

LA CIUDAD DEL FIN DEL MUNDO

Eduardo Subirats

A través de escenas de «Metrópolis» el autor recorre los paisajes del maquinismo y sus presagios. No tan lejos de aquella estilización estética de la ciudad industrial como reino sublime, otras estéticas hoy se convierten en el signo cosmológico de un nuevo orden espiritual que la nueva arquitectura representa a través de sus valores simbólicos y formales.

La producción de la película *Metrópolis* de Fritz Lang, en 1927, señala un hito importante en la historia del cine. Para la época esta obra representaba un momento culminante, en primer lugar, en cuanto al despliegue de sus capacidades económicas, técnicas y humanas. *Metrópolis* inauguró vanguardísticamente nuevas técnicas fotográficas y escénicas, técnicas organizativas para poner en movimiento las 50.000 personas que actuaron en ella, efectos especiales y, no en último lugar, el prodigio económico que todo este proyecto llevaba consigo. La película ilustra en su misma producción el desarrollo tecnológico que plantea como contenido central de su guión.

Una «síntesis de Krupp y Wagner» escribió Sigfried Kracauer a este propósito¹. Desde sus primeras imágenes, *Metrópolis* eleva un canto al ritmo vertiginoso de la ciudad industrial moderna. Los dibujos de Erich Kettelhut que se

utilizaron para sus escenarios muestran las sucesivas panorámicas, interrumpidas sin solución de continuidad como en los *collages* dadaístas de Citroën, Heartfield o Höch, de superbos rascacielos, torres infinitas, calles colgantes, y el bullicio tormentoso de automóviles, aeroplanos y masas humanas, agrupados en planos, niveles y líneas de fuerza expresivamente contrastadas. La cámara nos aproxima, en una misma secuencia, de los monumentales espectáculos arquitectónicos a los paisajes industriales de inconmensurables máquinas, turbinas y engranajes. Por fin, el ritmo nervioso de esa «Ciudad mundial», que recuerda algunos temas urbanísticos de Le Corbusier y Hilbersheimer, muestra también sus paisajes humanos: masas humanas militarmente formadas que marchan al compás rígido de las turbinas y los engranajes, por los túneles de la ciudad subterránea, donde están instaladas las fuentes energéticas de la megalópolis industrial.

15

Comúnmente vinculada al cine expresionista alemán, *Metrópolis* exhibe, en efecto, múltiples conexiones con la literatura, la estética y la concepción pesimista de la civilización de muchos arquitectos, poetas, escritores y pintores del período expresionista. Pero este *film*, con sus visiones monumentales, agitadas y sublimes de una urbe industrial sin nombre, esto es, universal, casi se diría que cósmica, constituye también una sinfonía futurista a la gran ciudad. Es incluso la visión más acabada de las utopías futuristas de las metrópolis industriales del futuro. La poética maquinista que Marinetti anunció a lo largo de tantos manifiestos, preludian sus paisajes de esplendor tecnológico, sus espacios animados hasta la violencia y la agitación galvanizada de hombres e instrumentos: «...grandes multitudes agitadas por el trabajo... la vibración nocturna de los arsenales y las minas bajo sus violentas lunas eléctricas... puentes tendidos como saltos de gimnastas sobre el diabólico cabrillear de los ríos... locomotoras de amplio petral que piafan por los rieles cual enormes caballos de acero embriados por largos tubos...». Esta descripción del *Primer Manifiesto futurista* anuncia, lo mismo que el drama y la lírica expresionistas, y la estética dadaísta y la pintura futurista, allí donde plantean el tema de la ciudad moderna, una análoga constelación: la fascinación estética por los símbolos de grandeza, de esplendor y violencia de la Gran ciudad.

Sin embargo, la historia que desarrolla la película *Metrópolis* presenta dimensiones mucho más contradictorias y más ricas que la simple visión monumental o la estilización estética de la ciudad industrial como reino sublime. Exis-

te en esta película un motivo mitológico que recorre su acción y revela su clave: Babel. Considerada visualmente, el zigurat babilónico, un enorme rascacielos piramidal coronado por una estructura estrellada, es la figura dominante de las perspectivas urbanas que recorre la cámara de Lang. Y el mito de Babel como expresión de una grandeza prometeica es presentado dramáticamente como el motivo central de los esfuerzos y de la lucha de los moradores de la ciudad. *Metrópolis* aparece como un símbolo civilizatorio de poderosas connotaciones futuristas, ciertamente, pero que se encuentran más cerca de lo profético, o aún de lo apocalíptico, que de una simple glorificación del imperio urbano-industrial.

El relato que discurre entre los muros de la gran ciudad puede resumirse en unos pocos temas dominantes, cargados todos ellos de significaciones simbólicas y políticas. *Metrópolis*, la ciudad de los rascacielos –Lang se inspiró en sus primeras impresiones de viaje en la ciudad de Nueva York– reúne, en realidad, dos ciudades confrontadas. La metrópolis superior es el reino sublime de acero y cemento, es también la ciudad luminosa donde reside el conocimiento y el poder de la civilización. La ciudad inferior es la ciudad de los obreros. Sus casas y laberínticas calles subterráneas rodean una gran central productora de energía eléctrica, el corazón de la ciudad. Algunos signos estéticos confieren a esta dura contraposición un valor complementario. La metrópolis superior aparece a la vez como un paraíso del *Art Decó*, con sus símbolos de una sensualidad sofisticada y decadente, y como el lugar de gestión económica y tecnológica. La ciudad sub-

terránea reúne la factoría eléctrica, a sus obreros, sometidos a una especie de régimen de militarización por el ritmo de las máquinas y de la arquitectura, y reúne también el lugar de culto: las catacumbas en las que periódicamente se reúnen los obreros para celebrar el rito de la llegada del Salvador.

Este conflicto entre la ciudad superior e inferior no es solamente espacial y simbólico: es un conflicto humano en el que se entretajan los aspectos psicológicos, sociales, tecnológicos y morales que configuran la compleja trama de la narración fílmica. Fritz Lang introduce, bajo la forma especial de una metrópolis escindida, el conflicto entre la producción y destrucción, entre el desarrollo tecno-económico de la civilización y la regresión humana que caracteriza el mundo moderno.

Volvemos al mito civilizatorio y ciertamente pesimista de Babel. Desde su relato bíblico pasando por la más significativa interpretación moderna, la versión de Brueghel del museo de Viena, la construcción de Babel plantea la ambivalencia inherente a la civilización humana. Símbolo del poder humano de elevarse a lo cósmico, al absoluto que, sin embargo, sólo es patrimonio de los dioses, Babel es al mismo tiempo expresión de su desequilibrio, de un desorden social y humano que, en primer lugar, se pone de manifiesto como conflicto entre las lenguas, y que en realidad encierra el choque de concepciones del mundo, intereses y poderes. Babel es la visión pesimista de una civilización cuyo poder inconmensurable convierte en una empresa absurda el símbolo de dialéctica de construcción y destrucción inherente al progreso.

«Grande es el hombre. Grande es su creación» es el lema que corona como motivo literario las visiones apocalípticas de *Metrópolis*-Babel de Fritz Lang. Pero esta visión ensalzadora y entusiasta está atravesada por otro motivo que otorga a esta película su más profunda dimensión dramática: el conflicto entre el «cerebro» que dirige la historia y la «mano» que construye la sociedad. Bajo esta fórmula, Fritz Lang quiso explicar al mismo tiempo la naturaleza interior de la división entre las dos ciudades como un conflicto social entre poderosos y desposeídos, y como un conflicto epistemológico entre la racionalidad de la dominación tecnoindustrial y la vida empírica de los seres humanos. Esta visión conflictiva del destino histórico de la ciudad industrial y de la civilización moderna no se encuentra precisamente aislada. En las primeras décadas del siglo xx semejante tensión caracteriza a la totalidad de planteamientos que desde el arte, la literatura o la filosofía social se realizan sobre el tema. Baste recordar los análisis de Simmel o de Freud sobre la personalidad neurótica del habitante de las grandes metrópolis, el pesimismo de Spengler sobre la descomposición de la cultura moderna, o las visiones apocalípticas de Taut o de Kandinsky sobre el fin de la civilización. Baste recordar los conflictos y movimientos sociales que se suceden a lo largo de las dos primeras décadas en los centros industriales europeos.

La estructura narrativa de *Metrópolis* añade, sin embargo, a esta problemática social y humana un elemento nuevo: la fantasía futurista de un universo civilizatorio integralmente mecanizado, la primera utopía negativa de la civilización industrial como un infierno des-

humanizado de una tecnología totalitaria. El «plan» que la película narra es, en cuanto a su concepción general, muy sencillo: una y otra vez la ciudad universal es presa del pánico. El cansancio de los obreros, sometidos a un régimen físico inaguantable, los errores constantes en el manejo de instrumentos altamente sensibles y peligrosos, y, no en último lugar, la insatisfacción social y los amotinamientos consiguientes ocasionan la temida catástrofe.

18

Ya en los primeros minutos de la película el espectador se enfrenta con este límite extremo de la vida de *Metrópolis*. El obrero que controla una de las válvulas más importantes de la fábrica subterránea desfallece de cansancio. Las instalaciones estallan, arrastrando consigo la vida de cientos, y sumergiendo real y simbólicamente a la ciudad universal en las tinieblas. Fritz Lang, como unos años antes Georg Kaiser en el drama expresionista *Gas*, anticipa con esta sencilla descripción un tema que se volverá dominante en el género de la ficción utópica del futuro tecnológico de la cultura moderna. Pero lo verdaderamente innovador, y el componente futurista en un sentido estricto de la película de Lang, reside en la solución a este dilema. Frederson, la cabeza dirigente de *Metrópolis*, junto con su artífice tecnológico, el ingeniero Rotwang, una figura fáustica con rasgos nítidamente demoníacos que lo acercan más a la versión medieval de Fausto que a su interpretación ilustrada o romántica, deciden suplantar la imprevisible fuerza humana de trabajo, sujeta al dolor y al error, por robots automatizados. Esta fantasía utópica tiene su precedente en el tema literario del autómatas, tal como se desarrolló en el romanticismo y en otro gran film del expresionismo alemán, *Der Golem* de Wegener.

Historicamente hablando se remonta a la leyenda medieval judía del Golem que, al igual que el mito de Babel, también eleva una visión pesimista sobre el poder de la civilización humana. El Golem, el autómatas o el robot encuentran, por lo demás, en los experimentos y pronósticos de las máquinas de Norbert Wiener su contrapunto tecnológico, contemporáneo de las imágenes futuristas de Fritz Lang.

Pero el proyecto futurista de *Metrópolis* no termina, sino tan sólo acaba de empezar aquí. La solución tecnológica del conflicto mayor que entraña la odisea prometeica de Babel-Metrópolis pasa necesariamente por un problema social, como hoy vemos que sucede en la realidad y dondequiera que los programas de automatización se llevan a término. La sustitución del material humano por las máquinas automatizadas tiene por condición la eliminación de aquél. En este punto, el guión de *Metrópolis* adopta un giro para ayer y para hoy escandaloso. Frederson y Rotwang traman una complicada y maquiavélica estrategia para liquidar la población subterránea. La voluntad de progreso no se detiene ante sus más destructivas consecuencias.

La repulsa contra semejante visión del futuro de Fritz Lang no se hizo esperar. Esta película es «la que menos esperanzas nos deja en lo que al futuro se refiere» fue el comentario de la revista alemana *Die Filmwoche* al estreno de *Metrópolis* en 1927². Más interesante y sugestivo resulta el comentario del mismo año publicado en *Der Bilwart*: «Muy infantil es esta fantasía del futuro —se dice allí³—. La técnica del futuro no convertirá a los hombres en

esclavos de las máquinas, sino en sus dueños. No habrá cientos o miles de seres cubiertos de sudor, golpeando las válvulas sin saber por qué y sin conocer sus resultados. No habrá inmensas máquinas de vapor bajo tierra. Por el contrario, las máquinas del futuro serán cada día más automatizadas. Un único obrero inteligente será capaz de manipular muchas palancas con impecable vestimenta, como ya sucede en muchas empresas...». *Metrópolis* desagrado a la crítica alemana porque su visión del progreso era apocalíptica, y su concepción del mundo se cerraba al pesimismo.

Pueril o no, esta fantasía futurista de la ciudad universal de los rascacielos sublimes que se autodestruye, alimenta, sin embargo, el apasionante suspenso de la película. Su comentario merece entre otras cosas nuestra atención porque sus signos arrojan luces nada superfluas sobre muchas preguntas abiertas sobre el desarrollo tecnoindustrial de ayer y de hoy, y sobre el nuevo papel del arte en la sociedad contemporánea. He señalado ya los dos personajes centrales de la película: Frederson, la sustancia gris de *Metrópolis*, y Rotwang, su ingeniero, que aúna la figura del moderno científico asociado a los poderes demoníacos (sólo él conoce el mundo inferior con sus laberínticas catacumbas, a las que significativamente tiene un acceso secreto desde su laboratorio). Esos son los artífices de *Metrópolis*, pero no su protagonista. El protagonista de *Metrópolis*, o más propiamente uno de ellos —su contrincante al protagonismo narrativo e histórico es la máquina, el universo tecnoindustrial que produce la energía de la ciudad universal y amenaza con suplantar social y

culturalmente al hombre en su papel hegemónico— es Freder, el hijo de Frederson. Su carácter genérico es importante para comprender su simbólico, más aún, su profético destino. Su primera aparición en la pantalla define su privilegiado papel social: le vemos como un joven lleno de gracia femenina, de ademanes dulces y sensibles. Viste ropas delicadas de seda, y de amplio talle, contrastados con los uniformes grises y rígidamente tallados de su padre y los demás directivos de la ciudad. Le encontramos en un ambiente perfumado, un paraíso artificial del *Jugendstil*: plantas y aves exóticas, una fuente de la vida, con toda la parafernalia cristalina del *Art Decó*. La cámara, en fin, le descubre seduciendo jovialmente a una atractiva muchacha, ella misma diseñada con todos los requisitos a la moda de la época. Su lejanía con respecto a las tareas productivas, junto a su privilegiada capacidad de goce le distinguen socialmente como sujeto estético.

19

Pero éste no es más que uno de los tres rostros, si bien la condición fundamental, que exhibe la personalidad de este protagonista. A través de un encuentro fortuito vemos por segunda vez a Freder, el artista, en el corazón de la ciudad subterránea: la sala de máquinas. Allí presencia, y el espectador con él, el espectáculo terrible de la ciudad industrial: seres degradados por la dureza del trabajo, masas de hombres sin rostro, la inhumanidad del esfuerzo y el dolor que imponen las máquinas, y la muerte que por doquier siembra el estallido de las calderas. En un giro característicamente expresionista, el sujeto estético se transforma en el portador de una crítica social derivada,

sin embargo, del mismo punto de vista de la sensibilidad. Y el propio espectador de *Metrópolis* se ve forzado a realizar, al lado de este personaje capital, una crítica social a partir de su sensibilidad estética.

Pero el Freder como sujeto artístico de una crítica social, todavía sufre una tercera modificación, la que pondrá precisamente punto final en la película. En la misma escena de la sala de máquinas tiene lugar la visión más intensa de la película *Metrópolis*. Las inmensas calderas productoras de energía, todavía humeantes por causa de su explosión, y el espectáculo macabro de los cuerpos yacentes de los obreros en sus gradas, aparecen a los ojos del artista como la terrible escena de un gigantesco *Moloch*, el ídolo bíblico que devoraba a quienes le rendían culto. La imagen atraviesa la película como un poderoso símbolo negativo de la civilización. Significativamente, el artista Freder desfallece ante el horror visionario, y sólo recobra el conocimiento cuando ya la rutina de las máquinas ha devuelto su orden sombrío a las catacumbas industriales. Éste es el momento de la transfiguración del artista en profeta y salvador. Apenas vuelve en sí cuando, en apresurados gestos, Freder trueca sus blancos vestidos por un mugriento uniforme de uno de los obreros, el que mueve precisamente las palancas cuyo fallo ha ocasionado el accidente. El artista asume voluntariamente la suerte de la humanidad esclavizada como su propio destino. Y como redentor aparece un instante en la pantalla, clavado en la cruz de las aspas de una de las ciclópeas válvulas.

El papel religioso-profético de la conciencia artística constituye uno de los lugares comu-

nes de la estética del expresionismo. Lo encontramos claramente formulado en un pequeño libro que hizo época: *Ueber das geistige in der Kunst*, de W. Kandinsky. Y aparece múltiples veces expresado en el diario de Klee de esta época, así como en los escritos de F. Marc. A través de la vigilancia y la crítica social que el artista expresionista profesa se erige, a su vez, la nueva dimensión redentora, sin la que es imposible comprender la dimensión social del arte de las vanguardias. También Kandinsky arroja en este sentido una visión particular: la del artista como artífice de un nuevo orden espiritual, del cual su pintura no quiere ser más que un ejemplo. Pero es más propia de los arquitectos, por la naturaleza intrínsecamente prospectiva del proyecto, la dimensión utópica de un programa redentor. Los escritos poéticos de Scheerbart y Taut son el caso más explícito. En ellos, la visión apocalíptica de una civilización en ruinas se convierte en el signo cosmológico de un nuevo orden espiritual, que la nueva arquitectura representa a través de sus valores simbólicos y formales. Poelzig y el propio Bauhaus en sus años de fundación se conciben como misioneros de una nueva salvación social de la que el artista —en el Bauhaus bajo el símbolo de una catedral gótica del socialismo que preside su primer manifiesto— figura como protagonista principal. Esta utopía revolucionaria y trascendente del arte como agente civilizatorio y redentor, propio de las vanguardias históricas europeas en su conjunto, aparece en la película *Metrópolis* bajo una pluralidad de signos enormemente interesantes y también ambivalentes, desde una perspectiva simbólica como política. Será preciso examinar estas dimensiones.

Por lo pronto, desde el punto de vista de su construcción narrativa y lógica, se hace preciso que la misión salvadora, que el artista expresionista asume subjetivamente, sea reconocida por aquellos a los que su redención está dirigida. Ello tiene lugar en la última gran escena que, en *Metrópolis*, prepara la solución final del conflicto entre civilización y deshumanización de la cultura, y entre progreso tecnoindustrial y destrucción. Este reconocimiento tiene que atravesar, sin embargo, tan grandes obstáculos como el mismo movimiento artístico y revolucionario de comienzos de siglo encontró a su paso. El primero de ellos es su articulación social.

Aquí entra en escena un personaje de fuertes connotaciones mitológicas: la imagen femenina encarnada por María. Ella aparece ya en las primeras escenas de la película como la figura mediadora del papel salvador del artista. Su rostro posee una delicada belleza, y en su mirada habita una suave severidad moral. De ningún modo está privada de un poder seductor, y de hecho Freder se postra ante su espiritualizada belleza desde el primer instante en que la contempla. Pero ejerce su especial atractivo desde la lejanía, y a través de otros contenidos más trascendentes.

Su primera aparición tiene lugar en el mundano escenario de decadente erotismo en que Freder se goza en la desenfadada seducción de una joven sofisticada. La contraposición, ya en los primeros minutos de la película, entre ambos imagos femeninos, encierra como un sortilegio el destino que se va a fraguar sobre *Metrópolis*. Porque María aparece rodeada por las caras asustadas y curiosas de niños, los hijos de los

obreros a quienes acompaña a visitar los escenarios elegantes de la ciudad superior a título de entretenimiento cultural. Es ésta una escena maravillosa. María en el centro, y arropándose en torno a sus amplias faldas el apretado grupo de niños, configura una rigurosa simetría piramidal. Es una ardiente visión de María como aquella Virgen de la Misericordia que adorna casi todas las iglesias del *quattrocento* italiano. Frente a María, la otra dama, la que acoge placenteramente los seductores embelesos de Freder, encarna una figura negativa del erotismo profano, la imago de la Venus pagana.

María aparece por segunda vez en *Metrópolis* cuando Freder, confundido por su uniforme con los demás obreros, es conducido por sus compañeros al santuario de las catacumbas. Pero allí encontramos a María transmutada de *Mater Misericordiosa* en figura místico-revolucionaria. María reúne en esta segunda aparición la doble cualidad de sacerdotisa y de jefe revolucionario, que levanta a los humillados obreros bajo la promesa de una nueva dimensión humana del progreso. Encarna una visión industrial y proletaria del misticismo heroico de Juana de Arco.

El misticismo revolucionario de María parte de aquella contraposición entre el cerebro y la mano que simbólicamente define el conflicto entre la ciudad superior e inferior, y que en este momento final de la película adquiere la forma dramática de un plan de destrucción de la ciudad subterránea por los poderes que representa la ciudad superior. Frente a esta estilización artística de una guerra total en nombre del progreso, María simboliza una alternativa conciliadora: «Entre el cerebro que proyecta y las ma-

nos que construyen tiene que haber un mediador. El corazón es el que los unirá». Tal es la propuesta de María. Y es, al mismo tiempo, la definición simple del proyecto artístico del expresionismo. En los programas de arquitectos del período expresionista alemán, como Taut, Poelzig o Gropius, los nuevos valores artísticos, el nuevo estilo, se define en cuanto a su contenido como la mediación precisamente entre los imperativos de la industrialización y la tecnología moderna, y los ideales humanistas y sociales heredados del pasado. La nueva creación artística, como lo formuló Poelzig en 1914, es considerada así como la única alternativa de devolver un sentido humano al progreso industrial y superar las tendencias destructivas de la cultura inherentes al industrialismo. El «espíritu de la utopía» que durante este período defendieron autores como Landauer, Rühle o Bloch también trazaban un análogo horizonte teórico.

María anuncia así en el altar de las catacumbas la próxima llegada del mediador, del nuevo mesías, que precisamente se encuentra en escena entre la apiñada multitud de los obreros. Freder se reconoce en su alto papel histórico. Y la ritual promesa de salvación se encarna en él como principio de acción y de transformación sociales. Otro momento que coincide con la proyección programática del arte de vanguardias.

Las últimas escenas de *Metrópolis* resumen bajo un clímax dramático el conjunto de estas fuerzas concurrentes, que son, al mismo tiempo, las fuerzas concurrentes de nuestra civilización. Frederson y Rotwang emprenden hasta sus últimas consecuencias su calculado plan de racio-

nalización tecnológica. Los obreros, alentados por la nueva esperanza, se sublevan, bajo un espíritu afín al socialismo revolucionario de la época. Y el artista redentor Freder cumple, en medio de la violenta confrontación entre ambos universos sociales y culturales de *Metrópolis*, su profética misión conciliadora.

Estos últimos movimientos presentan todavía algunos motivos significativos. El primero de ellos es la propia construcción del autómeta. En una secuencia de gran intensidad plástica y dramática, Rotwang, el ingeniero, realiza su prometeico experimento, eligiendo a la propia María como víctima. En eso la película de Lang anticipa la utilización de prisioneros políticos como objetos de experimentación de tecnologías de manipulación neurológica y psicoquímica que conocemos hoy. El caso, entre otros, de Ulrike Meinhof. La caza de María por Rotwang se sucede en una serie de emocionantes escenas en que los signos sádicos de la violación se confunden sin solución de continuidad con la fría asepticidad del laboratorio. También aquí se resumen, bajo la nueva parafernalia de la *science fiction*, un segundo proceso a Juana de Arco. Su transformación confiere, a su vez, al personaje fáustico-prometeico de Rotwang las características diabólicas de un doctor Frankenstein.

La transfiguración técnica de María en su réplica robotizada posee dos importantes connotaciones interrelacionadas, una de ellas simbólica, la segunda de carácter netamente político. En primer lugar, María, la madre ancestral (se destaca harto significativamente en el episodio de la inundación de la ciudad inferior como madre salvadora de todos los niños) es

transformada en autómeta. Esta mutación tiene lugar bajo los valores formales del futurismo y el maquinismo de comienzos de siglo. Recuerda vivamente las imágenes del hombre máquina despertadas por el grupo en torno a Marinetti, así como las concepciones estilísticas del mecanizado *Ballet Triádico* de Schlemmer. Luego, una vez conseguida la transfiguración, que necesariamente pasa por una muerte simbólica de la verdadera María, su réplica presentada en una curiosa escena mundana en la ciudad superior. Se trata de una alegre y agitada fiesta de carnaval, en cuyo clímax la nueva María, ataviada con los adornos de una cabaretista, emerge de una gran concha que se va abriendo lentamente, entre guirnaldas e incienso, y rodeada de griteríos y miradas lascivas. Es el nacimiento de Venus-Pandora que inmediatamente interpreta, ante la apasionada expectación de la multitud, un erótico baile de caderas.

María-Pandora encarna las virtudes diametralmente opuestas de la María-Madre ancestral y sacerdotisa. La sustancia espiritual de esta última se transforma en deseo libidinoso. La severa paz interior de su antigua mirada profética se desplaza hacia movimientos corporales de agitada convulsión sexual. La nueva María despierta los ocultos deseos sexuales de los jóvenes de la metrópolis superior, y la reprimida sed de violencia de los obreros de la ciudad inferior.

La tarea para la que ha sido creada la réplica automatizada de María es política, pero tal objetivo está estrechamente relacionado con la dimensión simbólica de la Venus-Pandora, capaz de degradar a los hombres a la condición animal de una sexualidad violenta, y llamada a

sublevarlos para cometer el postrero acto de su completa autodestrucción. Aquí también se encierra un momento crítico de la película que anuncia con tonos sombríos el dilema de la civilización contemporánea. El secreto poder de María-Pandora reside en su aparente identidad con María-Salvadora. «Nadie podrá reconocer la diferencia entre la máquina y el hombre», afirma significativamente a este respecto el propio Rotwang. La producción técnica de una segunda naturaleza total suplanta a la primera, pero en realidad para destruirla como su última consecuencia. Esta destrucción sólo puede tener lugar como un cataclismo social que, en el *film Metrópolis*, reproduce los pasos elementales de las revoluciones totales de comienzos de siglo. El ciclo civilizatorio se cierra con ello: la lógica económica y tecnológica de una destrucción total, tanto en los valores culturales como de la supervivencia, se cumple precisamente a través de la esperanza de salvación, que circula por el símbolo de Venus-Pandora como imago del despertar de lo reprimido, de la sexualidad y la violencia. Una metáfora poética de la evolución política de las revoluciones sociales del siglo XX.

La acción eficaz de Freder y de la «auténtica» María evitan, en los últimos minutos de la cinta, el temido desastre, la destrucción y la consiguiente inundación de la metrópolis subterránea. En la secuencia final de *Metrópolis*, bajo los signos de una demasiado lacrimosa emotividad, se cumple la esperada salvación. Vemos a la masa de los obreros, desfilando de nuevo, como al principio de la película, en rigurosa formación en punta de flecha, que era el símbolo geométrico del futurismo y del fascismo ita-

liano. La marcha se detiene bajo el portal de una catedral gótica, como las que soñó la pintura y la arquitectura del expresionismo. Allí, bajo el eje central de los grandiosos arcos ojivales aguarda Frederson, como padre y señor de Metrópolis. En las gradas están Freder, el artista que ha salvado la vida de Milea, y María, su mediadora. Un capataz se destaca de la formación obrera, asciende por las escalinatas que dan acceso a la catedral y se acerca a Frederson. Hay un instante de indecisión y perplejidad. Luego, María dirige una mirada significativa a Freder, quien con sus manos estrecha las manos de Frederson y del obrero. La conciliación se sella y la película acaba.

Pero no acaban las preguntas que arroja. La conciliación que pretende Fritz Lang no es para nosotros valedera porque los conflictos civilizatorios que su película muestra siguen siendo conflictos abiertos. El desarrollo tecnológico e industrial sigue planteando graves dilemas sobre la humanidad de futuro, y, por otra parte, su conciliación artística, tal como es estilizada en la escena final de la película, encierra una dimensión afín y fundamental de la dominación moderna bajo sus formas totalitarias. Es este último aspecto de *Metrópolis*, la conciliación estética del conflicto entre dominación científico-técnica y deshumanización social como prefiguración de un concepto moderno de totalitarismo, el que consideraré aquí como punto final de mi ensayo de interpretación.

Algunas consideraciones marginales pueden ilustrar este nexo. Thea von Harbou, la primera esposa de Fritz Lang, publicó en 1926 la novela *Metrópolis* que sirvió de base para el guión del *film*. Von Harbou participó del na-

cional-socialismo alemán, antes y después de 1933. El propio Fritz Lang cuenta una anécdota digna de atención. Aquel mismo año fue citado por Goebbels a su despacho. El asunto era el interés del Führer por su película *Metrópolis* y una conversación sobre el interés de Fritz Lang en dirigir la empresa nacional del cine alemán. El papel mediador del arte y el poder político se le brindaba así en los términos de una fantasía que no era precisamente utópica. Lang era judío, pero parecía que el tema no preocupaba al dirigente político. Nada más salir de aquel despacho, Lang fue a su banco, retiró su dinero, y en la estación de la Friedrichstrasse tomó el primer tren para París. Se separó de su mujer y, ya instalado en Hollywood, se convirtió en el primer cineasta antinazista. La anécdota, tal como la cuenta el propio Lang, es demasiado transparente para no sugerir un principio oscuro. También es turbia la distancia que el resto de su vida adoptó Lang frente a su propia película, que de buen grado llamaba una fantasía infantil. Pero todo esto, al fin y al cabo, es la hojarasca de la historia⁴.

Siegfried Kracauer fue el primero en poner de manifiesto un vínculo entre *Metrópolis* y el nacional-socialismo: un vínculo interior a los valores formales de la película. Su privilegiada expresión la constituye, efectivamente la escena conciliadora final. El capitalista y el obrero se abrazan, como política y organizativamente se abrazaron en el medio del aparato político nacional-socialista, bajo el signo del arte, o más exactamente, del sentido absoluto que el arte le presta a la construcción civilizatoria, la síntesis de culto artístico y dominación que precisamente constituye el motivo

programático que atraviesa la película. La traducción formal de esta síntesis está claramente representada en la estetización de la masa urbana bajo el rigor geométrico y el ritmo monótono de las máquinas. Una concepción artística de la dominación que es, al mismo tiempo, una utopía del poder total.

Este nexo, que en realidad no encierra solamente el contenido específico de la película de Lang, sino un aspecto fundamental de la estética expresionista y de la teoría de las vanguardias en general, presenta dos dimensiones históricas, políticamente diferenciadas, pero complementarias. Por una parte se trata del arte como medio de una conciliación simbólica del conflicto representado por las dos ciudades y las dos clases sociales contrapuestas. Su expresión metafórica en *Metrópolis* es en síntesis artística entre la mano que construye y la cabeza que dirige. En términos políticos se trata de la concepción del poder político como una obra de arte, según lo formuló el propio Goebbels. Es la conciliación simbólica de un conflicto real que la síntesis del arte y la política no muda ni en un solo aspecto. Esta situación se refleja claramente en la película de Fritz Lang. El solemne abrazo del artista no altera la lógica inhumana de la producción industrial, ni las consecuencias anihiladoras que unas escenas antes se habían confesado, como consustanciales con el destino histórico de la ciudad universal. El abrazo del artista tan sólo ha consagrado su orden como absoluto y le ha conferido la dimensión cósmica de la construcción de Babel. Éste no es otro que el viejo tema que el marxismo había tratado bajo su categoría de ideología. Arte como legitimación de un poder ab-

soluto; arte como conciliación simbólica o retórica de un conflicto perdurable.

Pero el desarrollo de la sociedad industrial, el papel que el arte ha desempeñado en él, y el propio desarrollo y repertorio formal de una película como *Metrópolis* permiten definir una dimensión más amplia y más moderna de dominación. Para examinar esta nueva dimensión es preciso volver al punto de partida, al protagonista principal de la película de Lang. Éste no es Freder, el artista, sino la máquina. La máquina de una manera genérica o la central generadora de energía como figura particular. Ella es el corazón de *Metrópolis*, la que la alimenta con energía, la que impulsa su progreso, la que define su crecimiento y su destino. La máquina rige la vida de sus habitantes, desde los aspectos más generales de la economía y la organización tecnológica de la ciudad universal, hasta los aspectos más delicados de la vida individual o del inconsciente. Así también lo formuló el arquitecto expresionista Mendelsohn, y con la misma voluntad profética que le es inherente a este *film*. La máquina, en fin, es el problema en torno al cual giran todas las preguntas de *Metrópolis*. Su lógica interior define la frialdad del señor y la humillación animal del esclavo y el ritmo de la vida y de las masas; ella determina la conciencia negativa del artista y la conciencia positiva de la salvación; su principio racional impulsa finalmente como una necesidad histórica la eliminación de la existencia humana que sólo ella ha degradado antes a una sola dimensión cuantitativa y material. Y la racionalidad maquinista define, no en último lugar, los criterios estéticos de *Metrópolis*, la organi-

zación urbana y la organización de las masas, los ornamentos, y el ritmo y el movimiento del cuerpo. Así como, en la escena final de *Metrópolis*, la trascendente línea infinita de las ojivas góticas confieren al arte el carácter absoluto de su papel conciliador, así también, el orden geométrico, los ritmos monótonos y las formas mecanizadas le otorgan su papel normativo y socializador. La misma dualidad de principios los exhibe, por ejemplo, y apenas unos años antes que la película de Fritz Lang, el primer manifiesto de Bauhaus, bajo el signo de la catedral gótica que adorna su frontispicio, y bajo el signo del racionalismo funcionalista que informa su programa estilístico.

El drama de *Metrópolis* no se explica en los términos de una confrontación social entre los habitantes de los rascacielos y los moradores de las catacumbas, aunque este conflicto sea el más obvio. Por debajo de él se cierne como una amenaza la propia lógica destructiva del desarrollo tecnológico. Es la leyenda del *Golem*, y no el principio de la lucha de clases la que ofrece la clave interpretativa de esta historia, y la que otorga a la tensión que anima esta película su dimensión más actual. En consonancia con ello, la conciliación artística de este conflicto, en *Metrópolis* y en la civilización tardo-industrial, no puede ser analizado como fenómeno ideológico, como un principio de encubrimiento y de legitimación. La conciliación artística del conflicto civilizatorio que Fritz Lang analiza

tiene lugar a través de su papel socializador y normativo, a través de su trabajo configurador de las masas, de la disciplina formal que impone en la organización urbana, del ritmo que golpea al son de las máquinas; tiene lugar a través de la monumentalización de la ciudad futura hasta lo sublime, de la orquestación plástica de su ritmo maquinal, de la subordinación espacial de los valores individuales a los valores tecnológicos del progreso. La conciliación tiene lugar, en primer lugar, a través de los valores estéticos intrínsecos a la película, y no a las dimensiones ideológicas o programáticas que arroja.

Pero esta conciliación define precisamente también el papel mediador de las vanguardias artísticas entre las exigencias individuales y sociales de los tiempos de crisis y revoluciones en que nacieron, y las normas de una nueva racionalización tecnológica, que la necesidad del desarrollo industrial imponía, a través de esta nueva función estética, que es fundamentalmente productiva, generadora de la realidad civilizatoria y tecnológica, el artista cumple la tarea de una adecuación interior del orden cultural de la vida humana al orden civilizatorio del progreso o de la máquina. Su real papel conciliador, no su función simbólicamente neutralizadora de conflictos, es esta adecuación. Sólo por ella se cumple, en el reino de una segunda naturaleza integral, la identidad absoluta del arte y la dominación.

NOTAS

¹ S. Kracauer, *Von Cagliari bis Hitler*, Hamburg, 1958, p. 98.

² Paul Ickes, en: *Die Filmwoche*, núm. 3, 1927.

³ *Der Bildwart*, Heft 4/5, 1927, pp. 366 y ss.

⁴ Dieter Dürrenmatt, *Fritz Lang, Leben und Werk*, Berlín, 1972, edición del autor.