto de las posturas encontradas a raíz de la Primera Guerra Mundial. El propio Hitler, espectador de la película, no dudó en alabarla por parecerle un ajustado retrato de la Alemania en ciernes. Aun así, fue el realizador quien dejó las cosas establecidas con claridad cuando dijo que *“la tesis principal era de la señora von Harbou, pero soy por lo menos responsable en un cincuenta por ciento, porque la realicé. No estaba entonces tan preocupado por la política como lo estoy ahora. No se puede hacer una película ‘social’ en la que se dice que el intermediario entre la mano y el cerebro es el corazón: quiero decir que es un cuento de hadas; claramente. Pero me interesaban mucho las máquinas... De todas formas, no me gustaba la película: pensaba que era tonta y estúpida; luego, cuando vi a los astronautas, ¿qué son, sino parte de una máquina? Es muy difícil hablar de películas: ¿debería decir ahora que*

me gusta *Metropolis* porque algo que imaginé se hace verdad, cuando la detesté cuando estaba recién hecha?". Sea como fuere, lo peor de la función es sin duda el argumento, en el cual alternan grandes hallazgos con tremendos errores. Lo demás, desde la dirección hasta los actores, pasando por todos los técnicos, está a una altura considerable, por encima de la denostada indiferencia y el ostracismo a los cuales la ha condenado parte de la crítica.

Aunque las cifras varían de unas fuentes a otras, cabe pensar que *Metropolis* costó alrededor de seis millones de marcos de oro, frente al millón previsto en principio. Su rodaje fue uno de los más largos que se recuerdan, de algo así como un año, que a la sazón era una verdadera eternidad. En total se impresionaron miles de metros de película, tantos que los 59.640 metros de celuloide de *¡Qué viva México!* (1930-1931) de Sergei M. Eisenstein o la miriada de miles de metros de *Avaricia* (*Greed*, 1925) de Erich von Stroheim resultan pocos; hay quien dice que sobrepasaron el medio millón, de los cuales se utilizaron apenas unos 4.189, reducidos en la actualidad a bastantes menos. Y participaron más de 30.000 extras en las escenas de masas. La leyenda, como no podía ser de otra manera, es todavía más específica y habla de los 3.500 pares de zapatos que se confeccionaron, las 75 pelucas utilizadas en diferentes escenas y los 50 automóviles de diseño futurista contruidos *ad hoc*; casi nada. Eso por no hablar de los decorados en los estudios de la UFA en Neubabelsberg y la miriada de trucos incorporados por primera vez al cinematógrafo con motivo de esta película.

Los planos, en realidad panorámicas, al inicio de la película muestran un enorme estadio olímpico —que parece extraído de la obra *Olimpiada* (*Fest der Volker- Fest der Schönheit*, 1936) de Leni Riefenstahl— donde unos jóvenes compiten corriendo, mientras dejan sus energías en una sana actividad. A continuación, una serie de imágenes superpuestas de ángulos y formas geométricas coalescentes, fundiéndose unas con otras, se alternan con planos detalle de turbinas, generadores, troqueles y un reloj de sólo diez horas, pergeñando el conjunto el paisaje alucinado de una ciudad que no puede ser parte del mismo mundo desinhibido del estadio olímpico. Aquí suenan una sirenas parecidas a los tubos de un órgano, señalando el cambio de turno de los trabajadores de la ciudad. La cámara los encuadra en planos generales o panorámicas, sin acercarse nunca a los rostros, para de ese modo enfatizar la deshumanización de este mundo y la brutal existencia de unos trabajadores que inclinan la cabeza hacia el suelo en señal de cansancio, de extenuación y falta de expectativas. Una multitud es rápidamente sustituida por la siguiente, lo cual permite que el frenético ritmo de la ciudad no pare nunca, ya que, por otra parte, si lo hiciese significaría una catástrofe.

Al mismo tiempo, unos jóvenes corren en torno a una fuente, en medio de un jardín donde nada parece preocuparles. Los primeros planos y los planos medios ponen de relieve la importancia de uno de los jóvenes en cuestión, Freder (Gustav Frölich), en el curso de la trama, pero sirven asimismo para contrastar el candor casi infantil de los jóvenes, capaces de demostrar sentimientos en sus actos, y el frío glacial de los primeros planos de la ciudad subterránea. De pronto, irrumpe en el jardín María (una genial Brigitte Helm), seguida de un séquito de niños, a quienes quiere enseñar el mundo superior, donde viven sus 'hermanos' en unas condiciones harto diferentes. En este caso, Lang opta por encuadrar a María y los niños en un plano general, para luego introducir un primer plano de María, alternándolo con uno de Freder, profundamente impresionado por la joven. Al intentar seguirla al mundo subterráneo, Freder descubre las duras condiciones en las que viven los trabajadores, pues debe suplantar a uno incapaz de seguir trabajando ante una máquina semejante a un reloj, en la cual el capricho aleatorio de unas luces obliga a mover continuamente la especie de agujas con que funciona. Es cuando el joven se da cuenta de la duración real del tiempo, entra en contacto con él, siendo esclavizado en cierta forma por esas palancas que simulan un reloj eternamente cambiante.

Mientras tanto, su padre, John Fredersen (Alferd Abel), amo de la ciudad, ve con malos ojos unos planos que un capataz le trae después de encontrarlos en los bolsillos de varios tra-

bajadores muertos a causa de un accidente. Parecen planos de los sótanos de la ciudad. ¿Es posible que sus súbditos tengan tiempo para pensar en el motín, la huida? Por eso no atiende a las súplicas de su hijo cuando éste le habla de la pobreza y las duras condiciones del mundo de abajo. Sin embargo, no deja pasar la ocasión para hablar con Rotwang (Rudolf Klein-Rogge), un científico loco cuyo rostro presenta Lang con un primer plano con sus ojos desorbitados al contarle a Fredersen su nuevo descubrimiento. ha creado un robot capaz de sustituir a los trabajadores y mejorarlos, pues ni se cansa ni comete errores, con lo cual los seres humanos pasarían a ser redundantes.

Freder ha visto a María en una actitud mesiánica arengando a los trabajadores para que confíen y esperen antes de actuar. Aun así, también al corriente del poder de la joven sobre las masas, Fredersen y Rotwang, temerosos, acuerdan raptarla para poderle dar al robot la apariencia de la joven y controlar consiguientemente a su albedrío a las masas, a quienes en realidad Fredersen pretende eliminar. Cuando Freder ve al robot encarnando a María al lado de su padre, no acierta a explicarse la situación y se cae desmayado, creyendo que el robot es María. Las visiones del joven mientras yace delirando parecen sacadas de los experimentos de Oskar Fischinger con figuras geométricas para el cine de animación, curiosamente más tarde colaborador de Lang en los dibujos animados y trucajes escenográficos de **La mujer en la luna**.

A partir de aquí la película adquiere un tono diferente, caracterizado por el brillante trabajo de la actriz Brigitte Helm, a quien se ve en el papel de robot guiando a las masas a la destrucción, poseída por un afán nihilista, hasta el punto de pedir la destrucción de la máquina, sin atenerse en absoluto al hecho de que también ella es una, acaso en proceso de emancipación. "*Contemplemos cómo se va el mundo al cuerno*", dice al tiempo que danza encima de un escenario que parece sacado de **Cleopatra** (1917) de J.Gordon Edwards, con una Theda Bara en plan concupiscente, alentando a la bacanal por medio de miradas y gestos cargados de pasión, y locura, esto es, gestos expresionistas, aunque sin contenido expresionista. Es entonces cuando de la catedral de la ciudad, de unas esculturas de los siete pecados capitales en forma de cariátides, sale la muerte, cobrando vida en una escena onírica de carácter simbólico, quizá con el propósito de apuntar los riesgos inherentes a la posibilidad, por remota que ésta sea, de que alguna vez la máquina pueda llegar a dirigir a los hombres. La María/robot pide la destrucción de la ciudad, pues de esa manera se inundará y los trabajadores morirán, aviesos propósitos en realidad de Fredersen. Cabe añadir el irónico apunte que supone a lo largo de la cinta la facilidad con que cualquier voz dirige a los trabajadores.

Cerca ya de la total destrucción de la ciudad, María consigue huir del laboratorio de Rotwang, que la mantenía allí después de haberla raptado para darle su apariencia al robot, y el científico la sigue, emergiendo al mundo exterior por entre las estatuas de los siete pecados capitales de la catedral, dando a entender que él, o mejor dicho aquello que representa: la ciencia, la técnica, el desarrollo, el progreso, es un riesgo más para el ser humano. En un tira y afloja entre Rotwang y Freder en el techo de la catedral, el científico cae. Y la última escena presenta al capataz de los trabajadores y a Frederson reluctantes ante un posible acuerdo para entenderse en el futuro, y es entonces cuando Freder: el corazón, deberá servir de puente de unión entre su padre: el cerebro, y los trabajadores: las manos, para sustentar la ingenua tesis de la película: "*el corazón sirve de intermediario entre la mano y el cerebro*".

No cabe duda de que **Metropolis** adolece de un argumento a trompicones, donde se mezclan las churras con las meninas. Pero dejando el *todo* de lado, en ella abundan propuestas harto atractivas. Por ejemplo, la idea de una máquina de apariencia pura, a la cual sólo se puede reconocer por sus actos, guiados por la voluntad de otro, paradójicamente humano. El hecho de que el mal parezca emerger de la catedral, en tanto trasunto de la religión, "*el opio del pueblo*" en palabras de Marx. La imagen de la mujer, creada por la ciencia (Dios) a partir de modelos humanos (de una costilla de Adán), e incitadora del Mal absoluto (la manzana

del Árbol del Bien y del Mal). U otros elementos más concretos, tales como el reloj de diez horas. Todo ello deja un buen sabor de boca pese a la insuficiencia global del conjunto.

A mí nunca me ha parecido fuera de lugar el sentido monumental de ciertos encuadres, más si se tiene en cuenta el carácter cuasi arquitectónico de la obra, merced al trabajo del genial técnico de fotografía alemán Eugen Schüfftan, encargado de los efectos especiales de **Metropolis**, que fotografió maquetas sirviéndose de juegos de reflejos y contrarreflejos con los cuales consiguió dar la sensación de una verdadera ciudad. Sin obviar los nombres de Karl Freund y Günther Rittau, máximos responsables de la fotografía, compuesta de una alternancia de luces y sombras, ni tampoco las esculturas de Walter Schultze-Middendorf. Ante el conjunto, a Fritz Lang, más que nada, le tocó la tarea de orquestarlo de forma equilibrada, logrando, siempre a mi entender, una buena puesta en escena y un excelente trabajo de los intérpretes, muchos de ellos primeras figuras del teatro y de la pantalla del Reich. No obstante, y pese a sus méritos, sin duda altos, **Metropolis** se encontró con el rechazo del público en las taquillas de Alemania y con críticas negativas en diversos países, algunas por culpa de las versiones estrenadas, montadas de cualquier manera.

En lo que nunca suelen reparar los comentaristas e historiadores es en la aparente incertidumbre que presidirá al mundo de **Metropolis** tras el final de la película. ¿Seguirá dividido en una ciudad exterior y otra subterránea? ¿Arrimará toda la gente el hombro o seguirá cada cual con su respectiva tesitura? Porque lo cierto es que nada se apunta en torno a las ciudades en sí; ni se acaba por establecer una crítica airada de las futuras formas físicas de las urbes ni nada por el estilo. Sin embargo, **Metropolis** es al fin y al cabo una cinta sobre una ciudad, su descripción y su funcionamiento, sin entrar siquiera en el alcance del influjo que las ciudades habrían de tener con los años en el ser humano. En ese sentido, claro, la película es superficial sobremanera, conformándose con el cuentecito sobre patronos y obreros, luego mejor expuesto por los rusos o incluso gente como King Vidor.

Según Félix de Azúa en su **Diccionario de las Artes** (Planeta, Barcelona: 1995), *“desde el punto de vista de la cantidad, las ciudades son las obras de arte supremas. Son las más grandes en tamaño e incluyen en su interior muchas otras obras de arte que deben ser enjuiciadas, no en su autonomía y limitación, sino como los elementos articulados que construyen el significado mismo de la ciudad.*

La ciudad es, desde su origen, una entidad superior. Edificios, estatuas, pinturas e incluso músicas y danzas, por no hablar de discursos y espectáculos dramáticos, eran elementos que contribuían a la riqueza de una ciudad, a su significado general y a la belleza de la misma”.

Pero en el silencio de su presencia, en su conformación y altura, los edificios de **Metropolis**, ominosas sombras de una existencia sin materia, o pura materia, o sin espíritu (como gusten), recuerdan, no sé por qué, el caso de Mills van der Rode, *“uno de los últimos arquitectos solipsistas realmente inspirado”*, de nuevo según Félix de Azúa, esta vez en la entrada dedicada a la voz ‘arquitectura’ en su **Diccionario de las Artes**, quien respondió al encargo de construir uno de esos enormes mamotretos de oficinas en la City de Londres, enviando a John Palumbo, el mecenas británico que le solicitó la obra, al cabo de unos meses un paquete con un picaporte de metal y un cenicero de travertino: una roca terrosa, compacta, blanda, porosa, de color claro, con algo de arcilla y restos orgánicos incluidos en ella, acompañando el conjunto por una nota donde se contenían las siguientes palabras: *“¿Es algo así lo que usted desea?”*. Baste ese desplante para entender el inexistente horizonte al cual da pábulo la urbe si el hombre sólo se entrega a solucionar sus conflictos, sin darse cuenta de que en breve la sombra de su hogar ya no permitirá que la luz ahuyente la noche. *Di meliora ferant.*