

Vuelta a “Metrópolis” de donde nunca nos iremos

He vuelto a ver “Metrópolis”, la obra maestra de Fritz Lang, intentando dejar en el perchero mi bagaje de arquitecto, con la idea de que no interfiriera en mi interés por la trama, y no lo he logrado, porque la fábula sobre el conflicto entre el Bien y el Mal, creado por la escritora Thea von Harbou, guionista y esposa de Lang, es aquí un vaporoso elemento interior en un envoltorio con la suficiente fuerza icónica en su escenografía como para convertirlo en uno de los films más influyentes de la historia del cine, una golosina para arquitectos y semiólogos dispuestos a ver en cada plano cientos de claves estéticas consumadas en la ciudad del presente. Es obvio, pues, que no puede aportarse gran cosa a la abundante bibliografía sobre esta película si no es desde el ángulo íntimo de las afectividades de cada uno, aún a riesgo de no interesar a nadie.

La historia de “Metrópolis” podría haber sido un relato de Poe, Lovecraft, Stoker, Hawthorne, Maupassant o Mary Shelley, pero absolutamente relacionada con la actualidad del momento, es decir, la lacerante realidad que la ciudad industrial a duras penas intentaba ocultar bajo una apariencia de normalidad, ya definitivamente perdida tras la Gran Guerra, con los movimientos sociales, la irrupción del marxismo, la lucha de clases, la Revolución de 1917 y el sibilante ascenso del nazismo en Alemania tras el Tratado de Versalles. Es una historia eterna, entre oprimidos y opresores, de tintes naturalistas si no fuera porque Lang la sitúa en una dimensión intemporal, al trasladarla a un futuro vislumbrado como inevitable, creando, en el terreno cinematográfico, la ciencia ficción que en literatura acuñara un par de años antes Hugo Gernsback y que, como todo el mundo sabe, es una de las más eficaces fórmulas para hablar del presente. El gran interés de “Metrópolis”, su triunfo, no es sólo haber intuido de una manera portentosa la iconografía urbanística de ese futuro, sino haber situado a la ciudad misma como origen y a la vez consecuencia del conflicto, el mostrar que la ciudad no es un decorado inerte, un simple receptáculo de la sociedad sino un agente activo en el modelado de sus hijos. La ciudad no es nunca inocente.

El film muestra a Metrópolis, una ciudad monstruosa (al menos así debió parecerles a los que la vieron en 1927) creada por el magnate Joh Fredersen, escenario de la tajante división entre unos oligarcas que viven “arriba” y una hormigueante masa de obreros que, en el subsuelo, soportan con sus familias una existencia miserable dedicada a mover unas máquinas que no se sabe para qué sirven, pero que simbolizan con su inhumana inutilidad lo absurdo de esa existencia. Son máquinas cuya finalidad es pura función ensimismada, “autófaga”. Ni siquiera reproductoras de sí mismas, como esas “máquinas autorreplicantes” que describía Philip K. Dick en “Autofac” o “La segunda variedad”. No son máquinas, sino metáforas de la opresión gratuita y obsesiva como condición necesaria para el establecimiento de un Orden. En un momento determinado, Freder, el hijo de Fredersen, descubre con horror el ignorado mundo subterráneo a través de una misteriosa mujer, María, que en una especie de catacumbas paleocristianas arenga por las noches al desdichado hormiguero profetizando la llegada de un “Mediador” que resuelva el enconado conflicto de clases. A partir de la toma de conciencia por parte de Freder de la aberración de esa dicotomía social, de la rebelión contra su padre y el amor por María, la película sigue por unos derroteros épicos contrapunteados por tortuosidades de novela gótica, de horror, de misterio y una redención final por medio del amor. O sea, casi Wagner.

La épica penetra aquí con la revuelta de las masas trabajadoras, pero la insurrección de “Metrópolis” está lejos de ser la del “Potemkin”. “Metrópolis” critica por igual los efectos alienantes del capitalismo y el socialismo pero, sobre todo, es un film claramente anticomunista, aunque con un matiz importante fruto de las divergencias ideológicas entre Lang y su esposa, él tirando a progresista y ella a filonazi. El conflicto se resuelve con un Mesías- el “Mediador”- consiguiendo introducir “el corazón entre la mano (las fuerzas del trabajo) y el cerebro (la clase dirigente)”, que es como acaba la historia después de la destrucción bíblica de la gran ciudad. No obstante, estábamos en el año 1927, una época en la que la aparición mesiánica estaba más lejos de fundar un nuevo cristianismo de catacumbas que de sacar hordas a la calle conducidas por un Führer. Como decimos, el film de Lang ha pasado a la historia del cine con todos los honores por la fuerza precursora de sus imágenes, sus sorprendentes enfoques e innovaciones técnicas, por la irresistible seducción de ese expresionismo alemán salido de la UFA- con Wiene y Murnau, el teatro de Max Reinhardt, etc (los ángulos, las desequilibrantes diagonales como cuchilladas, las sombras, los claroscuros, la insuperable fotografía en blanco y negro), más que por la fórmula arbitrada en el guión para solucionar el gran conflicto social del siglo XX- la lucha de clases- aquí superada nada menos que... por la fuerza del amor. El que la tremenda revuelta social desencadenada en Metrópolis, concluida con su destrucción bíblica, como Sodoma, Gomorra, Nínive o el templo de Salomón, se salde al final con un apretón de manos entre el terrible oligarca y el hosco capataz obrero en el atrio de una catedral tras la acertada gestión del Mediador y su profetisa, (que es casi un desenlace inspirado en la encíclica Rerum Novarum de León XIII), sólo puede encuadrarse sin sonrojo en el ámbito general de una teatralidad wagneriana en el que la fuerza del Amor triunfe sobre la esencial impureza del mundo mortal y sus bajas pasiones. La ópera, (y “Metrópolis podría serlo), como las grandes tragedias o poemas épicos, debe ser asumida desde la ficción ejemplarizante de los arquetipos y eso, o se concentra uno en el aura de una lectura íntima, o lo ve adecuadamente representado sobre la escena y la pantalla con la complicidad que propicia el distanciamiento que exigía ya el teatro griego. Que me perdonen los directores de escena *à la page*, pero es difícil zambullirse en Parsifal cuando los personajes aparecen en escena sentados en retretes. Ya se preocupó Wagner de que el clima mítico de sus sagas nibelungas tuviera la grandiosidad musical adecuada a la propia grandiosidad de la historia. No es lícito- lo siento- ambientar con prosaísmos lo que, por una dudosa pretensión de actualizar el drama (o peor, aún, de escandalizar por puro narcisismo), sencillamente pueda destrozarse el sortilegio. Y eso es justamente lo que NO hace aquí Fritz Lang con la película: la grandiosidad de sus imágenes es a la mítica, arquetípica, distante e inverosímil fábula moral como lo que la grandiosidad de la música de Wagner es a la misma inverosimilitud esplendorosa de sus libretos.

Pero, temática aparte, no cabe duda de que “Metrópolis” está irremediablemente sintetizada en la famosa imagen de la ciudad futurista, quizás el “póster” urbano más famoso del siglo XX, tanto por su fuerza expresiva, su belleza desasosegante y, sobre todo, por su capacidad premonitoria. Es ya, como decimos, uno de los definitivos iconos gráficos del siglo XX, como “Les demoiselles d’Avignon” de Picasso, la sopa Campbell de Warhol, el Empire State Building, el “Nighthawks” de Hooper, el beso de Times Square de Víctor Jorgensen, la lengua de Albert Einstein, el revoloteo de las faldas de Marilyn Monroe...y aquí que cada uno añada lo que quiera. (¿A qué espera José Luis Garci, tan aficionado a estas taxonomías, para recopilar las cien imágenes

más definitorias del siglo XX?). La imagen de esta ciudad, junto a las maquetas, miniaturas y decorados de Otto Hunte, Erich Kettelhut y Karl Vollbrecht, proyectan hacia un futuro (en el film parece que se trata del año 2020) una ciudad imaginada que bebe sus fuentes en la más rabiosa actualidad de la arquitectura que bullía en aquel momento. Los rascacielos- que tanto impresionaron a Lang a su llegada por barco a Nueva York- están sin embargo más vinculados a los de Chicago que a los neoyorkinos. Poco tiempo antes, en 1922, tuvo mucha repercusión el concurso para la construcción del edificio del Chicago Tribune, ganado por Hood y Howells, con la participación de Adolf Loos y Walter Gropius, éste último de clara influencia en la famosa imagen publicitaria del film. Bebiendo en las fuentes de Chicago esta Metrópolis es una sorprendente extrapolación hacia el futuro de Nueva York, Las Vegas, Tokio, Shanghai o cualquier megalópolis del sudeste asiático, cruzada por calles sobreelevadas, con la arquitectura déco propia del momento y una impresionante y erizada cúspide, coronando un vertiginoso juego de diagonales, sugerida por el Goetheum de Rudolf Steiner (1923).

Para la ciudad subterránea, los barrios obreros y la “ciudad de los muertos”, Fritz Lang acude a una representación de lo que podría ser una de las más perturbadoras pesadillas de Ludwig Hilberseimer, del plan quinquenal soviético y algunas imágenes de los túneles del metro de Nueva York, que había sido inaugurado en 1904. Estas imágenes son, pues, una intencionada distorsión de la infraestructura de la gran ciudad junto con los más depurados y descarnados principios del Movimiento Moderno y el funcionalismo arquitectónico, ese territorio estéticamente ambiguo que ha sido un trasunto de las propias ambigüedades ideológicas que preceden a la II Guerra Mundial y a los movimientos sociales desde la que ésta se incubía. Las fábricas que albergan las máquinas absurdas garantes del Orden se inspiran (¿o es al revés?) en la iconografía del constructivismo ruso y su carga propagandística: El Lissitzky, Rodchenko, las máquinas de Karl Steiner, la cartelista Valentina Kulagina, Ladislav Emil Berka, los fotomontajes de Gustav Gustavovich (Klucis), George Grosz... Pero hay otros planos, quizás más breves aunque de no menor enjundia iconográfica: las oficinas del megalómano Fredersen, algunos espacios institucionales y otros exteriores por los que deambula la gente en cuidada composición (inevitable pensar en Leni Riefensthal, Horacio Coppola e incluso Juan Genovés), están en esa frontera en la que el optimismo democrático del Movimiento Moderno está a un paso de ser el optimismo opresivo de los dictadores nacionalsocialistas. Mies van der Rohe en la frontera con Albert Speer: he ahí el muerto encerrado en el armario de la arquitectura moderna del que nadie quiere hablar.

(Junto a esta inmersión en la estética funcionalista para ambientar los aspectos más oscuros de la historia, Fritz Lang, sin lugar a dudas un perfecto conocedor de todas las tendencias arquitectónicas que se agitaban en este frenético período, echa mano de otros estilos para envolver situaciones más frívolas, radiantes y gozosas, como la del cabaret “Yoshiwara”, escenario de la voluptuosidad de las clases opresoras y las danzas eróticas de María, lobotomizada por el pérfido científico Rotwang, tratadas con una brillantez decorativa algo delirante que bebe en las fuentes del pabellón “La Maitrise” de la Exposición Universal de París (1925) y otras obras efímeras parecidas).

Y aquí podemos hacer una observación que nunca se nos ha pasado desapercibida a los que junto al pecado de ser arquitectos añadimos el de ser cinéfilos: y es que el cine - salvo para la reciente publicidad de automóviles- nunca ha sido demasiado amable

con la modernidad arquitectónica. Las obras de arquitectura moderna están frecuentemente tratadas como epítomes del Mal. Recordemos, por ejemplo, la casa con el arriesgado voladizo- estilo Bruce le Goff- del malvado Philip Vandamme (James Mason) en "North by Northwest", o las guaridas de los diabólicos "Dr. No" o "Goldfinger", esos maravillosos ambientes creados por Ken Adams en la serie de James Bond en los que bien pudiera haberse inspirado la malograda Zaha Hadid. En el mismo "El Manantial", por ejemplo, la ambición está concretada en un airoso rascacielos, más influenciado por Mies van der Rohe que por Frank Lloyd Wright con el que, erróneamente muchas personas identifican al mirífico arquitecto creado por Ayn Randt. Y aquí, en "Metrópolis", la perversidad, para ser exactos, está diluída por todos los ambientes propios de la arquitectura y la decoración significantes de la ciudad moderna, desde la escala íntima a la urbana, sin que se salve ni uno. Hasta el laboratorio del siniestro Rotwang, creador de un androide maléfico (patológica perpetuación artificial de HEL, la mujer que antaño amaron él y Fredersen) en que muchos años después George Lucas basaría su mítico robot C-3PO de "La guerra de las galaxias", representa también el lado oscuro de la ciencia y, por tanto, la sala de operaciones, sus artilugios y su ambientación arquitectónica son distorsiones grotescamente deliberadas de la modernidad, asimilando ésta con el lado perverso del mundo, la consecuencia catastrófica de robarle a los dioses el fuego sagrado del conocimiento. (Por cierto, no todo el mundo repara que en la puerta del cubil de Rotwang, una extravagante cabaña más propia del Golem que de un científico, se atisba, en un plano fugaz, la estrella de David, lo que da lugar a todo tipo de interpretaciones).

No es nuevo este enfoque y no faltan quienes piensan que esta desconfianza o declarado rechazo hacia el futuro urbano es de naturaleza profundamente reaccionaria. En una sociedad conceptualmente urbanizada en su totalidad como la nuestra, inmersos hoy- además- en el fenómeno de la globalización que nos hace vivir simultáneamente en el plano de lo real y en el espacio de los flujos, son más los que, como Edward Glasner, certifican el definitivo triunfo de la ciudad. Pero el rechazo a lo urbano (en cierto sentido paradójico en un país con tantas metrópolis), es de raigambre profundamente americana y protestante, desde una interpretación fundamentalista de los textos bíblicos. (Recordemos a este respecto la excelente película de M. Night Shyamalam, "The village"). La Metrópolis del despiadado Joh Fredersen- por otro lado tan arraigado en el arquetipo americano del triunfador solitario- es un producto diabólico viciado ya en su propio origen fundacional, como trasunto del mito de Enoch, la ciudad construída por Caín como refugio en la que creía encontrarse a salvo de la ira de Dios tras su crimen fratricida. Desde entonces la perversidad arrogante de lo urbano frente a la inocencia de la naturaleza incontaminada ha estado presente en numerosas obras de la cultura contemporánea. Ciertamente la acción del hombre no nos permite certificar que sea siempre edificante por sí misma. Basta mirar alrededor. Pero la desconfianza en el futuro que, ineluctablemente será ya siempre urbano, no siempre procede de un fundamento empírico sino de un prejuicio de índole moral. "Metrópolis" influye notablemente en una enorme cantidad de autores (escritores, cineastas, arquitectos, sociólogos...) para los que el futuro tendrá siempre tintes apocalípticos. Unos lo harán en clave analítica, otros desde una especie de determinismo científico y social, como una conclusión inevitable, otros en clave de humor y otros, Dios les bendiga, como simple entretenimiento. Pero lo cierto es que de "Metrópolis" sale "1984" de Orwell, "El

mundo feliz” de Huxley, “La máquina del tiempo “ de Wells, “Fahrenheit 451” de Bradbury, entre otras muchas obras, sin olvidar al Chaplin de “Tiempos modernos” e incluso el Tati de “Mon oncle” y, sobre todo, “Playtime”, todas ellas coincidentes en su común desconfianza hacia las mutaciones o aberraciones sociales a las que, en último término, podrían llevar las consecuencias de la Ciudad Post-industrial, con su ejército de diseñadores demiurgos dispuestos a encauzar unívoca y dictatorialmente nuestra forma de vivir.

Sea como fuere, “Metrópolis” es, en su propia factura, libre de ropajes y hojarascas interpretativas, una obra de arte monumental, adelantada a su tiempo, subyugante en sus imágenes y en la atracción que siempre ha tenido la literatura de terror y las fábulas morales cuando se cuentan desde esa instancia trascendente que es el clasicismo. Sus hallazgos técnicos aún sorprenden hoy, como su capacidad anticipatoria para crear una más que verosímil iconografía de un futuro que ya es presente, como si la realidad hubiera ido al encuentro de su adelantada representación, juntándose con ella; porque, como dice Alejandro Gamero Parra, Fritz Lang creó aquí un FUTURO, una idea de futuro arquetípico, brillante, sombrío y al mismo tiempo oscuro y frío, mecanizado. De ese futuro se alimentaron algunas obras maestras posteriores, como “Blade Runner”, de Ridley Scott, “Minority Report” de Spielberg o “El quinto elemento” de Luc Besson. Podemos, como Glasner, reivindicar el optimismo por lo urbano, podemos quedar fascinados por la ciudad moderna, por sus edificios, sus diseños y por los miles de mundos que ella misma encierra. Pero podemos traer aquí a colación el aforismo de Lewis Mumford: “el pensamiento toma forma en la ciudad pero, al mismo tiempo, las formas urbanas condicionan el pensamiento”. Por eso decimos que la ciudad nunca es inocente. Todo lo que de grandioso ha podido hacer el ser humano procede de la ciudad, pero también su reverso. La ciudad tiene ganadores y perdedores, los de arriba y los de abajo, como fuerzas en conflicto. Lang narró una historia sobre ese conflicto pero, sobre todo, escenificó de una manera absolutamente magistral las formas urbanas a las que nos podían conducir ese conflicto y, en sentido inverso, cómo esas formas intervenían activamente en su propia evolución. “Metrópolis” es una premonición, una apremiante exhortación a la cordura social y una advertencia para políticos y urbanistas de cómo los esplendores de la ciudad compartida pueden ser siniestramente contrarrestados, brutalmente apagados por la arrogancia del poder excluyente. El resultado es una imagen asombrosamente parecida a la de las megalópolis de hoy.

Por eso, y en lo que a la historia del cine se refiere, creo que “Metrópolis” es, en cierto modo, la Cueva de Altamira de la Ciudad Moderna.

Salvador Moreno Peralta, arquitecto

