

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
LA CIENCIA-FICCIÓN EN LA REPÚBLICA DE WEIMAR. DE LA ESCISIÓN  
INDIVIDUAL A LA FRACTURA COLECTIVA

Autor/es:  
Antonio Santamarina

Citar como:  
Antonio Santamarina (2001). LA CIENCIA-FICCIÓN EN LA REPÚBLICA DE  
WEIMAR. DE LA ESCISIÓN INDIVIDUAL A LA FRACTURA COLECTIVA. Nosferatu.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41202>

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:





Metrópolis

# La ciencia-ficción en la República de Weimar

*De la escisión individual a la fractura colectiva*

Weimar-ko Errepublikaren garaian (1919-1933), Alemaniako zinemak goieneko aldi zoragarria bizi izan zuen. Puri-purian zegoen giro horren ondorioz, zientzi fikzio germaniarrak *Der Golem*, *Dr. Mabuse* edo *Metropolis* bezalako izenburuak gauzatu zituen, zeinetan herria astintzen zuen krisia islatzeaz gain, hain argumentu iradokitzailak eta soluzio bisual hain txundigarriak proposatzen dituzte haien estreinaldia jeneroaren bilakaeran une erabakigarria izango den.

**Antonio Santamarina**

## El marco histórico y cinematográfico

Los estertores de la Primera Guerra Mundial y el cruento y cruel enfrentamiento entre las potencias imperialistas europeas y asiáticas por el reparto de los mercados mundiales, van a provocar, alrededor del año 1918, una serie de cambios significativos en el mapa económico, político y social europeo, que dejarán sentir su huella profunda, y a veces dramática, a lo largo de todo el siglo XX. Época de convulsiones y de crisis, de cuestionamiento de los antiguos valores y de quiebra de los principios de la modernidad racionalista que triunfaron con la revolución francesa (1), las naciones occidentales asisten con estupor al triunfo de los bolcheviques en Rusia y a la propagación en sus países de los ideales revolucionarios.

En el caso de Alemania, la derrota traerá consigo, primero, la instauración de la República de Weimar el 9 de noviembre de 1918 (si bien la Asamblea Nacional Constituyente no se reunirá hasta el año siguiente) y, después, la sublevación fracasada de los espartaquis-

tas que, con Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo a la cabeza, intentarían establecer un modelo de estado soviético en suelo germano. Fracasadas, por lo tanto, las ideas revolucionarias y puestos en entredicho los viejos valores burgueses, el país intenta recuperarse del zarpazo de la derrota en mitad de una fuerte crisis ideológica y moral, que, a su vez, se ve acrecentada por una grave recesión económica presidida por las devaluaciones sucesivas del marco.

La difícil situación que atraviesa el país, y que dejará su eco, más o menos soterrado, en las películas del momento y en los intersticios de la ciencia-ficción, encuentra cierto alivio con la aplicación, a partir de 1924 y por parte de los países aliados, del Plan Dawes, que se crea con el fin de facilitar a Alemania el pago de las indemnizaciones de guerra. Se entra así en un periodo de relativa estabilidad económica y política, de un cierto rearme moral e ideológico, que permite mirar ya con más confianza el presente y proponer, siquiera sea por azar, algunas visiones del futuro como las que sugiere Fritz Lang en dos de sus obras de estos años: **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926) y **La mujer en la luna** (*Frau im Mond*, 1928).

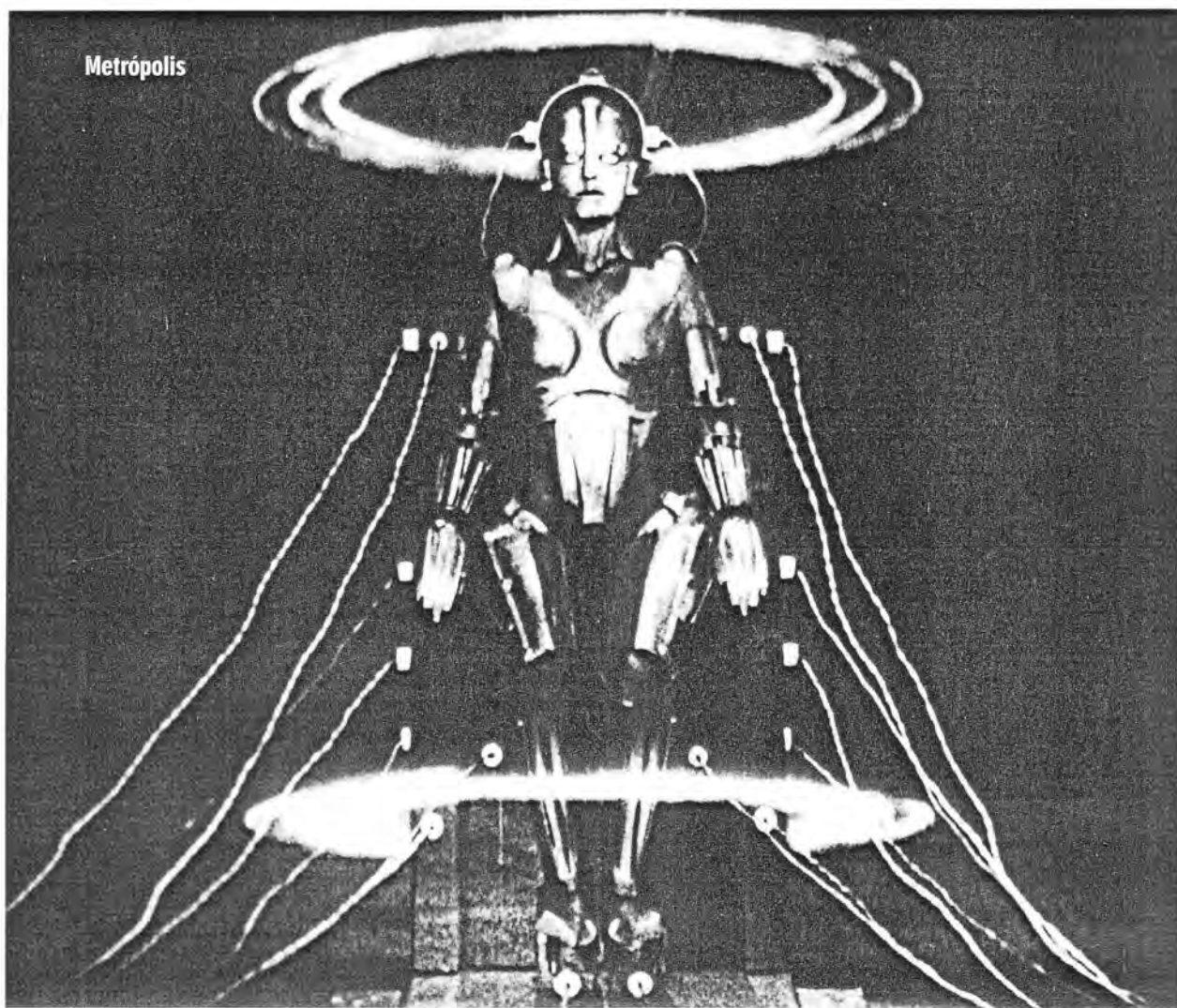
La crisis de la bolsa de Nueva York en 1929 y la consiguiente depresión económica mundial sumen a Alemania de nuevo en una gravísima recesión agravada, en su caso, por la pérdida de los préstamos recibidos del extranjero. Esta circunstancia acabará provocando una pérdida de confianza en los valores democráticos y un empobrecimiento generalizado del país que favorecerán, como es sabido, la subida de Hitler al poder en 1933 y la clausura de la contradictoria y balbuceante República de Weimar.

En este marco histórico, trazado de manera bastante somera, el cine alemán florece, precisamente, en el periodo durante el cual la crisis se manifiesta con mayor virulencia, es decir, entre 1919 y 1924. Las causas de esta aparente contradicción hay que buscarlas, ante todo, en el cierre de fronteras que trae consigo el estallido de la Primera Guerra Mundial y, con ello, el disfrute del mercado cinematográfico germano en exclusiva por parte de las productoras del país. Así, según Siegfried Kracauer (que cita diversas fuentes), esta situación propiciaría que el número de esas compañías se elevase "de 28 en 1913 a 245 en 1919" (2) o, según cifras de Thomas Elsaesser, de 25 en 1914 a 130 en 1918 (3).

Sea como fuere, lo cierto es que la producción cinematográfica alemana se incrementa significativamente después de la guerra y que, tras la apertura de mercados a partir de 1920, encuentra un público muy amplio fuera y dentro del país, apoyado también, en este último caso, por un crecimiento importante de las salas de cine. Una tecnología cinematográfica bastante desarrollada, unos directores y técnicos (4) de reconocido prestigio, formados gran parte de ellos alrededor de la UFA (la potente productora que dominaría el cine alemán desde su fundación en 1917 hasta la Segunda Guerra



El testamento del Dr. Mabuse



Mundial), y unas películas de reconocido prestigio y con un estilo propio, de aliento expresionista en muchos casos, alumbraron esta suerte de edad de oro del cine alemán, que, paradójicamente, comenzaría su decadencia con los prolegómenos del plan de estabilización de 1924.

Las razones de este declive hay que buscarlas, por un lado, en la revalorización del marco, que iba a provocar un descenso de las exportaciones y, con ello, la quiebra de las productoras económicamente más débiles, y, por otro, la llegada de préstamos del extranjero, lo que favorecería la entrada de productos de los países prestatarios y, entre ellos, de gran número de películas procedentes de la potente industria de Hollywood. Ésta poco a poco se iría haciendo con el control del mercado alemán al mismo tiempo que se convertía en un poderoso polo de atracción para que muchos artistas emigrasen a Los Ángeles

(Ernst Lubitsch, Pola Negri, F.W. Murnau, Emil Jannings, Paul Leni, Lupu Pick, Erich Pommer...), eliminando, de paso, con esta huida masiva a un peligroso competidor en el mercado cinematográfico mundial.

En el terreno filmico, el expresionismo continúa su lenta disolución a partir de entonces y sus ecos resultan cada vez más difíciles de distinguir en decorados, interpretaciones de los actores o argumentos y temas, mientras que, en sentido contrario, otras tendencias como el *Kammerspiel* (con mayor presencia de lo psicológico en sus narraciones) y el realismo social obtienen cada vez una mayor presencia en las pantallas. La llegada del cine sonoro, que viene acompañado, además, de la gran depresión económica de 1929, tampoco sienta muy bien a la cinematografía alemana -que había explorado hasta entonces con audacia todas las posibilidades ofrecidas por el lenguaje

mudo- y mucho peor recibe, apenas poco después, la llegada de Hitler al poder en 1933. Éste, por medio de su ministro Joseph Goebbels, intentará desde el principio convertir al cine en un poderoso instrumento de propaganda al servicio del Tercer Reich y para ello no dudará en prohibir, el 30 de marzo de ese mismo año, la exhibición de **El testamento del Dr. Mabuse** (*Das Testament des Dr. Mabuse / Le testament du Dr. Mabuse*; Fritz Lang, 1933), con lo que, sin saberlo, certificaba de manera definitiva con ese acto la defunción del ciclo del cine de Weimar.

#### Los primeros antecedentes

Hay que remontarse a la Primera Guerra Mundial y a los años inmediatamente anteriores a su inicio para encontrarse con los tres primeros ejemplos significativos de la ciencia-ficción alemana, cuya inserción se encuentra, sin

embargo, todavía más próxima al territorio genérico en el que ésta se engloba: el cine fantástico. El primer antecedente hay que buscarlo en **El estudiante de Praga** (*Der Student von Prag*, 1913), de Paul Wegener, que pone en imágenes un guión del escritor Hanns Heinz Ewers, basado en textos de autores diversos como Adelbert von Chamisso, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe y un largo etcétera. La historia del estudiante Baldwin que cede al hechicero Scapinelli su imagen reflejada en el espejo para obtener, a cambio, riquezas innumerables y a la mujer amada inicia así el tema del desdoblamiento que tanta fortuna tendrá después en el cine de la República de Weimar.

En realidad, parece obvio advertir que, como afirma Siegfried Krauer, "el doble no es sino una de las dos almas que habitan en Baldwin. El 'yo' codicioso que lo hace sucumbir a tentaciones diabólicas asume vida propia y comienza a destruir al otro 'yo', al mejor, que él ha traicionado" (5), revelando con ello el miedo del individuo ante la emergencia de sus deseos ocultos y haciendo, en palabras de Lotte H. Eisner, que los alemanes se den cuenta enseguida de "que el cine puede convertirse

en el médium por excelencia de su angustia romántica" (6). Película de enorme prestigio en su momento y con una decidida voluntad artística, **El estudiante de Praga** inauguraba el predominio de los temas fantásticos e imaginarios en el cine alemán de posguerra a la vez que conectaba con la tradición gótica y romántica de su literatura y, de paso, anticipaba uno de los temas característicos del expresionismo (el subjetivismo extremo) al negar, de hecho, la existencia del mundo exterior, convertido tan sólo en un reflejo de lo que sucede en el alma de Baldwin.

A renglón seguido el propio Paul Wegener, en colaboración con Henrik Galeen, dirige **El Gólem** (*Der Golem*, 1914), un film basado en una leyenda judía y con su protagonista sirviendo como antecedente de todos los seres monstruosos fabricados por el hombre en el cine, incluida la propia criatura de Frankenstein. Título hoy desgraciadamente perdido, **El Gólem** sitúa la acción de la película en la época coetánea a su rodaje y narra la leyenda del rabino Löw, quien, en 1580, consigue dar vida a una enorme estatua (*golem*) de arcilla que había modelado con sus propias manos. Se trata, por

lo tanto, de una obra organizada alrededor del tema del médium (y del doble) y que alcanza una enorme repercusión en su momento, dando lugar a sucesivas reediciones de su argumento en los años siguientes.

El mismo tema reaparece después en **Homunculus** (1916), de Otto Rippert, un melodrama dividido en seis partes donde un famoso científico, y no ya un rabino, crea un ser artificial sin alma y que como el Gólem antes, y la criatura de Frankenstein después, se rebelará contra su destino muriendo en las imágenes postreras del film. Proyecciones, en cierto modo, de los seres que les dan vida, tanto el Gólem como el homúnculo no son, en realidad, más que imágenes deformadas del propio hombre (7), representaciones grotescas de éste que muestran, a pesar de su aparente fortaleza, el lado más débil del individuo, su incapacidad para comunicarse con los demás, su soledad, sus temores y la dificultad para controlar su destino.

Además de estos rasgos generales, **Homunculus** anticipa también los temas del cambio de rostros de **El doctor Mabuse** (*Dr. Mabuse*, 1921) y de la rebelión autoprovocada por Joh Frederson en **Metrópolis**, demostrando de este modo la influencia que estas obras pioneras ejercerían sobre el cine posterior, como confirma, por otra parte, el hecho de que tanto **El estudiante de Praga** como **El Gólem** regresaran a la pantalla, por medio de nuevas adaptaciones, durante la República de Weimar.

#### El auge expresionista (1919-1924)

Tras la derrota sufrida en la gran guerra, el pueblo alemán parece reencontrarse con los fantasmas de antaño en un momento en el que, como se adelantaba al co-



El estudiante de Praga

mienzo del artículo, faltan todo tipo de asideros ideológicos en los que apoyarse en el pasado, tras la quiebra de los ideales racionalistas, o en los que proyectarse hacia el futuro, tras la derrota de los ideales revolucionarios. De esa especie de indefinición, de ese quedarse a medio camino entre un antes y un después, nace, quizás, uno de los factores que explican el auge que el expresionismo (un movimiento en el que se dan cita, por un lado, el espíritu rupturista de las vanguardias y, por otro, la atracción por lo oscuro y lo irracional característico del espíritu romántico germano), cobra a partir de esas fechas en el cine alemán.

Se trata, por lo tanto, de un movimiento híbrido que oscila entre el pasado y el futuro, que florece en las artes plásticas antes de la Primera Guerra Mundial y que resurge, en el plano cinematográfico, en Alemania tras finalizar ésta, "un movimiento impreciso que nace" -en palabras de Vicente Sánchez-Biosca- "del encuentro entre la más oscura tradición romántica y la crisis de un universo" (8). El rechazo del naturalismo burgués, característico del expresionismo, viene a sancionar así el fin de las ideas de la Ilustración y de los ideales positivistas del XIX mientras que, por su parte, el subjetivismo radical del que hace gala revela la incapacidad del individuo para descifrar el universo exterior, para interpretar las claves de su entorno y del mundo que le ha tocado vivir. El resultado de esa incompreensión será, en la mayoría de las ocasiones, una huida hacia dentro y un intento de refugiarse en uno mismo para crear un universo a la medida que permita huir de una realidad indescifrable y, a la vez, terriblemente amarga (9).

Quizás sea demasiado aventurar, pero varios de estos rasgos ("yo" totalitario y absoluto, huida de la realidad exterior, creación de un



universo interior a la medida de cada uno, etcétera) formarán parte después de la caracterización de varios de los numerosos malvados que pueblan la ciencia-ficción alemana durante esta época. Así, cuando Joan Bassa y Ramón Freixas afirman que "el doctor Mabuse es el espejo donde se reflejan los trazos característicos del demiurgo que pretende someter al mundo a su voluntad, ayudándose de humanos robotizados" (10), no parecen sino estar confirmando esta hipótesis, o dicho de otra manera, que la galería de tiranos, criminales megalómanos, psicópatas, magos y hasta artistas de ferias que invaden las pantallas alemanas durante este periodo parece tener como máxima preocupación violentar y controlar la realidad exterior para amoldarla a sus deseos más ocultos, lo que

justifica también la presencia constante en este cine del tema del doble (mezclado con el motivo de los disfraces) y de la confrontación del "yo" visible y el oculto.

De ahí parece nacer, por último, la necesidad de las ficciones del cine de Weimar por "crear mundos distintos al real y plasmarlos" -según Mar Busquets Mataix- "mediante una codificación que bien podía llevar a una visión plana del espacio, o bien, mediante la adecuada utilización de la luz, a la ilusión de profundidad, pero que, en cualquier caso envuelve al personaje en un determinado contexto mágico o maravilloso" (11). Una característica que resulta muy evidente en la película que representa el paradigma del cine expresionista alemán -El gabinete del Dr. Caligari

(*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene-, donde irrumpe de nuevo el tema del doble, pero ahora, como si se tratase de un juego de muñecas rusas, con una nueva mutación más, ya que, en el film, Caligari resulta ser el director del hospital psiquiátrico donde está recluido Francis, el personaje del sueño de éste y el doctor del siglo XVIII que sirve de referente criminal al Caligari soñado por aquél.

En el terreno más específico de la ciencia-ficción, el desdoblamiento demoníaco al que hace referencia Lotte H. Eisner en su famoso libro reaparece de nuevo en dos de las producciones de este periodo: **Der Januskopf** (1920), de F.W. Murnau, y **El Gólem** (*Der Golem*, 1920), de Paul Wegener. Dos obras que, siguiendo una de las vías fundamentales del cine fantástico, vienen a ilustrar sobre los peligros que el hombre es capaz de provocar con sus investigaciones en una época, precisamente, donde los nuevos y terribles artefactos bélicos habían dejado un rastro de muertos y de destrucción por todo el mundo. La presencia recurrente en este

tipo de ficciones del arquetipo del sabio loco y criminal no hará otra cosa sino insistir, desde otro punto de vista, en esta misma consideración global de la ciencia.

El primero de los títulos citados, y del que no se conserva actualmente ninguna copia, es una adaptación de la célebre novela de Stevenson sobre el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, donde, como repitiera después el propio Murnau en **Nosferatu, el vampiro** (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922), se han cambiado los nombres del texto original (convertidos ahora en el Dr. Warren y Mr. O'Connor) para evitar, probablemente, el pago de los derechos de autor. Una escultura del dios Jano, el dios de las dos caras (una divina y otra demoníaca), es el soporte para esta nueva traslación de la personalidad escindida del Dr. Jekyll a la pantalla en la que, además del propio Murnau, intervendrían también el escritor Hans Janowitz (coguionista de **El gabinete del Dr. Caligari**), los operadores Karl Freund y Carl Hoffman y el actor Conrad Veidt, acompañado por el propio Bela Lugosi en un papel de reparto.

El segundo, como es fácil de adivinar, es una nueva versión de **El Gólem** (la tercera), después de que Paul Wegener, coautor también de la primera, firmara asimismo, en 1917, la segunda de las adaptaciones sobre la leyenda: **Der Golem und die Tänzerin**. Situando ahora la acción en la época durante la cual transcurre la historia, esto es, en el siglo XVI, la película presenta a un nuevo demiurgo que, como Caligari con el médium Cesare, intenta imitar a Dios insuflando vida a una estatua de barro. El Gólem se convierte así en un instrumento en manos del rabino Löw con el que éste intenta cambiar la realidad para evitar la expulsión del pueblo judío decretada por el emperador.

Al igual que en **El gabinete del Dr. Caligari**, también aquí se hace referencia a un primer Gólem que cobró vida en la antigüedad, de tal forma que, como sucede en ocasiones en el cine de Weimar, el tema del médium se entrecruza con el tema del doble, tejiendo una red de correspondencias donde cada vez resulta más difícil descubrir la figura original, el universo primigenio.

Una confusión entre ilusión y realidad que alcanza su máxima expresión en la secuencia donde el rabino Löw cuenta la historia del pueblo judío ante la corte del emperador. En ella, Paul Wegener introduce el cine dentro del cine y hace que la magia de Löw muestre en imágenes, mediante el anticipo de una proyección cinematográfica, los pormenores de esa huida hasta que, en un giro insospechado, el judío errante sale de la pantalla y, mezclando realidad y ficción y anticipando el movimiento idéntico del protagonista de **La rosa púrpura del Cairo** (*The Purple Rose of Cairo*; Woody Allen, 1985), se introduce directamente en la historia.

Esta búsqueda de elementos intertextuales, puesta de relieve tam-



El Gólem (1920)

bién en la incorporación de la arquitectura gótica a los decorados, deja traslucir una cierta impronta expresionista en el film, cuya huella se adivina asimismo en fugaces instantes de enfrentamiento violento entre luces y sombras. El fracaso final del demiurgo y la muerte de su criatura cierran una película que no sólo en el tema, sino también en varias secuencias aisladas -la joven que entrega la flor al Gólem, la relación que éste mantiene con los niños, el fuego purificador final- dejaría su huella indeleble en **El doctor Frankenstein** (*Frankenstein*, 1931), de James Whale.



Ninguna película ilustra, sin embargo, probablemente mejor el tema del desdoblamiento que las dos películas iniciales de Fritz Lang sobre el Dr. Mabuse, que, aparecidas en 1921 bajo el nombre genérico de **Doktor Mabuse, Der Spieler**, llevan los títulos respectivos de **Ein Bild der Zeit** e **Inferno-Menschen der Zeit**. Una conocida novela del escritor franco-germano Norbert Jacques, que el *Berliner Illustrierte Zeitung* publica por entregas a partir de su número 39, constituye la base de la historia de este genio del mal, llamado doctor Mabuse, cuya imponente figura se convertirá en el antecedente filmico de todas las grandes mentes criminales que han asolado las pantallas desde entonces.

La secuencia inicial, con el doctor Mabuse barajando unas fotografías con distintos rostros y eligiendo uno al azar para adoptar luego su figura, advierte ya del desdoblamiento característico del personaje a la vez que empieza a dejar traslucir el omnimodo poder de éste. Conocedor de ciencias ocultas, experto hipnotizador como Caligari, doctor en psicoanálisis y con un ejército de criminales a sus órdenes, el doctor Mabuse es, como él mismo afirma, "un Estado dentro del Estado contra el que siempre he luchado".

Dominador del tiempo, del espacio, de los objetos y de las personas, Mabuse es la encarnación del demiurgo por excelencia, que cincela el mundo exterior a su voluntad y que desde su guarida, convertida en una especie de camerino de teatro, domina toda la puesta en escena y aun el propio escenario. Vicente Sánchez-Biosca va todavía un paso más allá y afirma que Mabuse no sólo es el demiurgo de la ficción, sino también el "organizador en alguna medida del montaje secuencial del film y de su puesta en escena, metamorfoseado para mejor ejercer su control, extendido éste no sólo a los distintos espacios, sino incluso a las mentes de los personajes" (12). Acorde con estas características, la mirada es, como subrayan las imágenes en distintas ocasiones, el símbolo de su poder, de ahí que, como correlato lógico, su final tenga lugar junto a los ciegos del taller de falsificación clandestino a los que no puede dominar con sus dotes hipnóticas ni subyugar con la brillantez de su puesta en escena.

La locura, como en el caso de Caligari, impedirá a Mabuse conciliar el mundo exterior con sus deseos ocultos (cuya lema él mismo se encarga de resumir: "¡No existe el amor, sólo hay deseo!

¡No hay felicidad, sino ansias de poder!") dentro de una puesta en escena que, como apunta Siegfried Kracauer (13) y desarrolla brevemente Desamparados Soler Baeza (14), tiene en el círculo (figura geométrica sin principio ni fin) el símbolo del caos y del espacio en el que Mabuse ejerce el control sobre sus víctimas.

Una atmósfera de ciencia-ficción, unas ciertas resonancias expresionistas (15), que se traslucen levemente en algunos decorados, en iluminaciones y encuadres y en secuencias no menos aisladas (como la del enloquecimiento final del doctor) caracterizan también el trabajo de Lang. En éste, y siguiendo la estela del tercer Gólem, la sesión de hipnotismo de Mabuse (que rememora asimismo la de Caligari en el film del mismo título) convoca de nuevo al cine dentro del cine, al igual que la llamada del doctor a la sublevación contra la policía recuerda la anterior de **Homunculus** y anticipa la del robot Maria en **Metrópolis**.

Así pues, puede afirmarse que durante este periodo las influencias y correspondencias se suceden y se traspasan de unas películas a otras cualquiera que sea el género al que se adscriban las mismas, mostrando, en cualquier



caso, esa fractura entre el mundo interior y exterior que es imposible de soldar todavía y que termina con varios de estos personajes (Caligari, Mabuse...) sumidos en la locura. Tal parece, pues, como si al pueblo alemán no le resultase todavía fácil orientarse en la realidad política y social del país en esos años y que, por lo tanto, la tentación de volver la mirada hacia atrás (el pasado mítico y romántico) o hacia dentro debiera ser muy fuerte aún frente a un futuro que se presentaba tan incierto y sinuoso como los fondos de las pinturas expresionistas de antes de la guerra del 14.

### De la estabilización a la llegada de Hitler al poder (1925-1933)

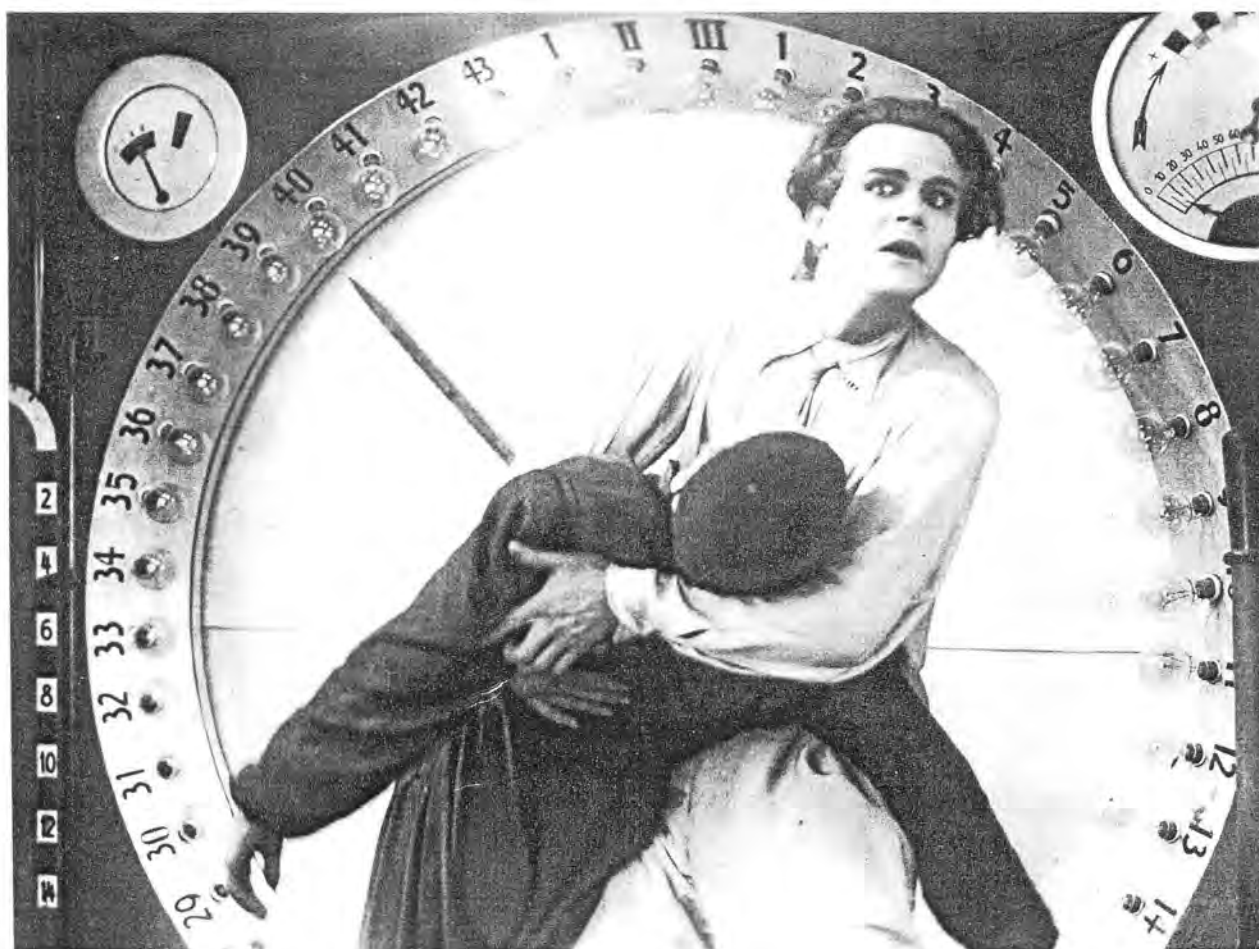
Aun cuando establecer una cesura rígida entre este período y el anterior pueda incitar a una cierta confusión, pues las diferencias de todo orden entre ambos resultan más bien escasas, la distinción

puede resultar útil, sin embargo, para remarcar la separación entre una etapa que parece mirar más hacia el pasado y otra que se ancla en el presente para otear desde esa atalaya el horizonte incierto del futuro. Y sirve, igualmente, para hacer hincapié en el cambio que comienza a producirse en el cine alemán alrededor de esos años y que trae como consecuencia el abandono creciente del expresionismo posbélico en beneficio de una mayor presencia de películas inscritas en la estela del realismo social y del *Kammerspielfilm*.

Durante este período Henrik Galeen pone en escena una segunda versión de **El estudiante de Praga** (*Der Student von Prag*, 1926), que, acomodándose a los avances recientes del psicoanálisis, abandona la ambigüedad de la primera para enfrentar ahora a Baldwin con su propio "yo", dotando así de un cariz más científicista al argumento, pero sacrificando el aura de misterio que envolvía a la

película original de Paul Wegener (16). El propio Henrik Galeen dirige también, en 1927, **Mandrágora** (*Alraune*), un film que propone una variante de **Homunculus** y donde Wegener (antiguo actor de la compañía de Max Reinhardt) interpreta el papel del científico que, a través de la inseminación de una prostituta con el semen de un delincuente ahorcado, crea una mujer artificial que, como las criaturas precedentes, terminará asimismo autodestruyéndose.

Frente a estos productos que parecen hundir todavía sus raíces en períodos precedentes, situados antes incluso de la eclosión del cine expresionista, surgen ya dos obras que se alejan de los contornos más duros del presente para dirigir su mirada hacia un futuro más o menos improbable y más o menos dominado por la ciencia. Los dos títulos son **Metrópolis** (1926) y **La mujer en la Luna** (1928), dos películas de Fritz Lang basadas en sendos guiones



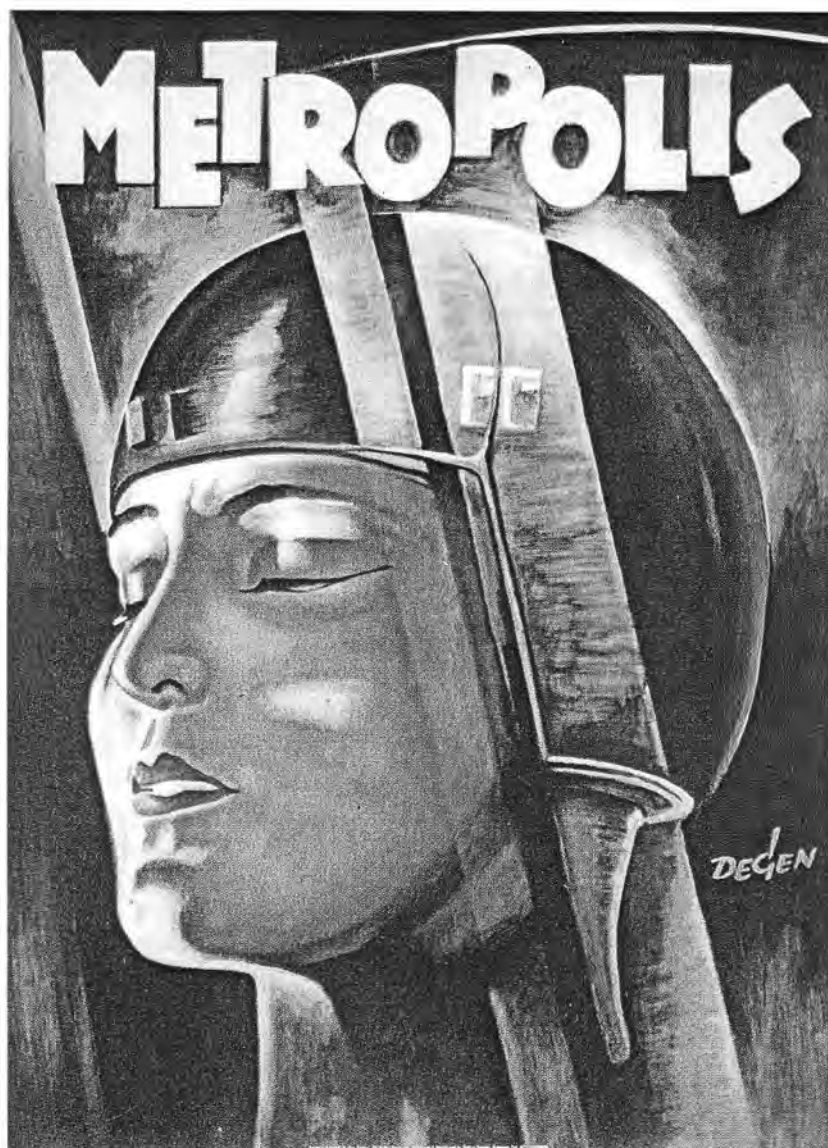
Metrópolis

de su mujer de entonces Thea von Harbou, más tarde famosa militante nazi.

Fantasia futurista inspirada, como el propio cineasta confesó en varias ocasiones, por la visión de la urbe de Nueva York, **Metrópolis** parte de un argumento bastante simplista para mostrar la oposición de dos mundos contrapuestos: por un lado, la ciudad alta, moderna, sembrada de rascacielos y autopistas aéreas, donde habitan los poderosos, y, por otro, la ciudad subterránea, lúgubre, asfixiante, donde malviven los obreros, convertidos en una suerte de esclavos. Del enfrentamiento entre ambos mundos -identificados de manera muy esquemática en la narración con el cerebro y la mano-, surgirá una aparente vía de reconciliación a través de Freder (el hijo del amo de Metrópolis), que, por medio de la unión con la obrera María, oficiará, conforme se explicita también en la película, de corazón (el amor) que une la mano con el cerebro.

Por encima de la banalidad del argumento -calificado como un cuento de hadas por el propio Fritz Lang-, lo que interesa destacar ahora es la contraposición frontal que se establece entre ambos mundos, la cesura que los separa irremediabilmente y que resulta muy difícil de suturar en la ficción. Tal parece, pues, como si al socaire del desarrollo capitalista que comienza a vivir el país durante esos años hubieran desaparecido los grises nubarrones que oscurecían el horizonte y los alemanes pudiesen ver de nuevo la realidad frente a sí mismos, aunque ésta, entre tanto, se hubiese partido en dos mitades antagónicas.

Dicho de otra manera, es como si la escisión del "yo", característica de personajes como Caligari o Mabuse, fuese perdiendo importancia en las nuevas ficciones ante una realidad inmutable que comenzaba a imponerse de forma



aplastante al individuo y donde el subjetivismo extremo -y con él los ecos expresionistas- se fuera desvaneciendo también lentamente. Como resultado de ese proceso, los malvados sabios de las nuevas ficciones (como Rotwang en **Metrópolis** o el profesor Mansfeldt en **La mujer en la Luna**) no acaban ya sus días sumidos en la locura, sino tras sufrir sendas caídas en la dura realidad terrestre y lunar, es decir, cambiando la anterior fractura psíquica del "yo" por la meramente física.

En la misma línea hay que anotar también la variación que **Metrópolis** registra en relación con el tema del doble. Hasta ahora, como se ha venido señalando con insistencia, éste solía ser o bien una especie de prolongación de sus creadores (el

Gólem con el rabino Löw, el médium Cesare con Caligari, el homúnculo con el científico que le dio vida) o bien el propio protagonista trasmutado en otras personas o en su propia sombra (el doctor Mabuse, el estudiante de Praga). En el film de Lang, sin embargo, podría decirse que se avanza todavía un paso más allá y el robot María, que se enfrenta a la verdadera María, no es ya tanto un doble de ésta como una fotocopia en negativo del original.

Es decir, lo que distingue al robot creado por Rotwang en **Metrópolis** de la María primigenia no es tanto su función de médium ni de doble de sí misma como su carácter fundamentalmente antitético, como el hecho de tratarse de un duplicado de María cuya mi-

sión exclusiva es actuar de manera opuesta al original. No cabe duda de que instrumentalmente el robot cumple la misma función para Rotwang que Cesare para Caligari o el Gólem para el rabino, si bien en este caso el inventor no es más que otra herramienta en manos de Frederson (el amo de la ciudad) y la relación que une al robot con María no es más que el traslado a la esfera de los personajes de la antítesis que enfrenta, en el plano formal y narrativo, el mundo de los poderosos con el de los obreros.

Quizá sea demasiado aventurar de nuevo, pero es como si la escisión individual distintiva de las

viejas ficciones adoptase ahora la figura de la antítesis, y la antigua crisis del "yo" se desvaneciera ante la urgencia de resolver los conflictos de una realidad imposible de soslayar y dividida en dos clases antagónicas.

Un cristianismo casi de pacotilla envuelve la narración, en la que, además de la simbología del nombre de María, se identifica a Frederson con Dios y a su hijo con el Mesías que viene a unir el cerebro con la mano. De manera igualmente simplista, la película distingue entre la religión verdadera (María) de la falsa (el robot quemado como una bruja en la hoguera), compara a los obreros

con los antiguos cristianos haciendo que aquéllos se reúnan en unas catacumbas erizadas de cruces y, por fin, dispone como marco simbólico para la resolución del argumento la catedral de la ciudad.

Un final, por cierto, cuyo verdadero significado ha puesto de relieve Siegfried Kracauer advirtiendo que *"si en esa escena el corazón realmente triunfara sobre el poder tiránico su triunfo dominaría el abrumador esquema decorativo que, en el resto de **Metrópolis**, señala la pretensión omnipotente del industrial"*. Y a continuación advierte también que *"toda la composición denota que el industrial acoge al corazón con el propósito de manejarlo; que no abandona su poder sino que lo expandirá sobre una región que aún no se había anexionado: el reino del alma colectiva. La rebelión de Freder deriva en el establecimiento de la autoridad totalitaria y él considera este resultado como una victoria"* (17).

Como es sabido, sin embargo, la película destaca no tanto por su esquema argumental como, ante todo, por los valores plásticos de la puesta en escena, donde la arquitectura ocupa un lugar predominante por encima de las habituales referencias pictóricas del cine alemán de la época. Los trazos expresionistas -manifiestos sobre todo en las composiciones de los movimientos de masas- se conjugan ahora con ecos futuristas y constructivistas dentro de un film donde lo ornamental y lo decorativo asfixian, en ocasiones, el resto de elementos de la puesta en escena. Unos magníficos efectos especiales, contruidos a través del llamado "procedimiento Schüfftan" (tomas realizadas a través de espejos) y una imaginaria visual sin precedentes contribuirían al éxito definitivo de la película, cuyas imágenes se convertirían en el referente de gran parte de las posteriores incursiones del



cine de ciencia-ficción en el mundo del futuro.

Dando de nuevo un giro insospechado a sus aproximaciones al género, Fritz Lang -una vez más con Thea von Harbou como guionista- utiliza la estructura serial en **La mujer en la Luna** para rodar una película de aventuras con aires de ciencia-ficción y fragmentos de documental científico, que, frente a la visión apocalíptica de las máquinas como devoradoras y dominadoras del ser humano de **Metrópolis**, realiza ahora una evidente exaltación de éstas por medio de los cohetes espaciales. Dividida en dos partes dedicadas, respectivamente, a mostrar los preparativos del viaje de un grupo de científicos a la Luna y, después, la estancia de éstos en el satélite terrestre, la película se organiza, en realidad, alrededor de un triángulo amoroso con la ambición como telón de fondo.

Llena de altibajos narrativos y con una puesta en escena bastante irregular -lo que no impide el destello de varias excelentes secuencias-, **La mujer en la Luna** olvida viejas disociaciones del "yo" y convierte al arquetipo del sabio loco (el profesor Mansfeldt) en soporte de la comicidad de la película y en uno de los ejes del tema de la ambición. No hay lugar ya, por lo tanto, en estas ficciones para la manifestación de las ciencias ocultas y la narración se reduce a una trama donde conquistar a la amada y hacerse con el oro lunar parecen el único motor de la acción.

La psiquiatría cede, así, su puesto a la aeronáutica y, con la ayuda y el asesoramiento de conocidos científicos como Hermann Oberth y Willy Ley (participantes más tarde en la carrera aeroespacial), la película describe (con todo lujo de detalles y presagiando en cierta forma los lanzamientos espaciales del futuro) los preparativos del viaje a la Luna y el despegue del



cohete, todo ello en una larga secuencia que detiene el ya de por sí moroso desarrollo dramático y que desvela una clara voluntad de divulgación científica por parte de Fritz Lang.

Es verdad que, si se analiza con los ojos actuales, el posible cientifismo de la película resulta hoy bastante cuestionable; sin embargo, este reparo no desmerece el valor de anticipación y de reportaje que conserva esta dilatada secuencia dentro de un film que utiliza la ciencia-ficción como decorado para ambientar una especie de *western* lunar. El lado demoníaco del cine de Weimar, al que aludía Lotte H. Eisner, pierde ya todo su halo de misterio y las pantallas parecen convertirse en un instrumento más de la ciencia, como revela no sólo la secuencia descrita, sino la función idéntica

que la narración hace cumplir al cinematógrafo, convirtiéndolo en el instrumento imparcial que registra la llegada de los hombres a la Luna.

El trabajo de Lang contiene también leves referencias a la actualidad sociopolítica del país, que se ampliarán, no obstante, en su siguiente obra, la última rodada en Alemania durante la primera parte de su filmografía: **El testamento del Dr. Mabuse**. Para entonces, sin embargo, negros presagios se ciernen sobre el horizonte del pueblo alemán y, frente a ellos, no hay ya espacio ni para indagar en las escisiones del "yo" ni para manifestar demasiada confianza en una ciencia que años después creará las bombas volantes V-1 y V-2 (con la participación de Hermann Oberth, uno de los asesores de Lang en **La mujer en la**

Luna) y la propia bomba atómica. En su lugar surge ahora este nuevo trabajo del cineasta, donde Lang aprovecha la saga de Mabuse para poner, en forma de alegoría, las doctrinas y las proclamas del Tercer Reich en boca de los criminales, siguiendo, en cierta forma, la estela que él mismo trazase en **El vampiro de Düsseldorf** (*M-Eine Stadt einen Mörder*, 1931).

Así pues, como en una especie de bucle, el ciclo del cine de Weimar se cierra con Baum (el protagonista de **El testamento del Dr. Mabuse**) creyéndose poseído por el genio de Mabuse como Caligari rememoraba las andanzas de su antecesor del mismo nombre. Ahora, sin embargo, resulta más fácil adivinar quién puede ser el replicante en la realidad de ambos personajes y, por esta razón, no es necesario ni siquiera mostrarlo en la pantalla y puede dejarse que el inmenso poder de Mabuse se manifieste, gracias también a la llegada del sonoro, a través de la voz y no de los ojos.

Esa voz, unida a unos diálogos trufados de consignas nazis, ofrecía también bastantes pistas para adivinar quién era en esos momentos el demiurgo que regiría con mano de hierro los destinos del país en los años próximos y cuáles podrían ser las consecuencias nefastas de esa dominación. Tal vez por ello mismo, Fritz Lang abandonaría Alemania inmediatamente después de que Goebbels le ofreciese poner su cámara al servicio de la cinematografía nazi y poco antes de que éste mismo prohibiese la exhibición en el país de **El testamento del Dr. Mabuse**. Con ambos acontecimientos se ponía definitivamente fin a una época en la que el cine alemán no sólo alumbró algunas de sus mejores obras, sino que dio un impulso decisivo y fundamental al desarrollo de la ciencia-ficción en Europa. Los peores presagios de ésta se quedaban, sin

embargo, pálidos ante lo que estaba por venir en los próximos años. ¿Quién necesitaba ya la ciencia-ficción?

#### NOTAS

1. La percepción de esa fractura ideológica lleva a algunos autores, como Vattimo, a establecer el inicio de la crisis posmoderna con el final de los horrores que trajo consigo la gran guerra de 1914, mientras que otros, como Lyotard, fijan la Segunda Guerra Mundial como fecha operativa del nacimiento de la posmodernidad, tras la experiencia de los campos de exterminio nazis, la destrucción masiva de poblaciones civiles, el lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki, etcétera.

2. Siegfried Kracauer: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press, Princeton, 1947 (trad. cast. de Héctor Grossi: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona/Buenos Aires, 1985. Página 30).

3. Thomas Elsaesser: "Del káiser a la crisis de Weimar", en AA.VV. (coord. Manuel Palacio y Julio Pérez Perucha): *Historia general del cine*, vol. V. Cátedra. Madrid, 1997. Página 24.

4. Citemos, entre otros, los nombres de cineastas como Robert Wiene, Carl Mayer, Georg W. Pabst, Fritz Lang, F.W. Murnau, Ernst Lubitsch y Paul Wegener, de actores y actrices como Emil Jannings, Conrad Veidt o Asta Nielsen, de guionistas como Carl Mayer, Thea von Harbou y Henrik Galeen, de operadores como Karl Freund o Fritz Arno Wagner, de escenógrafos y decoradores como Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig o Robert Herlt, de productores como Erich Pommer y de un larguísimo etcétera.

5. Siegfried Kracauer: op. cit. nota 2. Página 3.

6. Lotte H. Eisner: *The Haunted Screen*. Thames & Hudson, Londres, 1969 (trad. cast. de Isabel Bonet: *La pantalla demoníaca*. Cátedra, Madrid, 1988. Página 40).

7. Para confirmarlo, baste saber que homónimo es un término despectivo para referirse al hombre.

8. Vicente Sánchez-Biosca: *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del*

*cine alemán 1918-1933*. Verdoux. Madrid, 1990. Página 39.

9. Vicente Sánchez-Biosca, refiriéndose al expresionismo de la primera vanguardia, que sería disuelto tras la Primera Guerra Mundial, afirma que éste "es, paradójicamente, regresivo en un sentido moderno. Eleva el miedo al entorno, el terror al espacio ordenador, la necesidad de lo inorgánico a la categoría de signo aglutinante de la ruptura. Es por esto que la disolución que el expresionismo emprende de la tradición burguesa occidental sólo es verdaderamente factible cuando ésta ha dado muestras de su acabamiento histórico". Vicente Sánchez-Biosca: *Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar*. Instituto de Cine y Radio-Televisión/Ed. Hiperión. Valencia, 1985. Página 34.

10. Joan Bassa y Ramón Freixas: *El cine de ciencia-ficción*. Paidós, Barcelona/Buenos Aires, 1993. Página 70.

11. Mar Busquets Mataix: "Metrópolis: un lugar en la metáfora", en AA.VV. (coord. Vicente Sánchez-Biosca): *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*. Universitat de Valencia. Valencia, 1992. Página 57.

12. Vicente Sánchez-Biosca: Op. cit. nota 8. Página 279.

13. Siegfried Kracauer: op. cit. nota 2. Página 83.

14. Desamparados Soler Baeza: "Modos de recorrer el laberinto: los films seriales de Fritz Lang". Op. cit. nota 11. Página 44.

15. El propio Mabuse se burla, en un momento determinado de la acción, de este movimiento afirmando que "el expresionismo es un juego".

16. En 1935 Arthur Robinson realizaría, en pleno dominio nazi, una nueva versión de la película, pero ésta vez ya sonora.

17. Siegfried Kracauer: op. cit. nota 2. Página 156.