

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS

La República de Weimar y el cine de Fritz Lang:

Metrópolis y M

Tesina para optar al grado de Licenciado en Historia

Alumno:

Tomás Infante Bradley

Profesor Guía:

María Eugenia Horvitz Vásquez

Santiago, 2004

I. INTRODUCCIÓN

En las siguientes páginas pretendo hacer una relectura o resignificación de las dos películas más afamadas —*Metrópolis* y *M*— de parte de la producción cinematográfica de Fritz Lang. Esta parte es la que se realiza en Alemania en los años 1919-1933, o sea, en los años de la República de Weimar. Sin duda, el propósito de hacer una relectura surge de la apreciación de que las lecturas canónicas y corrientes parecen insuficientes, poco convincentes, si es que no erradas; de que hay algo más en estas películas de lo que frecuentemente se dice o escribe sobre ellas. Pero, ¿qué es lo que habitualmente se dice o escribe sobre éstas? Las dos interpretaciones convencionales se pueden decantar en dos nociones dispares, una del arte y la otra de la política: expresionismo y fascismo. Resulta un lugar común respecto al cine alemán de Lang afirmar que se trata de un ‘cine expresionista’; de un cine de aspecto sombrío y tétrico, que en su abundancia de monstruos y villanos, horror y muerte, testimonia el alma alemana atormentada por la hecatombe de la Gran Guerra y el caos de la posguerra. También resulta sumamente habitual la idea de que es un cine ‘proto-fascista’, que refleja (y a veces encarna) las tendencias autoritarias del pueblo alemán que desembocan en el nazismo; que los tiranos que aparecen, como el Dr. Mabuse, son una premonición y antecedente fílmico de Hitler.

Estas ideas, en todo caso, son una simplificación de los libros *La pantalla demoníaca* de Lotte Eisner y *De Caligari a Hitler* de Siegfried Kracauer, los dos textos clásicos sobre el cine de Weimar (o en el caso de Eisner, de la parte artísticamente rescatable de éste). Éstos, hasta hoy en día, son considerados como los textos canónicos sobre el tema y han influenciado de sobremanera la comprensión que se tiene de este cine, al igual que de las películas de Fritz Lang de estos años. Entonces, que mejor que partir examinando los argumentos de estos dos libros, para así determinar cuales son sus inconvenientes. Como veremos, son principalmente dos: primero, ambos libros llevan implícitos unas perspectivas sobre la historia de la República de Weimar que, ahora que tenemos más distancia con el terror nazi, no parecen muy persuasivas; segundo, ambos libros también establecen una conexión directa y unívoca entre el cine de la República de Weimar y una supuesta

mentalidad, psicología colectiva, alma o espíritu nacional, lo cual es de lo más discutible metodológicamente hablando.

Con Kracauer y Eisner al cine: proyección de un desastre

En el caso de Siegfried Kracauer, como se deduce del título *De Caligari a Hitler*, la intención es explicar el surgimiento del nazismo. Ya en las primeras páginas de su libro, publicado en 1947, escribe que el hecho de que la ‘revolución’ de noviembre no lograra revolucionar a Alemania; que el partido Social Demócrata haya reprimido la revolución sin haber liquidado al ejército, burocracia y latifundistas; que estas fuerzas tradicionales continuaran realmente gobernando durante la República de Weimar, la cual después de 1919 entró en una existencia simbólica; las consecuencias de la derrota militar y la hiperinflación; el fin, con la Gran Depresión, de cinco años de estabilidad económica —iniciados con el plan Dawes de 1924— y el consiguiente desempleo masivo; entre otros factores políticos, sociales y económicos, “no son suficientes para explicar el tremendo impacto del hitlerismo y la inercia crónica en el campo opuesto.”¹ Es aquí donde el cine entra a jugar un papel, ya que lo que “las películas reflejan son tendencias psicológicas, las napas profundas de la mentalidad colectiva que —más o menos— corren por debajo de la dimensión consciente.”² De tal manera, a través del cine, Kracauer pretende ilustrar los factores psicológicos que afectaron el curso de los eventos hasta la llegada de Hitler al poder. En sus palabras, su “tesis consiste en que pueden revelarse, por medio de un análisis del cine germano, las profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933. Tendencias que influyeron en el curso de los sucesos del período indicado”³.

Teniendo este propósito en mente, Kracauer emprende la tarea de establecer un recorrido a través del cine alemán que va desde *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) —“arquetipo de todos los films producidos en la posguerra”⁴— hasta el mismísimo Hitler. El Dr. Caligari no sería otra cosa que el primero de los tiranos que desfilan por la pantalla alemana del período y “una premonición muy específica en cuanto usa su poder hipnótico para imponer su voluntad a su instrumento, técnica precursora, en contenido y propósito, al manejo del alma que Hitler sería el primer en practicar en

vasta escala.”⁵ *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene, tomando en cuenta su inversión de sentido*, “expone el alma oscilando entre la tiranía y el caos, y enfrentando una situación desesperada: cualquier escape de la tiranía parece llevar a un estado de total confusión.”⁶ Esta opción entre la tiranía y el caos, catastrófica por ambos lados, sería lo psicológicamente característico del cine de Weimar y apuntaría a la ausencia de una noción de libertad positiva.

Ocupando los términos de Erich Fromm —que ya había estudiando los aspectos psicológicos de Weimar y del nazismo en *El miedo a la libertad* y al que Kracauer cita⁷— se trataría de una falta de ‘libertad para’ desarrollar la individualidad y las potencialidades humanas, pero no de la ‘libertad de’ los vínculos tradicionales, lo que dejaría al individuo aislado y asustado, y que lo empujaría a rehuir esta experiencia negativa de la libertad mediante diferentes mecanismos de evasión. El más peligroso de estos mecanismos de evasión, tanto para Fromm como para Kracauer con su ‘procesión de tiranos’, evidentemente es el autoritarismo, en el que se entrega la libertad individual a un líder, a un ‘Führer’, para pasar a formar parte de algo más grande que uno. Este mecanismo “es el que consiste en la tendencia a abandonar la independencia del yo individual propio, para fundirse con algo, o alguien exterior a uno mismo, a fin de adquirir la fuerza de que el yo individual carece”⁹. Por el lado del tirano este abandono de la individualidad se realiza absorbiendo a otros, “se dirige al sometimiento de los otros, al ejercicio de una forma tan ilimitada y absoluta de poder que reduzca a

* El guión original de esta película terminaba presentado al tirano Caligari como el psiquiatra, el director del manicomio, con lo cual se planteaba que la razón maneja al poder irracional, y con lo cual la historia tenía un significado anti-autoritario. Sin embargo, el director Robert Wiene, en concordancia con Fritz Lang al que se le había ofrecido dirigir la película primero, propuso un cambio esencial a la historia original, cambio que fue aceptado a pesar de las protestas de los guionistas. Encuadró la historia original con un prólogo y epílogo que muestran al protagonista, al principio, en un manicomio, y al final, perdido en sus alucinaciones mientras el director del manicomio (que en la historia encuadrada era Caligari) lo cuida y promete curarlo. De tal manera, el sentido original queda reducido a las alucinaciones de un loco, y la película se transforma en una apología esperanzadora del sometimiento a la autoridad.⁸

los sometidos al papel de meros instrumentos”, o al “no solo mandar de manera autoritaria sobre los demás, sino que también a explotarlos, a robarles, a sacarles las entrañas”¹⁰. Como el Dr. Caligari, el Dr. Mabuse y el vampiro Nosferatu, entre otros tiranos de la pantalla alemana.

Otro mecanismo de evasión es la destructividad. A diferencia del elemento sádico (o dominante) del autoritarismo “que se dirige a fortificar al individuo atomizado por medio de la dominación sobre los demás; la destructividad trata de lograr este mismo objetivo por medio de la anulación de la amenaza exterior.”¹¹ En todo caso, ambos impulsos se hallan generalmente mezclados y la destructividad también es un rasgo de los tiranos del cine de Weimar.

Existe además el mecanismo de evasión que consiste en “el retraimiento del mundo exterior, realizado de un modo tan completo que se elimine la amenaza [...] la inflación del propio yo, de manera que el mundo exterior se vuelva pequeño.”¹² Esta ‘tendencia introvertida’, como la llama Kracauer, se encuentra en “todas las películas representativas hasta 1924”¹³, o sea, en el período de considerado clásico del cine alemán: los años de gloria del ‘cine expresionista’ que se inician en 1920 con la exhibición de *El gabinete del Dr. Caligari*. Las películas de esta época dan cuenta de esta ‘retirada de ostra’ del mundo exterior en su aversión por el realismo. Otro tanto se podría decir de la afición durante estos años —más notoria, aunque no exclusiva del ‘cine expresionista’— a rodar todo dentro de estudios, que a su manera también es un retraimiento del mundo exterior. Como en *El gabinete del Dr. Caligari* en la que, mediante el control total sobre la escenografía e iluminación que permite el trabajo en estudio, se construyeron imágenes de espacios tortuosos, atmósferas irreales y sombrías, que representarían una experiencia interior, un estado mental, no el mundo objetivo.

De todas maneras, la aversión por el realismo, por el mundo objetivo, también es una característica de la “pintura y literatura progresistas de la época”, pero “esa similitud de estilo no excluye diferencias de contenido y significado; por el contrario, en esas cuestiones la pantalla tomó su propio camino independiente.”¹⁴ Para Kracauer, más que apuntar al modernismo o vanguardismo artístico, las “películas del período de posguerra, de 1920 a 1924, son un singular monólogo interior. Revelan las evoluciones de estratos casi inaccesibles de la mentalidad alemana.”¹⁵ En estos estratos se encuentra, como problema central, la catastrófica opción entre la tiranía y el caos: el miedo a una

libertad y modernidad experimentada como negativa, caótica y aislante, pero también al tirano que parecería, a falta de una opción de libertad positiva, la única salida a este caos.

La perspectiva de Lotte Eisner en *La pantalla demoníaca*, libro publicado en 1952, es de alguna manera opuesta a la de Kracauer. Este último pensaba que la ‘similitud de estilo no excluye diferencias de contenido y significado’ y más aun, prevenía que “la admiración y la imitación no necesitan estar basadas en la comprensión.”¹⁶ Por el contrario, a Eisner le parece que para “presentar en grandes líneas la historia cinematográfica de un pueblo [...] es preferible utilizar los métodos que han establecido los historiadores del arte. Por consiguiente hay que analizar el estilo de cada una de las películas que han tenido un papel importante en el desarrollo del cine nacional.”¹⁷ Pero no solo analiza el cine de Weimar desde un punto de vista estético, además de preocuparse casi exclusivamente del cine de autor, de los grandes cineastas —como Lubitsch, Lang, Murnau y Pabst—, contrariamente al enfoque socio-psicológico de Kracauer, sino que lo mira desde la guerra perdida, la revolución fracasada y la hiperinflación de posguerra. Si Kracauer mira el cine de Weimar desde el fascismo, desde el final de la República, Eisner lo hace desde la perspectiva contraria, la que ciñe a la República desde el otro extremo, desde sus traumáticos primeros años:

“Singular época en Alemania la de los años que siguen a la primera guerra mundial: el espíritu germánico se repone con malestar del derrumbamiento del sueño imperialista, los más intransigentes intentan hacerse dueños de la situación en un movimiento de revuelta, pero éste es sofocado inmediatamente. Esta atmósfera llega al paroxismo en el momento de la inflación que provoca la caída de los valores. La inquietud innata de todos los alemanes toma proporciones gigantescas.

Misticismo y magia, fuerzas oscuras a las que los alemanes se han entregado con complacencia en todo momento, habían florecido ante la muerte en los campos de batalla. Las hecatombes de jóvenes a los que se les ha arrebatado la vida precozmente parecían alimentar la nostalgia de los supervivientes. Y los fantasmas, que ya habían poblado el romanticismo alemán, revivían como las sombras del Hades cuando han bebido sangre.

Es así como se encuentra provocada la eterna atracción hacia lo oscuro e indeterminado, hacia reflexión especulativa llamada «Grübeleien» que desemboca en la doctrina apocalíptica del expresionismo.

La miseria, la constante preocupación por el mañana han contribuido a lanzar de manera impetuosa a los artistas alemanes en este movimiento que había tendido,

desde 1910, a hacer tabla rasa de los principios que hasta entonces estaban en la base del arte.”¹⁸

Para Eisner el cine de la República de Weimar, especialmente en su período convertido en clásico — que se inicia después de la Gran Guerra y se extiende hasta 1927¹⁹, algunos años más que para Kracauer (1924)— se puede entender en función de los turbulentos inicios de la era republicana: la guerra perdida, la revolución sofocada y la inflación hasta 1923. Con la experiencia de estos años se desencadena esa ‘eterna atracción hacia lo oscuro e indeterminado’ típicamente alemana, emparentada al romanticismo y al expresionismo que, junto al teatro de Max Reinhardt, influenciaron el cine de esta época. Habría que señalar que Eisner, más precavida que otros, evita identificar totalmente este cine con el expresionismo, como frecuentemente pasa. Prefiere hablar de estas tres influencias, que no siempre resultaron en buenas películas, siendo un caso en cuestión *El gabinete del Dr. Caligari*. Caso contrario al de las películas de Fritz Lang y F.W. Murnau, a quienes estudió en detalle y admira como cineastas. De todas maneras, lo importante es que hay para Eisner un correlato entre los primeros y difíciles años de la República de Weimar y las películas de esta época. Respecto a estos años escribe que “el mundo se ha vuelto tan «permeable» que en todo momento parece que surgen a la vez el espíritu, la visión y los fantasmas; continuamente hechos exteriores se transforman en elementos internos y se exteriorizan incidentes psíquicos. ¿Acaso no es precisamente esta atmósfera la que encontramos en las películas clásicas del cine alemán?”²⁰

El cineasta soviético Serguei Eisenstein comparte una opinión similar a la de Eisner, incluso en su animosidad por *El gabinete del Dr. Caligari*:

“Tras el fracaso de la revolución alemana del año veintitrés [sic], en el arte aparecen el misticismo, el decadentismo y el género fantástico-tenebroso. Estos sentimientos se reflejaron en la pantalla.

EL VAMPIRO NOSFERATU [sic], LA CALLE, las misteriosas SOMBRAS, el delincuente místico DOCTOR MABUSO [sic], tendieron hacia nosotros desde las pantallas del país llegado al último límite del horror, que en lugar de futuro veía ante sí una noche oscura, llena de sombras místicas y de crímenes...

El caos de las exposiciones múltiples, de las extensiones dispersas, de las imágenes cortadas, lo caracterizaban las películas, aparecidas posteriormente, pero que reflejaban los mismos estados de ánimo, EL NUDO DE LA MUERTE O EL MISTERIO DE UN

ALMA. En ellas parecían reflejarse también el caos y la confusión de la Alemania de posguerra.

Todas estas tendencias se condensan en el célebre DOCTOR CALIGARI (1920), en esa bárbara orgía de autodestrucción del sano principio humano en el arte, en esa fosa común de los sanos principios cinematográficos, en esa combinación de mudo histerismo de la acción, surtido de lienzos y decorados pintarrajeados, de caras embadurnadas, quiebras y acciones antinaturales, quimeras monstruosas.”²¹

El dilema de fondo, sin embargo, no se encuentra en las diferencias entre las interpretaciones de Eisner y Kracauer: donde la primera ve modernismo y/o vanguardismo artístico, el segundo ve un proto-fascismo y el miedo a la libertad; si la primera mira a Weimar y su cine desde el principio, Kracauer lo hace desde su final; si la primera se interesa por los autores y el cine-arte, el segundo insiste en que lo significativo son los “motivos cinematográficos populares”²², no los mejores realizadores o las películas de más calidad artística. Por el contrario, aunque no dejen de ser interesantes algunas cuestiones que surgen de estas diferencias o del intento de conciliarlas, el problema se encuentra en lo que tienen en común estas dos lecturas en apariencia contradictorias. En primer lugar, aunque desde perspectivas o ángulos ópticos opuestos, tanto Kracauer como Eisner establecen un traspaso de significación o un correlato entre la historia de la República de Weimar y su cine. En segundo lugar, y relacionado a la necesidad de justificar este correlato, ambos sostienen que este cine refleja la mentalidad, la psicología, el alma o el carácter nacional de la sociedad que lo produjo. Desde este punto de vista, el cine alemán de los años 1919-1933 —más intensamente en su período clásico, erróneamente designado ‘expresionista’— sería el más nacional de los cines nacionales.

Si se considera que Siegfried Kracauer y Lotte Eisner eran alemanes que publicaron sus libros poco después de la segunda guerra —en 1947 y 1952 respectivamente— y en sus países de exilio — Estados Unidos y Francia— no resulta nada sorprendente que busquen en el cine explicaciones al desastre de Weimar; que proyecten la historia de la República en su cine y viceversa, en un intento por dilucidar y darle sentido a lo que tiene que haber sido una experiencia traumática y dolorosa para ellos. Respecto a Kracauer conviene citar a Pierre Sorlin, que expresa de manera muy clara la cuestión:

“... testigo del nacimiento y después del auge del expresionismo alemán, este crítico, refugiado en los Estados Unidos después de 1933, se había esforzado por comprender en que medida y por cuales vías el cine de los años veinte anunciaba el nazismo. Su gran obra (*De Caligari a Hitler* [...]) sigue siendo un clásico, que no se ha reemplazado [...] El autor se propone relacionar las obras cinematográficas con la sociedad que las ha producido. Pero el vínculo que establece entre ellas parece sumamente frágil: “Los filmes de una nación reflejan su mentalidad.” ¿Qué es esta “mentalidad” de una nación? La definición es vaga: se trata de las disposiciones, de las tendencias, de las necesidades, en una palabra, de la psicología de un pueblo en un momento dado. Desconfiando del “alma de los pueblos”, Kracauer precisa bien que no toma en cuenta más que un período circunscrito, no la totalidad de una historia nacional; pero, en la época así delimitada, postula la existencia de rasgos psicológicos dominantes, que son los de la pequeña burguesía, y busca su rastro en las obras cinematográficas. Al lado de las explicaciones políticas y económicas predominantes en el momento en que escribe, quiere poner en la cuenta las motivaciones menos evidentes, menos fáciles de precisar y, ansioso por convencer, exagera la nota: todos los datos “característicos” anotados en los filmes le parece que “aclaran la mentalidad” de la Alemania weimariana. La relación es, así, directa, unívoca; como lo dice Kracauer, se trata de un reflejo, el cine refleja la psicología. Basta con estudiar los filmes para comprender; si hay personajes autoritarios en numerosas realizaciones, es porque Alemania teme a la autoridad y aspira a ella; si los vampiros pululan, es porque el gusto del horror y del misterio está sumamente extendido, etc... Implícitamente Kracauer parte de la época nazi y no descubre en los filmes producidos entre 1919 y 1933 más que lo que prefigura el hitlerismo.”²³

Cosa similar se podría decir de Lotte Eisner. Aunque ésta en vez de partir ‘implícitamente de la época nazi’, o sea, del final de la era weimariana, parte de su principio, y descubre en el cine la ‘eterna atracción a lo oscuro e indeterminado’, ‘doctrinas apocalípticas’, la percepción del futuro como una ‘noche oscura y llena de sombras’. Sin embargo, por muy entendibles que sean sus posiciones y legítimas sus preocupaciones en su momento, es más que discutible la idea de que haya una relación ‘directa y unívoca’ entre cine e historia, y entre cine y la sociedad que lo produjo. Pero además de esto, también son muy cuestionables las perspectivas sobre la historia de la República de Weimar implícitas en sus interpretaciones.

Sobre la republica de weimar

Ahora lo que importa señalar respecto a estas interpretaciones es la equivalencia que en ellas se da entre cine e historia —más bien, una historia— de la República de Weimar. En estas dos lecturas, aunque distintas e incluso opuestas en muchos puntos, cine e historia de la sociedad que lo produjo

parecieran ser idénticos, el doble el uno de la otra. Thomas Elsaesser en relación a esto evoca una cinta de Moebius²⁴, en que ambas realidades, la del cine y de la historia, como los dos planos o superficies de la cinta, no son sino una; cada una de ellas se confunde y remite a la otra.

Para ilustrar este punto se puede mencionar la película emblemática de estos años, *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene. Ésta no solo se considera como la película fundacional del ‘cine expresionista’, sino que el Dr. Caligari es el primero en la ‘procesión de tiranos’ a la que alude el título del libro de Kracauer. Para los historiadores culturales de la República de Weimar esta película ha caracterizado el ‘zeitgeist’, el espíritu de la época. Cuando se piensa en Weimar, escribe Peter Gay, “pensamos en *La opera de los tres centavos*, *El gabinete del Dr. Caligari*, *La montaña mágica*, la Bauhaus, Marlene Dietrich.”²⁵ De una manera similar Walter Laqueur menciona como parte del ‘zeitgeist’ weimariano a la Bauhaus, *La montaña mágica*, al Dr. Caligari y a Heidegger. Dentro de los clásicos del cine de Weimar esta película “no solo es el icono más duradero, sino que la parte que denota el todo.”²⁶ Para Laqueur denota “la visión de catástrofe inminente”, que “fue más completa y más implacablemente expresada en las películas de este período: *El gabinete del Dr. Caligari*, de Fritz Lang *Destino* y *Dr. Mabuse, el jugador*, y sobre todo en *Nosferatu* de Murnau, con el muy adecuado subtítulo de «Una sinfonía de horror», y *Fausto*.”²⁷ Lo relevante de esta ‘visión de catástrofe inminente’ —que concuerda con la perspectiva de Eisner— es que corresponde, más ampliamente, a una de las perspectivas tradicionales sobre la República de Weimar, dándose así una transferencia directa entre la significación de esta época y la de estas películas... y viceversa.

Los catorce años republicanos, que van de 1918 hasta 1933, usualmente han sido leídos desde sus límites temporales, interpretados en función de su principio y fin. Por el principio se encuentra el desenlace de la guerra perdida, la revolución de noviembre, el Tratado de Versalles y la inflación de posguerra, entre otros sucesos, que son considerados como traumas de nacimiento. Éstos explican la debilidad estructural de la República y en última instancia son la causa de su desmoronamiento. Por el final se encuentra la toma de poder nacionalsocialista, el ‘fin en horror’, que es proyectado hacia atrás, siendo sus factores situados en los años weimarianos e incluso antes, en el supuesto ‘sonderweg’ alemán; o sea, en el predominio de relaciones sociales tradicionales y autoritarias que, después de la revolución de 1848, llevaron a Alemania por un camino diferente a la ruta más democrática seguida por Europa occidental.²⁸ Entonces, por un lado la ‘visión de catástrofe

inminente’, la inevitabilidad del desmoronamiento que tendría que producirse con cualquier convulsión fuerte de la estructura, como lo fue la Gran Depresión. Por el otro lado, las tendencias (en retrospectiva proto-fascistas) antidemocráticas y autoritarias latentes que se erguirían sobre las ruinas de la República.

Peter Sloterdijk, de manera similar, señaló un ‘acceso apologético’ a esta época; el cual no está para nada disimulado en el libro Siegfried Kracauer. Este acceso “escoge el fascismo, el dominio nazi como ángulo óptico. Y en este caso el interés es casi exclusivamente apologético y didáctico [...] ¿Por qué el fascismo nacionalsocialista era incontenible o como habría podido evitarse? ¿Por qué fue todo tan terrible como efectivamente lo fue? Weimar aparece en esta perspectiva como un prefascismo temporal, como la época anterior a Hitler.”²⁹

Desde luego, estas perspectivas o ángulos ópticos —del principio hacia delante y del final hacia atrás— no son exclusivas para Weimar y son maneras de mirar y narrar de lo más comunes. Sin embargo, en su proceder en direcciones opuestas estas perspectivas pueden crear una semblanza de predestinación fatídica en torno a los años 1930-1933: una modernidad irredimida y su inevitable desmoronamiento por un lado, por el otro el carácter autoritario y la propensión a la entrega de libertades individuales que culminarían en el fascismo. Pero aun protegiéndose de los excesos de estas perspectivas, hay que señalar que difícilmente se puede entender la República de Weimar solo en función de su principio y de su final: los años de Weimar se resisten a este tipo de narraciones unívocas.

Llama la atención al estudiar la República de Weimar las diferentes valoraciones que se hacen respecto a estos catorce años. Por un lado se destacan las fuerzas reaccionarias y conservadoras, especialmente lo que se ha denominado el ‘modernismo reaccionario’, o bien, el ‘conservadurismo revolucionario’.³⁰ Por el otro, se llama la atención sobre el carácter profundamente innovador y progresivo de esta época, en la cual prosperaron la Bauhaus y la Nueva Objetividad, el cine, la moda y la propaganda, y en general el surgimiento de una cultura de masas frente a la cual reaccionaron estos movimientos artísticos. Desde este punto de vista, lo que quizás más acertadamente puede caracterizar estos años republicanos es el concepto de diacronía histórica, o sea, la mezcla de tiempos históricos diferentes en el seno de una misma sociedad. Ya tanto Ernst Bloch —con el concepto de ‘no-contemporaneidad’— como (curiosamente) el mismo Siegfried Kracauer —con la

idea de la ‘heterogeneidad del universo histórico’— habían señalado este aspecto de los años weimarianos.³¹ Y esta es la principal razón para evitar las narraciones históricas unívocas sobre la República de Weimar, ya que tienden a pasar por alto el carácter altamente contradictorio de estos años, en que residuos del pasado se mezclan con lo que parecieran ser anticipaciones del futuro. Esto, en el cine de Fritz Lang, se hace particularmente evidente en *Metrópolis*: una ciudad del futuro en que la alta tecnología convive con vestigios de un pasado religioso y romántico.

Metodología

Como ya mencioné, tanto la lectura de Siegfried Kracauer como la de Lotte Eisner son más que cuestionables desde el punto de vista metodológico. En el caso de Kracauer, se podría identificar su método de investigación como una psico-sociología que no está interesada en el arte, en los grandes autores, sino que en lo popular, o para ocupar su término, en los ‘motivos cinematográficos populares’. Eisner, por el contrario, está interesada precisamente en lo que Kracauer descarta, o sea, en el arte, en el genio individual y en las influencias estéticas. Es importante esto, ya que sus posiciones reproducen, bastante fielmente, el problema que planteó Roger Chartier respecto a la historia intelectual y la historia de las mentalidades.³² Ambos asumen que las películas que estudian reflejan, como si fueran un espejo, una mentalidad, psicología o carácter colectivo, pero llegan a esto por caminos diferentes. Lo que está implícito en Eisner es la idea de que son los grandes cineastas “los que expresan o reflejan con mayor coherencia, a través de sus obras esenciales, la conciencia posible del grupo social del que forman parte”.³³ Mientras que en Kracauer es la catalogación de temas y motivos, la creación de series de éstos, a través de una amplia gama de películas, lo que sostiene su tesis. Pero además, estos dos autores también reproducen la partición tradicional entre lo ‘culto’ y lo ‘popular’,³⁴ la cual, en relación a Lang, es especialmente problemática ya que éste supo, por ponerlo de alguna manera, jugar a dos bandos. No solo era uno de los cineastas más respetados en cuanto artista. También era uno de los directores más taquilleros —a diferencia de Murnau, por ejemplo— de la República de Weimar, uno de los grandes del cine como entretenimiento. Pero independientemente de los caminos que recorran o los métodos que ocupen para llegar a una caracterización de una mentalidad, psicología, carácter, conciencia, o como se le quiera llamar, el problema reside precisamente en que este tipo de caracterización, se llegue a ella de la manera que sea, es de lo más problemática. Primero que nada, porque es insostenible la idea de que se pueda

englobar una comunidad nacional con una mentalidad o carácter único, ya que se pasa por alto las divisiones y conflictos sociales. Segundo, porque aunque se quisiera hacer las particiones sociales y culturales necesarias, la cultura simplemente no calza así como así con las divisiones sociales. Claro, la cultura es un campo de batalla de representaciones y de ideologías, está atravesada por conflictos, pero la cultura también es algo compartido por todos los miembros de una comunidad, allende los grupos sociales que la conformen.

Desde luego, no pretendo rebatir las interpretaciones globales de estos dos autores en su propio terreno, o sea, estudiando un conjunto extenso de películas. Fundamentalmente porque esto requeriría una investigación considerablemente más larga, pero también porque el material que se requiere simplemente no está disponible. Harto más humilde entonces es mi tarea: estudiar a un solo cineasta, y analizar a fondo solo dos de sus once películas sobrevivientes de su producción weimariana. Habiendo dicho esto, ¿cuál sería una metodología apropiada? Desde el punto de vista de la representación, como plantea Chartier, hay que estudiar “las formas textuales (o imágenes) que vehiculan su expresión.”³⁵ Y desde el punto de vista del cine como ‘agente de la historia’, como señala Marc Ferro, también hay que estudiar los “modos de actuación que dan al film eficacia y operatividad.”³⁶ En otras palabras, en ambos casos hay que analizar las formas de escritura cinematográfica mediante la cual se crea la significación dentro del ‘texto’ filmico.

Para esto hay que hacer un desglose total de las películas, escena por escena, y viendo todos sus aspectos: guión, montaje, trabajo de cámara, decorados, actuación, diálogos, sonidos, intertextos e iluminación. Al mismo tiempo, hay que tener siempre presente la intención con la que fue producida la película, al público a la que está destinada y los géneros a la que se relaciona. Pero esto tampoco es suficiente, ya que la intervención del cine está íntimamente ligada a la sociedad que produce y recibe las películas, por lo que también es fundamental situarlas en su contexto cultural, para lo cual es necesario recurrir a otros productos culturales como, por ejemplo, la literatura y las artes plásticas, además de, obviamente, a otros productos cinematográficos.

NOTAS

¹ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, p.17

² *Ibid*, p. 13.

³ Ibid, p. 7.

⁴ Ibid, p. 9.

⁵ Ibid, p. 88.

⁶ Ibid, p. 89.

⁷ Ibid, p. 18.

⁸ Relatado en *ibid*, pp. 79-82, y en Lotte Eisner, *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, p. 22.

⁹ Erich Fromm, *El miedo a la libertad*, p. 177.

¹⁰ *Ibid*, pp.179-180.

¹¹ *Ibid*, p. 217.

¹² *Ibid*, p. 223.

¹³ Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 72.

¹⁴ *Ibid*, p. 72.

¹⁵ *Ibid*, p. 73.

¹⁶ *Ibid*, p. 10.

¹⁷ Lotte Eisner, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸ *Ibid*, pp. 15-16.

¹⁹ *Ibid*, p. 12.

²⁰ *Ibid*, p. 20.

²¹ Sergei Eisenstein, *Anotaciones de un director de cine*, pp. 239-240.

²² Siegfried Kracauer, op. cit., p. 12.

²³ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, pp. 40-41.

²⁴ Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*, pp. 3-7.

²⁵ Peter Gay, *Weimar Culture: The Outsider as the Insider*, p. xiii.

²⁶ Thomas Elsaesser, op. cit., p. 61.

²⁷ Walter Laqueur, *Weimar. A Cultural History, 1918-1933*, p. 35.

²⁸ Detlev J.K. Peukert, *The Weimar Republic. The Crisis of Classical Modernity*, p. xii.

²⁹ Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, vol. 2, p. 214.

³⁰ La primera expresión corresponde a Jeffrey Herf, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. La segunda a Ricardo Forster, “El conservadurismo revolucionario de Weimar” en Nicolás Casullo (ed.), *Itinerarios de la modernidad. Corrientes de pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad*, pp.43-63.

³¹ Anton Kaes (ed.), *The Weimar Republic Sourcebook*, pp. xvii-xviii.

³² Roger Chartier, “Historia intelectual e historia de las mentalidades. Trayectorias y preguntas” en *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, pp. 13-44.

³³ Ibid, p. 28.

³⁴ Ibid, pp. 33-36.

³⁵ Ibid, p. iv.

³⁶ Marc Ferro, “Pautas para una investigación” en *Historia contemporánea y cine*, pp. 21-27.

II. *METRÓPOLIS* (1927)

Pocas películas en la historia del cine han suscitado tanta controversia como *Metrópolis* de Fritz Lang. Desde su estreno en 1927 ésta tuvo una recepción crítica dividida, motivando opiniones favorables, que la consideraron una manifestación del séptimo arte, del arte cinematográfico. Como también hubo opiniones desfavorables, que la consideraron una película tonta si es que no estúpida; una película que —a pesar de tratarse de un futuro distópico en que aparecen unas masas anónimas oprimidas por las máquinas y sus dueños, contra los que se rebelan— no tenía nada que decir sobre la cuestión social ni el problema de la tecnología.¹ Pero no fue de Alemania de donde vino la crítica más vehemente: el inglés H.G. Wells le reprochó a la película —a la que se refirió como la “más tonta que haya visto”— y a sus creadores, que las máquinas fueran ineficientes e inútiles, que los trabajadores fueran esclavizados por ellas y que vivieran en el subsuelo como hormigas, cuando todas las teorías se orientaban a modelos completamente diferentes.² Wells no reparó, sin embargo, en que por lo general los libros o películas de ‘anticipación’ (como se le decía entonces a lo que ahora es el género de ciencia ficción), se refieren al presente más que a un supuesto futuro, lo cual es subrayado en *Metrópolis* por el hecho de que la acción transcurre en el 2026, exactamente cien años después que la película fue producida. Un término medio entre estas posturas favorables y desfavorables es la de Luis Buñuel, que escribió que “*Metrópolis* no es un film único. *Metrópolis* son dos «films» pegados por el vientre”³, y procedió a atribuirle el esplendor visual y todos los aspectos positivos a Fritz Lang, mientras que todos los aspectos negativos, entre ellos la absurda historia y un “peligroso sincretismo”, se los imputó a su esposa y guionista Thea von Harbou.

Pero fue en el ámbito de las críticas ideológicas a la película que la controversia realmente enardeció. En todo caso esto ya era evidente en el enojo de H.G. Wells, que dada su postura progresista y su fe en la técnica, necesariamente se iba a sentir irritado con un futuro distópico en que las máquinas servían para esclavizar a la humanidad. Desde una postura comunista —y refiriéndose al infame lema de la película expresado por el personaje de María (‘el mediador entre la cabeza (industrialista) y las manos (trabajadores) debe ser el corazón’)— Felix Ziege escribió lo siguiente:

“Esta película, nacida de una ideología burguesa-capitalista y producida con el intento insistentemente obstructor de propagar la idea de reconciliación de clases, para así extender los métodos capitalistas de explotación, solo logra desenmascarar la fraseología amistosa para con el trabajador en toda su mendacidad: esta película es financiada con el mismo capital que ha empujado a que se aprueben las recientes leyes de trabajo explotadoras.”⁴

De acuerdo a este punto de vista, si uno tuviera que juzgar políticamente la ‘solución’ de la película, el veredicto sería: socialdemócrata moderado, permitiendo también enfoques sindicalistas. Esto queda más claro si se considera que con la ‘movilización total’ de la Gran Guerra y después con el proceso de desmovilización, la cabeza y las manos se vieron obligadas a cooperar, siendo una de las consecuencias lo que se perfilaba (en los años 1918-1923) como un sistema corporativista, además de varias concesiones por parte de los empleadores, como la jornada de ocho horas. El problema es que este acuerdo de posguerra se sustentó en el proceso inflacionario, por lo que cuando el Marco se estabilizó a fines de 1923 y principios de 1924, este breve experimento corporativista llegó a su fin. De ahí en adelante los empleadores intentarían anular las concesiones que se habían visto obligados a conceder en 1918, aunque siguió habiendo participación de los sindicatos en las negociaciones.⁵ Se hace comprensible entonces —además del por qué la indignación de este crítico de izquierda— que la socialdemocracia y el centro político hubieran sido el referente ideológico obvio de *Metrópolis* en 1927.

La derecha conservadora alemana, por su lado, consideró que la película atizaba las tensiones sociales, e incluso que era de tendencia bolchevique y que promovía la lucha de clases. Por similar razón parece haber sido prohibida en Turquía e Italia después de unas pocas proyecciones.⁶ Esta apreciación de *Metrópolis*, sin embargo, no se explica, a menos que la sola aparición de masas revolucionarias en la pantalla fuera suficiente para sentenciarla como bolchevique. De otra manera, una simple comparación con *El acorazado de Potemkin* (1925) —película que para 1927 era conocida en Alemania y admirada no solo, pero particularmente, por los intelectuales y críticos de izquierda—⁷ hubiera disipado esta afirmación. Si en la famosa secuencia de las escaleras de Odessa en *Potemkin* vemos la represión zarista cayendo sobre el pueblo, en la secuencia de la Torre de Babel de *Metrópolis* (como si Lang estuviera citando a Eisenstein) vemos el movimiento inverso: una multitud de esclavos que se precipita escalera arriba contra la autoridad. En *Metrópolis*, definitivamente, no se trata de los peligros de hacerle la revolución a una autoridad potente, armada;

por el contrario, se trataría más bien de una autoridad débil —que aparece como una figura humana pequeña y distante en la cima de la escalera— y de la amenaza de un movimiento revolucionario ascendente.

De los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra, sin embargo, es la crítica ideológica más demoledora (y también más influyente); la de Siegfried Kracauer en *De Caligari a Hitler*, donde argumentó que *Metrópolis* es una película proto-nazi. En primer lugar, para Kracauer el lema de la película “de que el corazón medie entre la mano y el cerebro podría muy bien haber sido formulado por Goebbels.”⁸ Idea que reforzó esgrimiendo la historia de que en 1933 Lang había sido convocado por el Ministro de Propaganda Goebbels, y que éste le ofreció el puesto principal en la industria cinematográfica del Tercer Reich, después de contarle que cuando Hitler vio *Metrópolis* anunció: ‘¡Éste es el hombre para hacer las películas nacionalsocialistas!’.* En segundo lugar, encontró especialmente reprochable que representara a los trabajadores constantemente como masas ornamentales, incluso cuando el argumento de la película hubiera requerido lo contrario.¹⁰ En todo caso, cuando Kracauer estudió el ‘ornamento de masas’ a mediados de los veinte, concluyó que éste le robaba la individualidad a los participantes, transformándolos en piezas de un sistema, y que además era el reflejo estético inconsciente de la racionalidad anhelada por el sistema económico capitalista.¹¹ Pero después de haber visto *El triunfo de la voluntad* (1934) de Leni Riefenstahl y, como muestra este documental, el uso excesivo del ornamento de masas en las celebraciones del partido nazi, es más que comprensible que las implicancias políticas de éste hayan cambiado para Kracauer, y que consiguientemente haya considerado a Lang el inventor de un insidioso espectáculo de masas fascista. Por último, Kracauer argumentó que en *Metrópolis* hay un conflicto padre-hijo que se resuelve a favor del padre, con el hijo y los trabajadores volviendo a someterse a su autoridad

* Lo más probable, en todo caso, es que esta historia sea una invención. Lang publicó este relato por primera vez como parte del material de publicidad para su película norteamericana anti-nazi *Los verdugos también mueren* (1943). Supuestamente, después de esta reunión con Goebbels, Lang abordó el primer tren a París, para no volver más a Alemania mientras los nazis estuvieran en el poder. Pero su pasaporte muestra que se fue de Alemania meses después de esta supuesta reunión, y además que volvió a Alemania varias veces. Más aún, no hay ningún registro de esta reunión en el diario de vida de Goebbels, en el que anotaba meticulosamente todas sus reuniones.⁹

después de haberse rebelado; evidenciando así la estructura de personalidad autoritaria —consistente por un lado en la dominación sádica y por el otro en la sumisión masoquista— que llevarían al pueblo alemán al nazismo. En sus palabras, la “rebelión de Freder deriva en el establecimiento de la autoridad totalitaria, y él considera este resultado como una victoria.”¹²

El conflicto padre-hijo, vale la pena notar, es uno de los temas más analizados respecto a la República de Weimar. Para el historiador cultural Peter Gay, por ejemplo, este tópico expresionista llegó a encarnar la identidad general de Weimar, en que la ‘revuelta del hijo’ y la ‘venganza del padre’ simbolizan la revolución fracasada y reprimida, y la falta de renovación política.¹³ Más aun, hay un complejo de Edipo —contenedor del conflicto padre-hijo— que atraviesa muchas películas alemanas del período de Weimar; y no solo las películas denominadas expresionistas, sino que una gama que abarca muchos géneros y estilos diferentes.¹⁴ Desde este punto de vista, es increíblemente valioso el trabajo que hizo Kracauer al rastrear, en tantas y tan diversas películas, la codificación del complejo de Edipo y del conflicto padre-hijo. Sin embargo, no me parece adecuado sacar conclusiones ideológico-políticas tan directamente de esta ‘gran narración edípica’ weimariana, como lo hace Kracauer en *De Caligari a Hitler*, argumentando (como se deduce del título del libro) que ésta lleva directa e inexorablemente al autoritarismo.

No voy a perseguir esta cuestión en términos generales, pero si se quisiera insistir en sacar conclusiones de éste tipo de *Metrópolis* habría que mencionar algunas cosas. Primero, tanto la figura femenina (María) como la figura paterna (Joh Fredersen) tienen sus dobles, sus ‘doppelgangers’: la copia robótica de María y su creador Rotwang respectivamente.* Además, hay que considerar lo que

* A cualquiera que haya visto *Metrópolis*, le puede parecer todo menos evidente, que Rotwang pueda ser considerado el doble de Fredersen. Pero hay que recordar que *Metrópolis*, la más famosa de las películas de Fritz Lang, también es la que ha sobrevivido de manera más incompleta. El montaje original de Lang duraba casi tres horas, de las cuales se han perdido (al parecer definitivamente) unos tres cuartos de hora, o sea, un cuarto de la película. Ahí se hacía saber que la madre de Freder, Hel, había muerto, y que antes de que ésta se casara con Fredersen, Rotwang había sido su pretendiente. Más aun, Rotwang seguía teniendo una fijación con Hel, y la robot que había creado en principio iba a ser una réplica de ella. Cuando Fredersen va a visitar a Rotwang y descubre esto, al igual que una estatua gigante de Hel que Rotwang tiene en su casa, se desata una acalorada

Lang escribió sobre las películas de ‘gran efecto’ —y que no quepa duda que *Metrópolis* es una— en su artículo de 1924 “Kitsch, efecto, cultura y cine”:

“... en los cuentos rige la ley más simple y moral de todas: los buenos son premiados y los malos castigados. Los buenos son más entrañables por sus sufrimientos y los malos merecen aun más nuestro odio porque, al principio, la maldad da resultado. Al fin y al cabo, la receta para la película de gran efecto contra la cual se oyen tantas protestas. ¡Y qué me muestren una película de gran efecto que se atreva a invertir la ley de los buenos y de los malos! Los inocentes que sufren persecuciones reciben su recompensa al igual que el malvado acaba sucumbiendo ante la fuerza e inteligencia del héroe.”¹⁶

¿Y quién muere (además de varios trabajadores) en *Metrópolis*? Precisamente Rotwang y la María robótica. Ellos son los malos de la película. Entonces, antes de afirmar que la sumisión de Freder a la autoridad paterna de Fredersen prefigura el nazismo, habría que ver que representa cada uno de estos padres. Para Anton Kaes el inventor Rotwang encarna, por su vestimenta, al judío oriental y al rabino Loew de la película *El Golem* (1920).¹⁷ Esto, desde luego, reforzaría macabramente la tesis de Kracauer: no solo se impondría el autoritarismo y la propaganda fascista, sino que en el proceso también se eliminaría al judío. Sin embargo, a mi parecer, Rotwang no recuerda tanto al rabino Loew, como recuerda a dos de los más ilustres personajes de la ‘procesión de tiranos’ de la que habla Kracauer. Me refiero al Dr. Caligari y al Dr. Mabuse, que como Rotwang son hombres de ciencia que ocupan su saber para el mal. En otras palabras, son los que comúnmente se llamarían ‘científicos locos’, representantes de la razón desquiciada, irracional. El parentesco entre Mabuse y Rotwang además es acentuado por el hecho de que ambos son interpretados por el mismo actor, Rudolf Klein-Rogge. Vista las cosas desde esta perspectiva, la tesis de Kracauer se invierte totalmente. Sería precisamente el tirano, el ‘doppelganger’ malévolo del padre, el que muere en *Metrópolis*. Y Fredersen, el padre bueno, no es que acepte la ingerencia del corazón “en interés de la propaganda totalitaria”¹⁸, como sostiene Kracauer; por el contrario, al presenciar la pelea entre Freder y Rotwang en las alturas de la catedral y temer por la vida de su hijo, ha aceptado genuinamente la esfera de los

discusión. Rotwang le dice victorioso a Fredersen: ‘¡Va ser mía de nuevo, Fredersen, y tú te puedes quedar con su hijo!’ Por último, cuando en el clímax de la película Rotwang persigue a María en la catedral, lo hace porque en su locura cree que es Hel.¹⁵

sentimientos, como se hace evidente cuando cae de rodillas aterrorizado: signo de redención y la única vez en la película que pierde la compostura.

Pero la verdad es que se podría seguir dando vuelta en torno a la cuestión de la ideología de la película por mucho rato, y aún así, no se llegaría a una conclusión definitiva, a una interpretación ‘a prueba de balas’. Y es que *Metrópolis*, igual que *M*, simplemente se resiste a este tipo de lecturas unívocas. Esto se hace especialmente evidente en la escena final de la película, en que se pacta el nuevo contrato social entre los trabajadores y Fredersen, el dueño de *Metrópolis*. Como si no fuera suficiente con que el mediador sea Freder, el hijo del dueño, el representante de los trabajadores es Grot, el capataz que es a la vez espía e informante del mismo. ¿No anula esto totalmente la validez del ‘pacto del corazón’? ¿Qué está pasando aquí? ¿Se trata de una victoria para los trabajadores o están siendo engañados? ¿Quizás se trata de una crítica interna del final feliz, como ocurre en *El último* (1924) de Murnau? Pero este no es el único problema de las críticas ideológicas basadas en nociones de clase, economía y política. Al esforzarse tanto por descifrar la película en estos términos pasan por alto otros aspectos igualmente importantes dentro de la película que, como ha señalado Andreas Huyssen, son el problema de la tecnología y de la feminidad.¹⁹

Posturas frente a la tecnología

En *Metrópolis* coexisten en tensión dos visiones totalmente opuestas de la tecnología moderna. Por un lado está la visión que la considera como algo amenazante, peligroso y demoníaco, que atenta contra la humanidad y que en cualquier momento de descontrol puede causar su destrucción. Ésta es visible, por ejemplo, en la escena en que Freder baja a la sala de máquinas y presencia una explosión en que mueren varios trabajadores. A continuación, aturdido y aterrorizado por la explosión, tiene una alucinación en que ve la gran máquina transformarse en Moloch, el dios come-hombres, un dios que exige sacrificios humanos: filas de trabajadores son guiados escalera arriba y tirados dentro de la boca dentada y humeante de esta máquina-dios. Los personajes que representan a esta tecnología destructora —que posa una amenaza para la humanidad y, curiosamente, también a la misma tecnología— son, por supuesto, Rotwang y la María robótica. Es esta última la que desencadena,

siguiendo las instrucciones de su inventor, el caos en Metrópolis, instigando a los trabajadores a destruir la máquina central.*

La otra visión no considera la tecnología como algo amenazante sino que, por el contrario, se siente fascinada por ella. Ésta se puede ver fundamentalmente en las vistas panorámicas de la parte superior de Metrópolis, con sus monumentales edificios, puentes colgantes, tráfico aéreo, etc.; pero también en la escena con la que empieza la película, que prácticamente es un ‘baile de máquinas’. Pero donde más se hace sentir esta concepción de la tecnología no es tanto en el nivel estético, ni mucho menos en el narrativo —porque no diría que Fredersen la representa—, pero en el nivel de la producción y los efectos especiales de la película, que para la época eran realmente sensacionales. En otras palabras, se podría decir que *Metrópolis* misma es un himno a la tecnología cinematográfica y a su capacidad de fascinar y maravillar.

Para Andreas Huyssen —que en su influyente ensayo “La vamp y la máquina” llamó la atención sobre esta vacilación y tensión— *Metrópolis* es “una mixtura sincrética de expresionismo y *Neue Sachlichkeit* y, lo que resulta aún más significativo, una mixtura sincrética de las visiones diametralmente opuestas acerca de la tecnología que podemos asignar a estos dos movimientos.”²⁰ Desde luego Huyssen tiene razón al asignarle la concepción negativa de la tecnología al expresionismo y la positiva a la Nueva Objetividad (o Nueva Sobriedad), al igual que también tiene razón en encontrar una tensión entre estas dos estéticas dentro de la película. No tengo para que recalcar que *Metrópolis* tiene rasgos expresionistas, ya que cuando se piensa en ‘cine expresionista’ ésta es una de las primeras películas que se viene a la cabeza, junto con *El gabinete del Dr. Caligari* y *Nosferatu*. Sobre las influencias de la Nueva Objetividad, Lotte Eisner también se dio cuenta, y

* Ésta es otra cosa que se ha perdido de la versión original de *Metrópolis*. En las versiones actuales de la película pareciera que la María robótica va más allá de las ordenes de Rotwang al hacer a los trabajadores destruir la máquina central. Esto, por supuesto, la hace parecer aún más como una encarnación de una tecnología destructora, que se ha sustraído del control humano, pero desliga a Rotwang de la representación de esta ‘tecnología mala’. En este sentido quizás también vale la pena mencionar que Rotwang tiene una mano robótica, ya que perdió su mano humana creando a la robot. En otras palabras, en el proceso de crear vida maquina, él mismo se transformó en parte máquina.

escribió que *Metrópolis* “mientras todavía semi-expresionista, ya está bien adelantada en el camino hacia la denominada ‘Nueva Objetividad’.”²¹ Esto es importante porque *Metrópolis* es una suerte de bisagra entre el cine de Lang de la primera mitad de la década del veinte, y su cine más realista de fines de ésta década y principios de la siguiente, del cual *M* es el máximo ejemplo.

Pero no interesan tanto las cuestiones estéticas acá, como destacar que estas dos visiones de la tecnología no solo se pueden asignar a estos dos movimientos artísticos, sino que se pueden relacionar a experiencias históricas concretas. En la Primera Guerra Mundial, desde luego, se puede encontrar la imagen más fuerte de la tecnología como una fuerza destructora, como una fuerza deificada que exige sacrificios humanos. En lo que se llamó la ‘guerra de material’ máquinas se enfrentaban con máquinas, y los soldados eran, literalmente, la carne de cañón en esta orgía de destrucción maquínica, en esta ‘tormenta de hierro’ como la llamó Ernst Jünger. Esto no quiere decir, en todo caso, que la concepción de la tecnología como algo amenazante y demoníaco provenga exclusivamente de ahí. Ya algunas reacciones decimonónicas al ferrocarril se habían caracterizado por esto, y la actitud tecnofóbica de los intelectuales conservadores alemanes precede a la Gran Guerra. Respecto a la concepción positiva de la tecnología hay que decir que, si bien la fe en el progreso técnico es una de las ideas-fuerzas de la modernidad, ésta empezó a ganar aceptación en la Alemania weimariana especialmente hacia 1924, cuando se controló la hiperinflación y se dio inicio, con el Plan Dawes y los préstamos norteamericanos, a cinco años de relativa prosperidad y estabilidad económica. No es sorprendente, entonces, que haya sido hacia mediados de la década del veinte, cuando el expresionismo estaba en decadencia, que la Nueva Objetividad se consolidó como movimiento artístico predominante.²²

Igual que estos dos movimientos artísticos, estas dos concepciones de la tecnología eran parte de la cultura de Weimar, y durante estos años las funciones y consecuencias de la tecnología fueron un importante tema de reflexión y discusión. Por lo general, estas dos concepciones de la tecnología y del ‘progreso’ técnico han ido acompañadas de una actitud equivalente respecto a la modernidad. En otras palabras, habitualmente el rechazo de la tecnología ha ido de la mano del rechazo de la razón ilustrada; y al revés, la aceptación de ésta ha ido acompañada de la aceptación de aquélla. Pero en la República de Weimar, además de estas dos actitudes estereotipadas, se dio el paradójico caso del ‘modernismo reaccionario’, como lo llamó Jeffrey Herf, que consiste en una “conciliación entre las

ideas antimodernistas, románticas e irracionales del nacionalismo alemán y la manifestación más obvia de la racionalidad de medios y fines, es decir, la tecnología moderna.”²³ Esta manera de pensar, esta conciliación entre tecnología e irracionalidad, no solo fue aceptada por parte de la derecha alemana durante los años de Weimar, sino que después acabó siendo la ideología del Tercer Reich; así se manifiesta en los campos de exterminio, terriblemente racionales y eficientes en la administración de la muerte.

Ahora bien, resulta significativo que Rotwang —que junto a la María robótica personifica la tecnología como amenaza— también se puede relacionar a este modernismo reaccionario. Él también es una mezcla de tecnología moderna, racionalidad instrumental, e irracionalidad y romanticismo. Domina a la perfección la tecnología y ciencia modernas, pero las ocupa para fines que nada tienen que ver con la razón y el progreso: recrear a su amada, vengarse de Fredersen y desatar el caos y la violencia en Metrópolis. Más aun, parece un personaje, demoníaco sin duda, salido del romanticismo alemán; no viste como científico o ingeniero, sino que como mago o alquimista; y vive en una casa media gótica, que entre los rascacielos de Metrópolis parece anacrónica, un vestigio del pasado. Pero si Rotwang encarna al romanticismo, se trata más bien de un romanticismo puesto al día, actualizado, o como diría Goebbels, un ‘romanticismo de acero’.

Desde este punto de vista, la tesis de Kracauer se haría aún más dudosa, ya que es precisamente el creador de la destructiva robot, el doble autoritario del padre, y el representante del modernismo reaccionario, el que muere a manos del héroe, o sea, el malo de la película. Y la ‘vamp’ maquínica, que éste había creado, es quemada como bruja en la hoguera por los trabajadores. A fin de cuentas, en *Metrópolis* se lleva a cabo una purga de los aspectos amenazantes de la tecnología, en los personajes de Rotwang y la robot, y “subsiste la imagen serena de la tecnología como precursora y profeta del progreso social.”²⁴

La virgen y la ‘vamp’: la cuestión de la mujer

La tecnología, sin embargo, no es la única amenaza al status quo de Metrópolis. Andreas Huyssen también ha señalado que, en la película, esta amenaza se sobrepone con otra, la de la feminidad. De igual manera que hay dos concepciones de la tecnología, también hay dos concepciones

estereotipadas de la mujer: la virgen y la puta.* La María humana, desde luego, la casta predicadora democristiana, personifica a la primera, mientras que su doble robótica personifica a la segunda; y estas dos concepciones masculinas de la feminidad se engarzan con las dos concepciones análogas de la tecnología. Es en la ‘vamp’ maquínica entonces, que se reúnen estas dos amenazas para el orden de Metrópolis, en ella se “encarna la unidad de una sexualidad activa y destructora y el potencial destructivo de la tecnología.”²⁵ Ya hemos visto como ésta, siendo una robot, representa la versión negativa de la tecnología. Sobre la María robótica como representante de la versión negativa, amenazante, de la mujer, se puede mencionar la secuencia en que es exhibida por Rotwang a los ricos de Metrópolis, para ver si alguien se da cuenta que es una robot. Aquí la vemos haciendo un exótico strip-tease, después un montaje de los ávidos ojos del público, y luego dos hombres enfrentándose y prometiendo cometer los siete pecados capitales por ella. Y más adelante, después de que ha incitado a los trabajadores, encabeza una jarana apocalíptica de los hijos de los ricos de Metrópolis —gritando: ‘¡Veamos el mundo irse al infierno!’’. No queda duda que la María robótica, como sexualidad desbocada además de tecnología destructora, posa una grave amenaza para el orden patriarcal y racional de Metrópolis; puede hacer que los hombres pierdan la razón.

Bien interesante resulta entonces que la robot, antes de que Rotwang le transfiera la apariencia de María, se parezca enormemente a la imagen publicitaria de la ‘Neue Frau’, la Nueva Mujer. Similitud que se hace especialmente evidente si se compara un afiche de la película, en que sale la robot con la ciudad de Metrópolis detrás, y una portada de la revista *Die Reklame*, en que sale una ilustración de la Nueva Mujer con unos rascacielos detrás que sostienen el nombre de la revista.²⁶ Además, una de las características de esta imagen publicitaria y mediática de la Nueva Mujer era que representaba una sexualidad femenina supuestamente emancipada.²⁷ Esta era la “más amenazante versión de esta imagen, [...] era la fantasía masculina de la ‘vamp’: la mujer glamorosa, un poco demasiado independiente como para ser verdad, con corte de pelo a lo garsón y maquillaje, ropa de moda y cigarrillo, de día trabajando de mecanógrafa o detrás de un mostrador en un mundo de ensueño consumista, de noche gastando el tiempo bailando Charleston o viendo películas de la UFA

* Otra de las escenas que se ha extraviado es la prédica sobre la ‘puta de Babilonia’ en la catedral. Con ésta queda más que clara la división virgen-puta, y que la María humana está del lado de la religión.

y Hollywood.”²⁸ Desde este punto de vista, se puede precisar la situación histórica de la cual surge esta sensación masculina de lo femenino como algo amenazante: los roles cambiantes de la mujer durante la República de Weimar, que se agruparon en la imagen de la Nueva Mujer. En todo caso, esta imagen mediática de la Nueva Mujer emancipada era en parte una idealización, una exageración, que poco tenía que ver con los cambios reales ocurridos respecto a la mujer durante los años weimarianos.

En realidad, si bien hubo cambios importantes, no fueron tan radicales como se podría desprender de esta imagen mediática. La proporción de mujeres trabajadoras, por ejemplo, había aumentado poco hacia los años de la República de Weimar —si en 1907 esta proporción había sido de 31%, en 1925 era de 35%—, lo que sugiere que el trabajo femenino en el ámbito público todavía estaba limitado por el principio de ‘madre y esposa’. Esto también es corroborado por el hecho de que era mal vista la mujer casada que trabajara: ésta era criticada por ser una ‘doppelverdiener’ (llevarse un segundo sueldo a la casa); crítica que se hizo especialmente agresiva después de 1929, con el desempleo masivo. Más aun, las mujeres siguieron siendo peor pagadas que los hombres por hacer el mismo trabajo, incluso —como en el caso de los trabajadores industriales— cuando se negociaban los salarios colectivamente. Lo que sí resultó significativo es que la proporción de mujeres trabajando de empleadas domésticas y en el sector agrícola bajó, mientras que la proporción de mujeres empleadas en los sectores modernos de la economía, en la industria y el comercio, creció. O sea, si bien no hubo gran cambio en la cantidad y la condición salarial del trabajo femenino, sí aumentaron las áreas en que las mujeres se podían desempeñar. Pero, sin duda alguna, uno de los cambios más importantes que introdujo el establecimiento de la República para las mujeres, fue la posibilidad de votar en las urnas y postularse a cargos políticos. Ahora las que habían sido parte de los movimientos de mujeres podían perseguir sus objetivos a través del sistema parlamentario; y de hecho, hubo varias parlamentarias en los años de la República de Weimar.²⁹

Considerando que habían ocurrido cambios en los roles de las mujeres, pero que su emancipación no era ni tan espectacular como podría sugerir la imagen mediática de la Nueva Mujer, también habría que buscar el origen de esta sensación de la mujer como algo amenazante en la masculinidad misma. Como ya hemos visto, es un lugar común respecto a la cultura de Weimar la idea de una masculinidad débil. Ésta se relaciona, por un lado, a la guerra perdida, con 1,8 millones de alemanes

muerdos, lo que además resultó en un desbalance en la proporción hombres-mujeres dentro de la población de adultos jóvenes. Pero también a la revolución fracasada y reprimida, que es codificada como la ‘revuelta del hijo’ y la ‘venganza del padre’; cuya resolución a favor del padre Kracauer también quiso leer como una manifestación de la estructura del carácter autoritario.

De todas maneras, queda más que claro que en *Metrópolis* el héroe de la película, Freder, personifica una masculinidad débil. Efectivamente, para ser el héroe de la película es de lo menos heroico que hay: pasa gran parte de la película llevándose la mano al corazón en horror y desmayándose, y parece demasiado sensitivo y pusilánime como para lograr una resolución. Además de esto, tiene serios problemas edípicos, como advertimos cuando va a ver a su padre y lo encuentra con la María robótica. Él todavía no sabe que no se trata de la María humana, de la cual él está enamorado, y al ver a su padre y su amada juntos simplemente enloquece. Solo hacia el final de la película se transforma en un ‘hombre de acción’, salvando a los niños de los trabajadores de morir ahogados y enfrentándose a Rotwang (el doble malévolo del padre) que ha raptado a su amada. Vence a éste, pero hasta en esto parece poco heroico: Rotwang no es precisamente matado por Freder, sino que en medio de la lucha en las alturas de la catedral se cae, y no con demasiada ayuda de su contrincante.

La película se resuelve entonces, con Freder venciendo a los dobles malévolos del padre y de la mujer. Puede consumir, de tal manera, su iniciación como hombre adulto y formar una pareja heterosexual con María. Así se resuelve el conflicto edípico de Freder. Pero lo importante es que en este proceso la tecnología y la mujer han sido purgadas, en las personas de Rotwang y la María robótica, de sus aspectos amenazantes. De este modo, *Metrópolis* también concluye con la ‘otredad’ de la tecnología y la mujer, y también de las masas, volviendo a estar bajo dominio masculino, y con el establecimiento de un nuevo orden patriarcal y racional.

Figura 1. La Máquina que Freder ve explotar cuando baja a los niveles inferiores de Metrópolis siguiendo a María



Figura 2. La Máquina transformada en Moloch, el dios come-hombres.

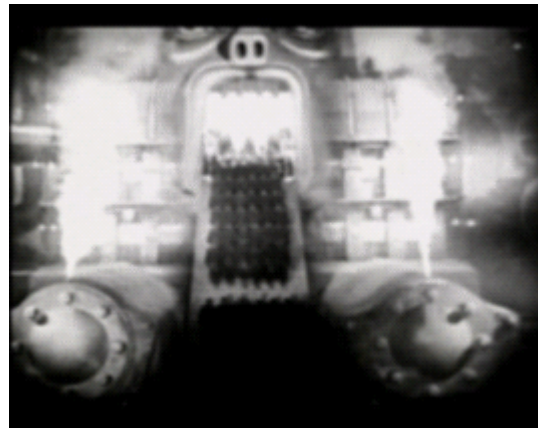


Figura 3. Freder aterrizado por ésta visión



Figura 4. **La nueva Torre de Babel: el edificio gigantesco en el centro de la ciudad donde Jon Fredersen tiene su oficina.**



Figura 5. **Vista panorámica de la superficie de Metrópolis, con sus rascacielos, puentes y tráfico aéreo.**



Figura 6. **La casa gótica de Rotwang, enterrada entre los rascacielos de ciudad.**



Figura 7. **Rotwang y la robot.**



Figura 8. **Freder llevándose las manos al corazón.**



Figura 9. **La transferencia de la apariencia de María a la robot.**

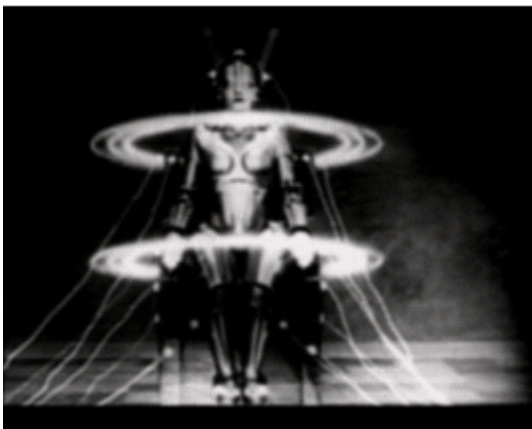


Figura 10. **Hombres mirando lascivamente a la María robótica haciendo un strip-tease.**



Figura 11. **Montaje de sus ojos ávidos**



Figura 12. **La ‘vamp’ maquínica, con la apariencia de María, causa la locura entre los hombres.**



Figura 13. La María robótica mirando seductiva y amenazadoramente a la cámara.



Figura 14. Rotwang y Freder peleando en el techo de la catedral. María a la izquierda, a punto de caerse.



Figura 15. Fredersen teme por la vida de su hijo.



Figura 16. **El final feliz: Freder y María forman una pareja heterosexual.**



Figura 17. **Los trabajadores, al final de la película, todavía organizados ornamentalmente.**



Figura 18. **Freder como mediador entre Grot, el representante de los trabajadores, y
Fredersen.**



NOTAS

- ¹ Willy Haas, “Metropolis”, en *The Weimar Republic Sourcebook*, pp. 623-625; y otros mencionados en Thomas Elsaesser, *Metropolis*, pp. 42 y 80.
- ² Pilar Pedraza, *Fritz Lang. Metrópolis*, pp. 100-102.
- ³ Citado en *ibid*, p. 136.
- ⁴ Citado en Thomas Elsaesser, *op. cit.*, p. 42.
- ⁵ Detlev J.K. Peukert, *The Weimar Republic. The Crisis of Classical Modernity*, pp. 108-112.
- ⁶ Thomas Elsaesser, *op. cit.*, pp. 42 y 44.
- ⁷ John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period. The New Sobriety, 1917-1933*, pp. 98 y 143; y Walter Benjamin, “A Discussion of Russian Filmic Art and Collectivist Art in General”, en *The Weimar Republic Sourcebook*, pp. 626-628.
- ⁸ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, p. 195.
- ⁹ Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, pp. 8-11.
- ¹⁰ Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 179.
- ¹¹ Siegfried Kracauer, “The Mass Ornament”, en *The Weimar Republic Sourcebook*, pp. 404-407, y David Frisby, *Fragments de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra Simmel, Kracauer y Benjamin*, pp. 267-276.
- ¹² Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, p. 196.
- ¹³ Peter Gay, “The Revolt of the Son: Expressionist Years” y “The Revenge of the Father: Rise and Fall of Objectivity”, en *Weimar Culture: The Outsider as the Insider*, pp. 102-145.
- ¹⁴ Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*, pp. 71-76.
- ¹⁵ Thomas Elsaesser, *Metropolis*, pp. 70-75.
- ¹⁶ Citado en Pilar Pedraza, *op. cit.*, p. 135.

¹⁷ Citado Thomas Elsaesser, op. cit., p. 56.

¹⁸ Siegfried Kracauer, op. cit., p. 195.

¹⁹ Andreas Huyssen, “La vamp y la máquina: *Metrópolis*, de Fritz Lang”, en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*, pp. 124-125.

²⁰ Ibid, p. 128.

²¹ Lotte Eisner, *Fritz Lang*, p. 89.

²² John Willett, op. cit., p. 95 y 180.

²³ Jeffrey Herf, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, p. 18.

²⁴ Andreas Huyssen, op. cit., p. 150.

²⁵ Ibid, p. 144.

²⁶ Ilustración reproducida en Janet Ward, *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany*, p. 83.

²⁷ Ibid, p. 84.

²⁸ Detlev J.K. Peukert, op. cit., p. 99.

²⁹ Ibid, pp. 95-101.

III. *M* (1931)

Lo que interesa acá es abordar *M*, la primera película sonora de Fritz Lang, desde el punto de vista histórico, y en este sentido Marc Ferro ya señaló lo esencial: “Si hay un campo de análisis que el cine ha sabido explotar y que le ha servido más que ningún otro para hacer comprensibles ciertos mecanismos de la sociedad, es el de la crónica de sucesos”, y “si quisiéramos concretar un título pionero de este tipo de cine, sería sin discusión *M, un asesino entre nosotros*, de Fritz Lang.”¹ Este tipo de cine toma un suceso de poca monta, “que no altera el curso de la historia, ni modifica las estructuras económicas o sociales”, pero que “a veces toma el suceso como un *síntoma* que nos puede hacer comprender los problemas de una sociedad.” Este es el caso de *M*, con la cual Fritz Lang “ha sido el primer cineasta que ha sabido confeccionar a partir de la crónica de sucesos un análisis científico de un tipo de sociedad. Por esto es el más grande de los cineastas-historiadores.” Habiendo establecido hay que preguntarse ¿qué es lo que revela *M* sobre los años finales de la República de Weimar y los albores del nazismo? ¿Qué nos dice sobre la sociedad alemana de 1931?

Lo más importante, como también notó Ferro, es que en “la película el hampa está organizada de modo muy jerarquizado, y sus miembros son lúcidos y eficaces; al contrario, los representantes del Estado puede que sean inteligentes, pero no son tan ordenados ni inspiran excesiva confianza. Los primeros podrían sustituir a los segundos y al espectador no le parecería mal...: éste es el sentido del famoso montaje paralelo en el que los dos grupos —policías y ladrones— compiten entre ellos sin saberlo para agarrar al asesino.” Desde luego, el hecho de que sea el hampa que finalmente capture a Beckert, el asesino en serie de niñas magistralmente interpretado por Peter Lorre, proyecta una sombra de duda sobre la eficacia de la policía y los representantes del Estado. Efectivamente, en varios momentos de la película la policía parece ser ridiculizada, como cuando el inspector Lohmann es fotografiado de abajo cuando está sentado, acentuando su gordura y mostrándonos la costura de entrepiernas de su pantalón repulsivamente tirante. De tal manera, la película muestra por un lado el descrédito de la República de Weimar (que se extendió considerablemente tras la depresión de 1929), por el otro la posibilidad de que esta fuera remplazada. Y esto no es todo, porque es imposible pasar por alto las similitudes de los delincuentes y su líder, Schranker, con los nazis y su líder,

Hitler. Es cosa de ver *El triunfo de la voluntad* (1934) de Leni Riefenstahl para comprobar la semejanza del lenguaje corporal de Hitler —con sus teatrales, breves y controlados arrebatos de indignación— y el de Schranker, que además viste de manera parecida a los SS. Más aun, como está implícito en la pregunta de Ferro —“Horst Wessel, el héroe que da nombre al himno nazi, ¿no era, al fin y al cabo, un delincuente?”— hay un parentesco entre los delincuentes y los nazi, ya que ambos grupos aumentaron sustancialmente de tamaño con el desempleo masivo que sufrió Alemania con la Gran Depresión.*

Entonces, continúa Ferro, los “nazis, una contrasociedad en el seno de la República de Weimar, aparecen representados como otra contrasociedad, el hampa, dentro de la misma sociedad.” Pero agrega, y aquí comienza mi discrepancia con él, que “no queda claro que esta representación de Lang comporte una apreciación enteramente negativa.” “Y como remate, al final del film, Fritz Lang (o su compañera y coguionista Thea von Harbou, que sí era nazi) inserta un letrero que dice: «Y ahora, vigilemos a nuestros hijos», lo que manifiesta una cierta desconfianza por su parte hacia la República de Weimar y, en definitiva, pone al descubierto su ideología latente.” De manera harto más vehemente un crítico alemán de 1931 escribió que en *M* el “Estado es ridiculizado; los mafiosos son glorificados [...] Un himno de alabanza a lo asocial; un himno de alabanza a lo violento. ¡Criminalidad glorificada de la peor clase! La justicia de vigilantes es representada como justicia verdadera. La policía es desacreditada, el detective fotografiado de abajo como los soviéticos

* No es nada nuevo el hecho de que los nazis aumentaron sustancialmente sus números después de 1929. Sobre el aumento del crimen, dejando de lado la violencia política, Artur Landsberger escribió en 1929 lo siguiente: “El tempo del desarrollo [del hampa] en Berlín es impresionante [...] en el primer día del año 1929 Berlín se transformó en metrópolis [del crimen]: los tugurios de Chicago y los gánsteres de Nueva York fueron empujados a las sombras por —el hampa de Berlín.” Siegfried Kracauer, dos años después, estableciendo una conexión clara entre desempleo y criminalidad, escribió: “Los asesinatos en Berlín y en otras partes de Alemania están aumentando. No estoy pensando solo en asesinatos políticos —esos tiroteos callejeros y esas matanzas de sala de reunión relatados sin interrupción en la prensa. Un impresionante número de crímenes sangrientos están siendo cometidos por personas otras que los nacionalsocialistas y comunistas. La vida recientemente se ha vuelto barata.”²

fotografiaron a [Alexander] Kerensky o a viejos generales zaristas.”³ Esta, en el año de estreno de la película, fue la opinión más común. Tanto periodistas liberales como de izquierda, como Goebbels (aunque para éste no se trataba de algo negativo), tomaron la película como una aprobación de la pena de muerte y de la ley del hampa, indiferente a los derechos humanos. Desde este punto de vista, la M de tiza con la que se marca a Beckert para poder diferenciarlo de los transeúntes anónimos podría prefigurar la estrella de David, con la que se marcó a los judíos para ser sometidos al mismo trato.*

Pero también hubo críticos que tomaron la imagen del inspector Lohmann como una representación de su vitalidad y terrenalidad, y es que este detective que come y duerme en la oficina resulta bastante astuto y simpático. Tampoco es enteramente verdad que la policía y los representantes del Estado sean totalmente ineficientes porque cuando los delincuentes capturan a Beckert, Lohmann y la policía lo están esperando en su departamento, habiéndolo identificado por los registros de asilos mentales, por los cigarrillos marca Ariston, por los restos de lápiz rojo con el que escribió una carta a la prensa, y por las marcas que dejó en la madera sobre la que la escribió. No queda tan claro entonces donde están las simpatías de Lang, si con Lohmann y los representantes del Estado (léase la República de Weimar) o con el hampa y Schranker (los nazi y Hitler). Más ambigua se hace la cuestión si se mira el tribunal improvisado por el hampa al final de la película desde la perspectiva de la obra de Lang. Este tribunal es, fundamentalmente, una muchedumbre linchadora, y como ya vimos antes, Lang le tiene una profunda desconfianza a las muchedumbres; pueden ser engañadas y en cualquier momento transformarse en una turba violenta e irracional (como en *Dr. Mabuse y Metrópolis*).

* Hay que advertir, sin embargo, que es muy problemático asumir una identidad compartida entre el asesino en serie y deviante sexual de *M* y las víctimas del régimen nazi. Esta asociación esconde un prejuicio antisemita, que asume una conexión entre perversión sexual, criminalidad y judíos (particularmente los de Europa oriental), por lo que no la haría cualquiera. Cuando Lang (judío por el lado materno) contrató al húngaro radicado en Alemania Laszlo Loewenstein (Peter Lorre) para el rol de Beckert, difícilmente hubiera imaginado que en 1940, para el documental antisemita *El eterno judío* de Fritz Hippler, se iba a usar parte de la confesión de Beckert para mostrar, simultáneamente, el predominio en el cine de Weimar de los judíos y su comportamiento psicótico.⁴

Esta segunda interpretación, en todo caso, concuerda con lo que dijo Lang a posteriori respecto a *M*: que la película abogaba por los derechos de los enfermos mentales y por los procesos democráticos de justicia.⁵ Respecto al mensaje final que Ferro esgrime como prueba de la ‘ideología latente’ del film, Lang dijo que “el mensaje de la película *no es* la sentencia del asesino sino que un aviso a todas las madres, ‘Deberían mantener una mejor vigilancia sobre sus hijos’. Este mensaje humano era sentido con gran intensidad por mi esposa, Thea von Harbou.” En esto Ferro tiene razón, pero Eisner, que cita esta declaración y que es en cierto sentido la portavoz oficial de Lang — transcribiendo todas sus invenciones autobiográficas—, continua diciendo que “Lang claramente quería ir más allá del ‘interés humano’ y la interpretación emocional de von Harbou. Lo que él quería decir es que la razón última de los asesinatos es la distribución desigual de la riqueza. Frau Beckmann es mostrada eternamente en el papel de lavandera; por lo que no tiene tiempo para cuidar apropiadamente a Elsie o para ir a buscarla al colegio.”⁶

Sin embargo, como ya vimos respecto a la supuesta reunión de Lang con Goebbels*, las declaraciones de Lang no son de fiar. *M*, por lo demás, tiene una anécdota relacionada que también es de lo más dudosa. Supuestamente la película se iba a llamar *Mörder unter uns* (que se puede traducir como *Un asesino...* o *Unos asesinos entre nosotros*), pero cuando Lang fue a arrendar el estudio para empezar a rodar el dueño le dijo que no podía ocuparlo. En medio de la acalorada discusión Lang lo agarró por la solapa de la chaqueta, descubriendo en su reverso una insignia nazi. Los nazis pensaban que el título de la película se refería a ellos, no a un asesino en serie de niñas, esta era la razón de la negativa del dueño de estudio.⁷ Resulta verosímil ésto anécdota si se considera que los SA se involucraron en la ‘política de la calle’, intimidando y asesinando a enemigos políticos, enfrentándose con ellos en las calles de Berlín y otras ciudades alemanas. Pero en 1930, cuando el NSDAP era el segundo partido con más representantes en el Reichstag ¿era necesario esconder el hecho de que uno apoyara a los nazis?

Sea como fuere, el punto es que es muy difícil adscribirle una ideología a esta película. No solo porque no hay que tomar las declaraciones a posteriori de Lang muy en serio, pero más aun porque Lang parece decidido en *M* a no comprometerse con ninguno de los dos bandos; lo que hace es

* Ver nota al pie de página 21.

mostrar y coordinar diferentes puntos de vista, y la película es de una ambigüedad calculada que acoge interpretaciones opuestas. Esto es confirmado por el final abierto de la película.⁸ Beckert es condenado a muerte por el tribunal improvisado por el hampa, ya que si se lo entregaba a la justicia podría declarar demencia y en unos años quedar libre para volver a matar. A último minuto es rescatado por la policía y entregado a la justicia. Después se nos muestra el comienzo del proceso legal, pero no su resolución. ¿Se habrá aplicado el Párrafo 51 según el cual un enfermo mental no es responsable de sus acciones? ¿Lo habrán internado en un asilo, recluido en una cárcel, o condenado a muerte?

En resumen, no concuerdo con Ferro respecto al ‘contenido ideológico latente’, además de que no creo que sirva de mucho descifrar esta película a través de alternativas políticas. Esto no implica, sin embargo, que haya que esquivar las asociaciones con el nazismo que surgen de ella. Como dijo Tom Gunning, “es tan peligroso hacer estas asociaciones automáticamente como lo es ignorarlas.”⁹ En otras palabras, la riqueza de esta película desde la perspectiva histórica no se encuentra en que sea pro(to)- o anti-nazi, sino en que sea pre-nazi. Desde este punto de vista, concuerdo plenamente con Ferro en que el film refleja la posibilidad de que la República de Weimar sea sustituida, como efectivamente ocurrió dos años después de su estreno. Pero si Ferro se dio cuenta de esta cuestión esencial, también hay que decir que es mucho más lo que *M* revela y hace comprensible sobre la sociedad alemana de 1931 y sus ‘mecanismos’.

Medios y miedos de masas, asesinato y cultura serial

“La serie epidémica de asesinatos en masa de la última década, con sus variados y oscuros efectos secundarios, me habían interesado constantemente, por muy desagradable que su investigación puede haber sido. Me hacía pensar en demostrar, en el marco de un relato cinematográfico, las características típicas de este inmenso peligro para el orden cotidiano y las maneras de combatirlas efectivamente. Encontré el prototipo en la persona del asesino en serie de Düsseldorf, y noté también como aquí los efectos secundarios se repetían con exactitud, i.e., como tomaban una forma típica. He destilado todos los eventos típicos de la plétora de materiales y los he combinado, con la ayuda de mi esposa, en un relato cinematográfico auto-contenido. La película *M* debería ser un documento y un compendio de hechos, y de esta manera una representación auténtica de un complejo de asesinato en serie.”¹⁰

Esto es lo que escribió Lang en un artículo de 1931 respecto a lo que pretendía hacer con *M*. Y es precisamente esto de lo que no se dio cuenta el crítico, el mismo que lo acusó de glorificar a los delincuentes, que además escribió que la película “*M* es del oportunismo máximo. ¡La bestia acaba de estar en la corte y ya está en la pantalla!”¹¹ La bestia a la que se refiere es el asesino en serie Peter Kürten, ‘el vampiro de Düsseldorf’, cuyo apodo se ocupa para el título en español de la película y en quien Lang y von Harbou se inspiraron. Se les reprocha entonces que hagan del asesinato en serie entretenimiento de masas, el que participen —igual que otros medios— en la entonces muy rentable ‘industria Kürten’. En fin, se los acusa de sensacionalismo amarillista y folletinesco, lo cual viene al caso no solo porque aparecen la prensa y el folletín en la película (como veremos más adelante), pero porque el folletín como indica Ferro también supo explotar la crónica de sucesos y también, como el cine, habitualmente se limitó a reproducir sucesos sensacionales tipo Jack el Destripador. Resulta entonces entendible y parcialmente válida la acusación, pero se hace caso omiso de que esta película además de tomar un suceso sensacionalista, también hace ‘comprensible ciertos mecanismos’, que pretende ser un ‘documento y compendio’, una ‘representación auténtica’. Tampoco se advierte, más aun, que Lang había incorporado dentro de la representación de este ‘complejo de asesinato en serie’ —como si hubiera previsto la crítica obvia que se le haría— la participación problemática de los medios de masas, entre los que se incluyen el cine, la prensa y el folletín.

En los primeros segundos de *M* se escucha la voz de una niña cantando: ‘Espera, espera un ratito / El hombre de negro vendrá por ti’. Éstas, las primeras líneas de lo que en la época fue reconocida como la canción de Haarmann (el asesino en serie que inspiró la canción infantil), emergen de la oscuridad de la pantalla sugiriendo una orden, un comando superior dirigido al espectador: espera un ratito y el hombre de negro *también vendrá por ti*. De tal manera infundiendo miedo e involucrando al espectador, desde el principio, en la paranoia e histeria colectiva que se esparce entre los habitantes de la ciudad en la película. Pero al mismo tiempo también implicando a la película, irónica y auto-reflexivamente, en los medios y circuitos por los que circula el miedo en la Alemania de 1931. Esto se ve confirmado por el hecho de que exactamente al mismo tiempo que Elsie Beckmann es asesinada, la señora Beckamann recibe el folletín semanal —‘apasionante, emocionante, sensacional’, le dice lacónicamente el repartidor— estableciendo, no muy sutilmente, una relación entre el asesinato que está ocurriendo de verdad y su reproducción serial en los medios de masas;

asesinato en serie y cultura en serie se alimentan el uno del otro. Acto seguido vemos, primero, una pelota rodando por el piso, la pelota de Elsie que recién ha caído de sus manitos al ser asesinada; después, el globo que le compró el asesino para seducirla, también soltado recientemente, enredado en los cables telegráficos. La pantalla se oscurece por un momento y aparece una tropa de vendedores de diarios gritando: ‘¡Extra, extra!’.

A través de los cables, cual nervios de la ciudad activados por el globo, se transmite la información del suceso que casi instantáneamente se transformará en noticia de primera plana. Y con esta reproducción serial de la eliminación serial — que pareciera ser su reverso, tanto más si se toma en cuenta que poco después Beckert le escribe a la prensa— se desata la paranoia e histeria colectiva entre los ciudadanos.

Para representar la propagación de este estado mental que se apodera de la ciudad Lang recurre a un uso muy original de la voz; la usa como un hilo conductor que encadena lugares apartados. Una muchedumbre está reunida frente a un cartel que informa sobre el asesino en serie y ofrece una recompensa al que lo identifique. Las personas que se encuentran lejos no alcanzan a leer y piden que alguien de adelante lea en voz alta. ‘¡Más fuerte!’ gritan de atrás, y se escucha una voz que empieza a leer el cartel. La voz se prolonga a la próxima escena, en la que vemos el origen de la voz: un grupo de hombres reunidos tomando cerveza, uno de ellos lee en voz alta el mismo anuncio reimpresso en el periódico. Según algunos críticos aquí interviene la voz de un locutor de radio, lo que reforzaría la idea de la expansión de información a través de diferentes medios de masas, pero esto no es para nada evidente.¹² El hombre termina de leer el anuncio, que concluye con las siguientes palabras: ‘¿Quién es el asesino? ¿Cómo es? ¿Dónde se esconde? Nadie lo sabe, pero es uno de nosotros. Podría ser su vecino.’ Uno de los hombres asiente con la cabeza y acusa a otro de ser el asesino, con lo cual empieza un altercado que casi pasa de las acusaciones e insultos a los puños. Con la difusión del asesinato en los medios, como acabamos de presenciar, se ha desatado la desconfianza, sospechas, paranoia y vigilancia mutuas entre los ciudadanos; y en la sucesión de escenas que viene a continuación —todas encadenadas por voces que se prolongan, repiten o riman— veremos como esta situación llega al paroxismo.

No se trata, en todo caso, de culpar a los medios y la cultura de masas sensacionalistas, idea que no era de lo más original en 1931. El mismo Peter Kürten había admitido en su juicio —que duró diez días y concluyó (con pena de muerte) tres semanas antes del estreno de *M*— que había querido

emular a Jack el Destripador, el cual había sido tema de numerosos relatos en los años precedentes; *Lulú* de G.W. Pabst, por ejemplo, película estrenada en febrero de 1929, alrededor de la misma fecha en que Kürten inició su carrera asesina, y en donde aparece una versión romantizada del famoso asesino inglés. Y Kürten fue más explícito aun, agregando que “había sido fuertemente intoxicado por la prensa sensacionalista que solía llamar veneno”.¹³ Pero no se trata, como iba diciendo, de culpar a los medios y sus productos culturales sensacionalistas, de los cuales a fin de cuentas *M* es irónicamente un descarado ejemplar. Ni siquiera queda claro cual es la función de éstos: si la obsesiva reproducción del asesinato como entretenimiento sensacionalista desplaza un miedo real o, por el contrario, crea uno anteriormente inexistente. Lo que si queda claro, más allá de la participación problemática de éstos, es que constituyen verdaderamente un mecanismo de la sociedad; y todos actúan de acuerdo a su lógica, todos están involucrados. Beckert, como sabemos, emula esta lógica pero al revés, llevando a cabo la eliminación serial en vez de la producción y reproducción en serie. Los ciudadanos, que leen periódicos y folletines sensacionalistas, consumen el asesinato representado y reproducido en serie; esquema que el fenómeno del asesino en serie refuerza, dándole una continuidad a la acumulación de casos aislados de violencia y asesinato que figuraban (ficcionalizados o no) todos los días en los medios de masas. ¡Incluso nosotros —que estamos viendo esta ‘película Kürten’, como le decían— y el mismo Lang, en una postura de franca duplicidad, estamos implicados!*

* Hablo de ‘nosotros’ no solo en un intento de situarme entre los espectadores de 1931 y en el contexto de la recepción original de la película, pero también para sugerir que este contexto no difiere *tanto* del actual. Los problemas que plantea *M* siguen siendo problemas de la cultura contemporánea. Respecto a Estados Unidos se podrían mencionar varias películas que tienen como tema asesinos en serie, pero la más interesante es *Asesinos por naturaleza* (Oliver Stone, 1994), ya que también explora las relaciones entre este fenómeno y los medios de masas. También se puede mencionar *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002), donde se plantea la tesis de que el problema norteamericano de violencia armada se origina en la cultura del terror creada por los medios racistas. Es más que discutible esta tesis, sin embargo, interesa por lo de ‘racista’, porque siempre se le eche la culpa al hombre negro; lo que resuena con ‘el hombre de negro’ de *M*, Beckert, que se puede haber tomado como un judío (ver nota al pie de página 40). Respecto a Chile, la sobre-

Pero el asesino y los ciudadanos no solo están articulados por el funcionamiento de los medios de masas y su serialidad. También, como veremos a continuación, están articulados en otro mecanismo, el de una cultura de consumo que todos comparten, y de la cual todos son parte, hasta las víctimas, pero que para 1931 se había venido abajo con la Gran Depresión.

Los escaparates y la cultura del consumo

Después de que la ciudadanía —a través de los medios— ha sido alertada del nuevo asesinato, y la posterior escalada del miedo, inseguridad, sospechas, etc., viene la famosa secuencia en que policías y ladrones, paralelamente, planean como capturar a Beckert. A continuación, todavía manteniéndose el paralelismo entre la actividad de ambos grupos, vemos como se ponen en práctica sus respectivos planes. Este paralelismo no solo muestra el común propósito de policías y criminales —identificar y capturar al asesino—, sino que también las diferencias en sus maneras de proceder. Pero también muestra como se empieza a cerrar una tenaza en torno a Beckert: por un lado la policía, por el otro los criminales, que han puesto las calles de la ciudad bajo vigilancia. Beckert sale de su departamento unos segundos antes de que llegue un investigador de la policía, así entregándose sin saberlo, por accidente, a la vigilancia callejera de los hampones.

El investigador, ahora en la pieza de Beckert, descubre los cigarrillos marca Ariston, la primera pista que lleva a la policía a identificarlo como el asesino. Por mientras, Beckert, en su último paseo por la ciudad antes de ser capturado, compra y consume frutas en un stand callejero. Continúa caminando y se detiene frente a un escaparate lleno de cuchillos —su arma predilecta— organizados en diferentes figuras geométricas y creando una superficie metálica reluciente. Ahora vemos a Beckert, todavía comiendo, del otro lado del vidrio, de adentro de la vitrina: un reflejo de cuchillos dispuestos en forma de diamante enmarca su cabeza, otro reflejo en forma circular enmarca su ingle. Corte a la perspectiva anterior, mirando desde la posición de Beckert al interior del escaparate: aparece dentro

representación de la violencia, los crímenes y el asesinato en los medios —piénsese en *La Cuarta* o un programa como *Mea culpa*— pareciera solo subrayar un miedo más generalizado. Lo cual es especialmente preocupante cuando se ve no solo a los medios, pero también a los políticos —con sus típicos eslóganes sobre la delincuencia y la seguridad ciudadana— capitalizar sobre este miedo.

del diamante de cuchillos —que antes veíamos como un reflejo y ahora vemos directamente a través del vidrio— el reflejo de una niña. Nuevamente vemos desde adentro del escaparate: Beckert mirando en dirección del reflejo de la niña. Claramente excitado por esta imagen se toca la boca, se chupa los dedos, para luego cerrar los ojos y tambalearse, como si intentara resistir sus perversos impulsos. Cuando abre los ojos se reestablece su punto de vista, y la niña que estaba enmarcada por el diamante de cuchillos prosigue su camino. Beckert mira hacia donde ésta se fue, comienza a silbar (lo que indica su pérdida de control sexual) y la persigue. Llegan a otra vitrina, la de una librería. Además de los libros hay dos artefactos mecánicos, los que eran habituales en el diseño de escaparates de la época; para agregar movimiento, llamar la atención, y estimular visualmente a los transeúntes. Se trata de una flecha que sube y baja, apuntando a un producto, y un círculo de líneas blancas y negras que gira hipnóticamente. La niña continúa caminando, da la vuelta a la esquina y se encuentra con su mamá.

Desde luego, resulta llamativo de esta última secuencia el rol central que juegan los escaparates en estimular en Beckert el deseo de consumir niñitas, de gratificar instantáneamente sus ansias asesinas. Primero, los escaparates le presentan a la niña lista para consumir, enmarcada dentro de cuchillos —símbolo fálico por antonomasia además de su arma preferida. Segundo, no solo le exhiben su objeto de deseo, sino que, más aún, exacerbaban su deseo. Así se ve en la vitrina de la librería, en que la flecha que se mueve saltonamente de arriba abajo y el círculo giratorio son claramente una alusión sexual; como queda más que claro cuando vemos la sombra en movimiento de la flecha subir y bajar encima del círculo, sugiriendo un coito.

Pero lo que es aún más notable de esta secuencia es que Lang siga reflexionando sobre la cultura de masas, como ya vimos respecto a los medios, pero ahora en relación al consumo, del cual los escaparates son la manifestación más típica. Desde este punto de vista, hay que notar la función reflectora de los escaparates, que devuelven la imagen de los consumidores como si ellos mismos estuvieran siendo consumidos, y no al revés. Se puede recordar, en relación a esto, lo que escribió Susan Buck-Morss sobre el París de la segunda mitad del siglo XIX que estudió Walter Benjamin: “La Ciudad-Espejo, donde la multitud misma se transformó en espectáculo—, reflejaba la imagen de la gente como consumidores más que como productores y mantenía virtualmente invisibles las relaciones de producción del otro lado del espejo.”¹⁴ Los escaparates, entonces, como un

‘mecanismo’ para mantener el status quo; o como diría Adorno, la ‘industria cultural como engaño de masas’*. Podría parecer que estoy leyendo demasiado de esta secuencia, por lo que hay que mencionar, primero, que los escaparates eran un lugar común de las denominadas ‘películas de la calle’. Segundo, en el documental *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927) de Walter Ruttmann —que trabajó con Lang en *Los nibelungos* (1924)— también salen escaparates; uno de ellos está lleno de marionetas mecánicas, y entrecortado con éstas, vemos a berlineses caminando, lo cual propone, muy explícitamente, que los transeúntes son tan autómatas como los muñecos dentro de la vitrina.

Sin embargo, no me parece que Lang esté interesado tanto en hacer una crítica de la cultura del consumo (exteriorizada en los escaparates), sino que simplemente en establecer que ésta es un mecanismo del cual todos son parte. Los niños y los adultos, por supuesto, que miran embobados las comodidades al otro lado de los vidrios. Pero también Beckert, que es víctima de la seducción sexualizada de las vitrinas y que, más aun, ocupa técnicas de seducción basadas en el consumismo —les compra juguetes y dulces— para engatusar a sus víctimas. Nuevamente Beckert pareciera emular a, y estar constituido por, la lógica de un mecanismo, pero funcionando de manera perversa. Entonces, todos están articulados por este mecanismo del consumismo, pero éste, para 1931, se había venido abajo con la Gran Depresión, había dejado de ofrecer seguridades, y se había hecho evidente su aspecto poco democrático: el consumo de masas, irónicamente, ya no era accesible para las masas. Lo cual no significó, no obstante, que no siguiera habiendo deseos de consumir. De tal manera, esta película sugiere que la cultura del consumo, como escribe Janet Ward, ha producido, “por la bancarrota de los últimos años de la República, no solo imágenes de ensueño para las masas en el *Schaufenster* [escaparate], pero también un agresivo impulso de consumir a cualquier costo: aquí, un asesino que es tanto víctima de estructuras de fantasía consumista, como asaltante de consumidores confiados (personificados por la inocencia virginal de niñas pequeñas).”¹⁶

* El término de ‘industria cultural’ es básicamente lo mismo que ‘cultura de masas’ (de la cual el consumo de masas es parte), pero Adorno y Horkheimer sustituyeron el segundo término por el primero, en *Dialéctica de la Ilustración*, para impedir que se interpretara como algo que surge genuinamente de las masas y para subrayar que, por el contrario, es algo impuesto desde arriba.¹⁵

Figura 19. Los cables, nervios de la ciudad, activados por el globo Hélice

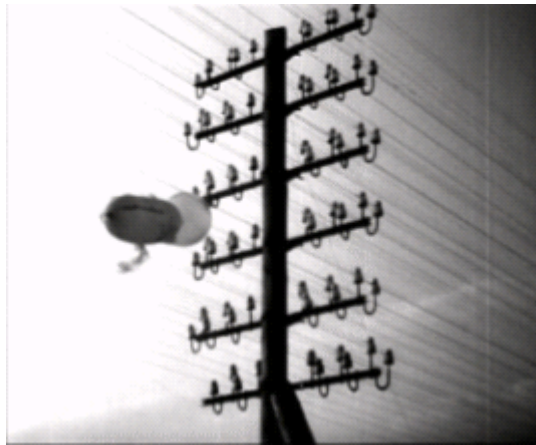


Figura 20. La muchedumbre reunida frente al cartel que ofrece una recompensa por el asesino.

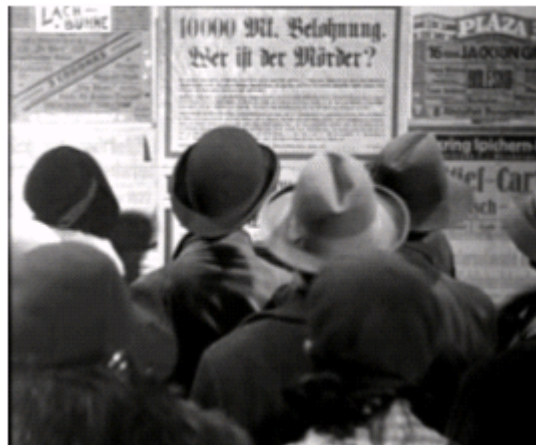


Figura 21. La policía investiga los archivos de huellas dactilares.



Figura 22. La policia usa el saber moderno y los procedimientos racionales.

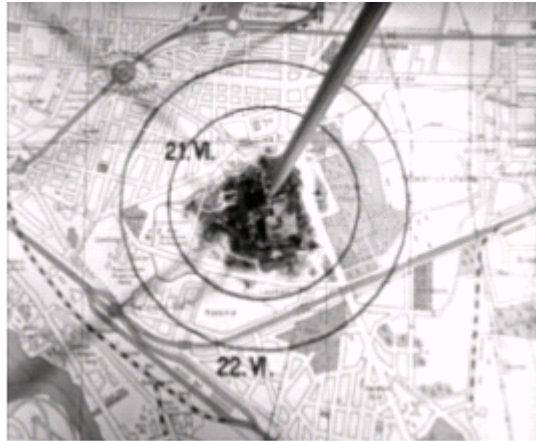


Figura 23. Los hampones ocupan la fuerza y el terror.



Figura 24. Madre e hija frente a un escaparate, un mendigo lisiado las vigila.



Figura 25. **Beckert enmarcado por el reflejo de los cuchillos.**



Figura 26. **La niña, también enmarcada por los cuchillos, vista desde la perspectiva de Beckert.**



Figura 27. **La niña frente al escaparate de la librería.**



Figura 28. Beckert vitrineando junto a una niña que ha logrado seducir.

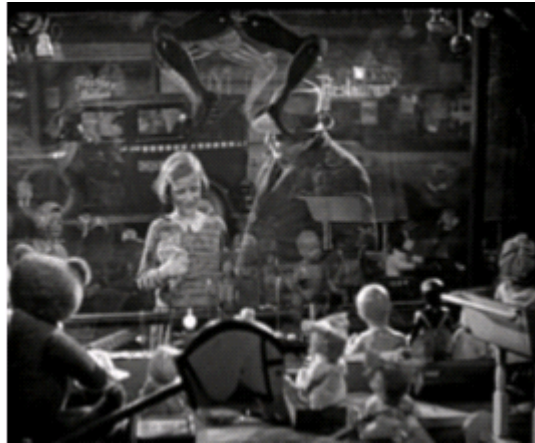


Figura 29. Beckert se da cuenta que ha sido marcado.



Figura 30. Lohmann fotografiado de abajo.



Figura 31. El tribunal improvisado por el hampa.



Figura 32. Schranker, el criminal con estilo, vestido de cuero como los SS, y exigiendo la pena de muerte.



Figura 33. La muchedumbre del tribunal, enfurecida y a punto de linchar a Beckert.



Figura 34. Otra imagen de la muchedumbre linchadora.



Figuras 35. Beckert es rescatado a último minuto por la mano de la ley.

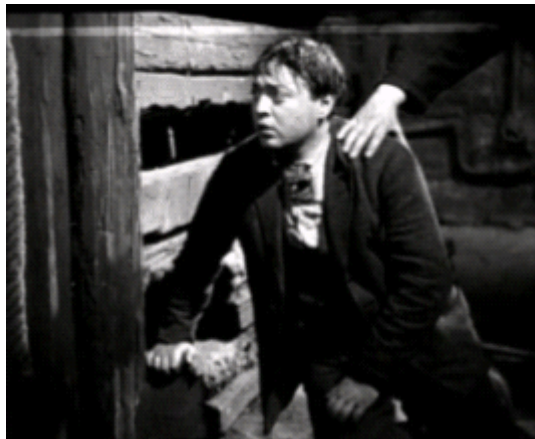


Figura 36. Frau Beckmann diciendo: “Y ahora, vigilemos mejor a nuestros hijos.”



NOTAS

¹ Marc Ferro, “Crónica de sucesos y escritura de la historia: el ejemplo de *M, un asesino entre nosotros*, de Fritz Lang” en *Historia contemporánea y cine*, capítulo 22, pp. 223-227.

² Artur Landsberger, “The Berlin Underworld” y Siegfried Kracauer, “Murder Trials and Society” en *The Weimar Republic Sourcebook*, pp. 732-734 y 740-741 respectivamente.

³ Gabriele Tergit, “Fritz Lang’s *M*: filmed sadism” en *The Weimar Republic Sourcebook*, pp. 632-633.

⁴ Anton Kaes, *M*, p. 71.

⁵ Lotte Eisner, *Fritz Lang*, pp. 112-113.

⁶ *Ibid*, p. 128.

⁷ Relatado en *ibid*, p. 111, y en Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*, pp. 260-261.

⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, p. 218.

⁹ Tom Gunning, *The films of Fritz Lang. Allegories of vision and modernity*, pp. 197-198.

¹⁰ Citado en Anton Kaes, *op. cit.*, p. 31.

¹¹ Ver nota 3.

¹² Tom Gunning, *op. cit.*, p. 176.

¹³ Citado en Anton Kaes, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴ Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, p. 98.

¹⁵ Theodor W. Adorno, “Culture Industry Reconsidered” en *The Culture Industry*, p. 98.

¹⁶ Janet Ward, *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany*, p. 239.

IV. ONCLUSIONES

Las interpretaciones globales de Lotte Eisner y Siegfried Kracauer sobre el cine de Weimar, como vimos en la Introducción, son demasiado simplistas. No solo en cuanto a las perspectivas que albergan sobre la historia de la República de Weimar, pero también en cuanto al empleo que hacen de las películas que estudian, para demostrar una mentalidad o psicología colectiva, un espíritu o carácter nacional. Dentro de los límites de una investigación específica que contempla solo a un cineasta y solo dos de sus películas —en una época que tuvo una cultura cinematográfica particularmente vigorosa— he tratado de mostrar que las cosas son bastante más complejas, pero también mucho más ricas, de lo que sugieren las lecturas unívocas de estos dos autores.

En su producción cinematográfica, Fritz Lang recoge varios temas y discusiones que existían en la década del veinte y principios del treinta, que en todo caso, no eran exclusivos de la Alemania weimariana. Éstos tienen que ver con conflictos que están enraizados en el desarrollo de los procesos modernizadores, los cuales en Alemania fueron especialmente agresivos comparado con otros países.¹ En *Metrópolis* y *M*, como hemos visto, aparecen los temas de la función y consecuencias de la tecnología, de los roles cambiantes de género que implica la modernización societal, al igual que el debate en torno a los medios y el consumo de masas, o sea, la cultura de masas.

En cuanto a la gran pregunta de la historia contemporánea alemana, el por qué del fascismo y de la llegada de Hitler al poder, me parece que, como diría Hobsbawm, “sin ningún género de dudas, fue la Gran Depresión la que transformó a Hitler de un fenómeno de la política marginal en el posible, y luego real, dominador de Alemania.”² En otras palabras, si no hubiera sido por la Gran Depresión, los compromisos en los que se basó la República, a pesar de que su legitimidad haya sido cuestionada desde el principio, podrían haber subsistido.

Esto, también me parece, se sostiene en las lecturas que hice de *Metrópolis* y *M*. Donde la primera termina con una concepción de la tecnología en que progreso técnico y progreso social están aunados, en la segunda película, posterior a la Gran Depresión, vemos el lado perverso de la cultura de masas y la falta de fe en el progreso.

Notas

¹ Detlev J.K Peukert, *The Weimar Republic. The Crisis of Classical Modernity*, p. 280.

² Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, p. 136.

V. FICHAS TÉCNICAS Y SINOPSIS

Metrópolis

Dirección: Fritz Lang

Guión: Thea von Harbou, Fritz Lang

Fotografía: Karl Freund, Günther Rittau

Dirección artística: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht

Intérpretes principales: Brigitte Helm (María/María robótica), Alfred Abel (Joh Fredersen), Gustav Fröhlich (Freder Fredersen), Rudolf Klein-Rogge (Rotwang), Heinrich George (Grot)

Productura: Universum Film AG (UFA)

Productor: Erich Pommer

Distribuidora: Parufamet

Estreno: 10 de enero, 1927

Largo original: 4,189 metros (175 minutos aprox.)

«El magnate industrial Joh Fredersen gobierna sobre la ciudad dividida de Metrópolis. Los ricos de la ciudad viven cómodamente en magníficos rascacielos, mientras que los trabajadores viven debajo de la superficie de la tierra, junto con las máquinas a las que están sometidos. Un día llega María acompañada de algunos niños de los trabajadores a los ‘jardines eternos’ —donde los hijos de los ricos de Metrópolis se divierten— y predica la hermandad de clases. Freder, el hijo de dueño de la ciudad, se enamora de María y la sigue a los niveles subterráneos, donde ve como los trabajadores son víctimas de las máquinas. Ahí también recibe un plano para un mitin en las catacumbas. Por

mientras, Joh Fredersen ha recibido planos similares de Grot, el capataz. Preocupado por el movimiento entre los trabajadores va a ver a Rotwang. Éste le muestra su última creación, un robot femenino, y lo lleva a espiar el mismo mitin al que ha ido Freder, donde María predica que ‘el mediador entre las manos y la cabeza debe ser el corazón’. Fredersen le pide a Rotwang que le de a su robot la apariencia de María, para confundir a los obreros y desbaratar su confianza en María. Rotwang captura a María y le transfiere su apariencia a la robot. Luego, exhibe a la María robótica a los ricos de Metrópolis para ver si alguien se da cuenta que no es humana. Habiendo pasado esta prueba, Rotwang la manda a incitar a los trabajadores a destruir la máquina central de Metrópolis. Éstos así lo hacen, sin saber que están causando la inundación de su parte de la ciudad, donde se encuentran sus hijos. Los niños de los obreros son salvados por Freder y la auténtica María, que ha logrado escapar de la casa de Rotwang. Cuando los obreros se dan cuenta que han estado a punto de ahogar a sus propios hijos apresan a la María robótica y la queman en la hoguera. Por mientras, Freder lucha por la verdadera María con Rotwang en las alturas de la catedral. Éste último cae de una cornisa y muere. Al final, se produce la reconciliación de Fredersen y los trabajadores, actuando Freder de mediador.»

M

Dirección: Fritz Lang

Guión: Thea von Harbou, Fritz Lang

Fotografía: Fritz Arno Wagner, Karl Vash

Dirección artística: Emil Hasler, Karl Vollbrecht

Sonido: Adolf Jansen

Intérpretes principales: Peter Lorre (Hans Beckert), Ellen Widmann (señora Beckmann), Inge Landgut (Elsie Beckmann), Gustaf Gründgens (Schränker), Otto Wernicke (inspector Lohmann)

Productora: Nero-Film AG

Productor: Seymour Nebenzal

Distribuidora: Vereinigte Star-Film

Estreno: 11 de mayo, 1931

Largo original: 3,208 metros (117 minutos aprox.)

«Un asesino en serie de niñas anda suelto por la ciudad, y acaba de matar a otra niña más, a Elsie Beckmann. Una ciudadanía asustada es informada casi instantáneamente por la prensa de este nuevo asesinato, y se desata la histeria y paranoia colectiva; las sospechas, desconfianza, y vigilancia mutuas. La policía, que está en alerta máxima, no logra dar con el asesino, pero sí logra estorbar el normal funcionamiento del submundo criminal del hampa. Los criminales, desesperados por no poder trabajar en paz, deciden atrapar al asesino ellos mismos, para lo cual emplean a la organización de mendigos para vigilar las calles de la ciudad. Al mismo tiempo, los policías también han estado planeando como capturarlo, y deciden investigar a todos los pacientes que calcen con el perfil de asesino dados de alta de asilos mentales. La ciudad entera —civiles, policías y criminales— está movilizada para detectar e identificar al asesino, Hans Beckert de nombre. Éste, unos segundos antes de que llegue un investigador de la policía, sale de su departamento a pasear por las calles por última vez. Mientras está vitrineando ojea a una niñita, y sus impulsos asesinos se despiertan. Intenta seducir a una niña, pero un mendigo ciego lo identifica por la melodía que silba. Beckert es perseguido hasta un edificio de oficinas, en el cual se esconde. Los mendigos avisan a los criminales, y éstos últimos entran en el edificio y lo capturan. Hacen un tribunal improvisado y lo condenan a muerte, pero la policía llega justo antes de que se lleve a cabo la sentencia y entrega a Beckert a la justicia.»

VI. FILMOGRAFÍA

- Las arañas I. El lago de oro (Fritz Lang, 1919)
- Las arañas II. El barco de los brillantes (Fritz Lang, 1920)
- Destino (Fritz Lang, 1921)
- Dr. Mabuse, el jugador (Fritz Lang, 1922)
- Los nibelungos I. La muerte de Sigfrido (Fritz Lang, 1923)
- Los nibelungos II. La venganza de Crimilda (Fritz Lang, 1924)
- Metrópolis (Fritz Lang, 1927)
- Espías (Fritz Lang, 1928)
- La mujer en la luna (Fritz Lang, 1929)
- M (Fritz Lang, 1931)
- El testamento del Dr. Mabuse (Fritz Lang, 1932)
- El gabinete del Dr. Caligari (Robert Wiene, 1920)
- El golem (Paul Wegener, Carl Boese, 1920)
- Nosferatu (F.W. Murnau, 1922)
- La última risa (F.W. Murnau, 1924)
- Fausto (F.W. Murnau, 1926)
- Berlín, sinfonía de una ciudad (Walter Ruttmann, 1927)
- El triunfo de la voluntad (Leni Riefenstahl, 1934)

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W., *The Culture Industry*, Routledge, 2002, Gran Bretaña.

Adorno, Theodor W., y Horkheimer, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, 1998, España.

Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, 1989, Argentina.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, 1997, México.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, 2001, España.

Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Plaza & Janés, 2001, España.

Casullo, Nicolás (ed.), *Itinerarios de la modernidad. Corrientes de pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad*, Eudeba, 1999, Argentina.

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, 2002, España.

Clair, Jean, “Una modernidad escéptica” en Casullo, Nicolás (ed.), *La remoción de lo moderno. Viena del 900*, Nueva Visión, 1991, Argentina.

Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, 1994, España.

Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, 1987, España.

De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, 1990, España.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, 2001, España.

Eisenstein, Serguei, *Anotaciones de un director de cine*, Editorial Progreso, año de impresión no especificado, Unión Soviética.

Eisner, Lotte, *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, Cátedra, 1988, España.

Eisner, Lotte, *Fritz Lang*, Da Capo Press, 1986, Estados Unidos.

Elsaesser, Thomas, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, Routledge, 2000, Gran Bretaña.

Elsaesser, Thomas, *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, 1996, Holanda.

Elsaesser, Thomas, *Metropolis*, British Film Institute, 2000, Gran Bretaña.

Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, 1995, España.

Frisby, David, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Visor, 1992, España.

Fromm, Erich, *El miedo a la libertad*, Paidós, 1971, Argentina.

Gay, Peter, *Weimar Culture: The Outsider as the Insider*, W.W. Norton, 2001, Estados Unidos.

Gunning, Tom, *The films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, British Film Institute, 2000, Gran Bretaña.

Habermas, Jürgen, “Modernidad: un proyecto incompleto” en Casullo, Nicolás (ed.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Punto Sur, 1989, Argentina.

Herf, Jeffrey, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, Fondo de Cultura Económica, 1990, México.

Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Crítica, 1997, España.

Horkheimer, Max, *Crítica de la razón instrumental*, Sur, 1969, Argentina.

Huyssen, Andreas, *La gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo, 2002, Argentina.

Jay, Martin, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*, University of California Press, 1996, Estados Unidos.

Jünger, Ernst, *Sobre el dolor seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*, Tusquets, 1995, España.

Jünger, Ernst, *El trabajador*, Tusquets, 1993, España.

Kaes, Anton (ed.), *The Weimar Republic Sourcebook*, University of California Press, 1995, Estados Unidos.

Kaes, Anton, *M*, British Film Institute, 1999, Gran Bretaña.

Kracauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Nueva Visión, 1961, Argentina.

Kreimeier, Klaus, *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*, University of California Press, 1999, Estados Unidos.

Laqueur, Walter, *Weimar: A Cultural History, 1918-1933*, Perigee, 1980, Estados Unidos.

Neumann, Dietrich (ed), *Film architecture: from Metropolis to Blade Runner*, Prestel, 1999, Alemania.

Nolte, Ernst, *La guerra civil europea, 1917-1945. Nacionalsocialismo y bolchevismo*, Fondo de Cultura Económica, 1994, México.

Pedraza, Pilar, *Fritz Lang. Metrópolis*, Paidós, 2000, España.

Pflaum, Hans Günther, *German Silent Movie Classics*, Transit Film, 2002, Alemania.

- Peukert, Detlev J. K., *The Weimar Republic. The Crisis of Classical Modernity*, Hill and Wang, 1992, Estados Unidos.
- Saunders, Thomas J., *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*, University of California Press, 1994, Estados Unidos.
- Sloterdijk, Peter, “Síntomas de Weimar” en *Crítica de la razón cínica*, vol. 2., Taurus, 1989, España.
- Sontag, Susan, “Fascismo fascinante” en *Bajo el signo de Saturno*, Edhasa, 1987, España.
- Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica, 1985, México.
- Ward, Janet, *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*, University of California Press, 2001, Estados Unidos.
- Willett, John, *El rompecabezas expresionista*, Guadarrama, 1970, España.
- John Willet, *Art and Politics in the Weimar Period. The New Sobriety, 1917-1933*, Pantheon Books, 1978, Estados Unidos.