

METRÓPOLIS.
LA IMAGEN DE LA CIUDAD
A TRAVÉS DE LA CÁMARA DE FRITZ LANG

Carmen Milagros González Chávez
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En este artículo tratamos de explicar qué influencias arquitectónicas y urbanísticas recibió el director Fritz Lang para diseñar los escenarios de *Metrópolis*. Las referencias al expresionismo, futurismo y racionalismo son claras (Bruno Taut, Antonio Sant'Elia, Mies van der Rohe, Le Corbusier y Ludwig Hilberseimer...). Se trata de una película llena de confrontaciones: la ciudad sobre la superficie (clase privilegiada) y la ciudad subterránea (clase trabajadora), entre capital y obrero, entre el pasado (Babilonia) y el futuro (la megaciudad del 2026) y entre espacios abiertos e iluminados (estadio, jardín del edén...) y espacios oscuros y en penumbra (fábricas y catacumbas). Una película que, aunque se remonta al pasado bíblico (torre de Babel), sirve de referencia a cintas que hablan del futuro (estratificación de la ciudad, arterias de circulación a diferentes niveles, autopistas aéreas, calles peatonales cubiertas, esbeltas y altos rascacielos, ascensores exteriores y letreros luminosos).

PALABRAS CLAVES: Expresionismo, futurismo, racionalismo, estratificación de la ciudad, megaciudad.

ABSTRACT

«*Metropolis*. The image of city through the Fritz Lang's camera». This paper tries to explain the Fritz Lang's architecture and town-planning designs influences that were used in the sets of *Metropolis*. All over the film there so many references to the Expressionism, the Futurism and the Rationalism (Bruno Taut, Antonio Sant'Elia, Mies van Der Rohe, Le Corbusier and Ludwig Hilberseimer). This is a movie in which we can find out so many confrontations between the outer city (the privileged class) and the underground city (the working class), between the money and the worker, between the past (Babylonia) and the future (the Megalopolis in 2026) and between opened and lightened areas (stadium, the Garden of Eden) and dark places (factories and catacombs). *Metropolis* alludes to the biblical past (*Tower of Babel*) but, at the same time, it's a reference to other movies about the future with stratified cities, different traffic heights, airways, pedestrian and covered streets, high and slender skyscrapers, and finally, outside lifts and illuminated signs.

KEY WORDS: Expressionism, Futurism, Rationalism, stratified cities, Megalopolis.

Metrópolis es una película dirigida por Fritz Lang en 1926, basada en la novela homónima de Thea von Harbou y realizada durante la república de Weimar,

etapa en la que los modos de producción estaban transformando una sociedad azotada por la I Guerra Mundial. En ella, de forma soterrada, se plantea la producción estandarizada y en cadena, con la consiguiente deshumanización y automatización del hombre al servicio de la máquina, así como la sustitución del obrero por estos artefactos. Los trabajadores llegan a formar parte de la máquina, son conducidos al Moloc mecánico que se alimenta de su sangre y serán reemplazados por una nueva raza de esclavos autómatas, creándose la «mujer robot» como prototipo femenino de este nuevo ejército.

La película parece oscilar entre la fascinación por la mecánica futurista y el miedo y el odio que los expresionistas sentían hacia los aparatos industriales, pues como dice Pilar Pedraza: «[...] es fruto de su tiempo histórico, que la sitúa entre la cultura tradicional y romántica burguesa alemana y la naciente ideología modernista y futurista, fruto de una nueva fase de la revolución industrial»¹.

Su argumento mezcla crítica obrera (denuncia de la alienación de la clase y la explotación del trabajador que vive en una ciudad subterránea absorbido en largas jornadas laborales de 10 horas), historia de aventuras (con héroes que salvan a niños y a pobres) y contenidos de ciencia ficción (referencia clara para el cine posterior en materia de efectos especiales y en la representación de las ciudades del futuro).

Luis Buñuel llegó a decir: «*Metrópolis no es un film único. Metrópolis son dos films pegados por el vientre*» con lecturas divergentes, de un lado se nos cuenta que es trivial, ampuloso, pedantesco, de un trasnochado romanticismo, y de otra, se destaca como un conjunto de imágenes de gran efecto plástico y fotogénico².

Particularmente nos interesa resaltar la fuerte carga simbólica del relato que parece no inclinarse a hacer crítica social. El propio Lang contaba años después: «[...] No estaba entonces preocupado por la política como lo estoy ahora. No se puede hacer una película 'social' en la que se dice que el intermediario entre la mano y el cerebro es el corazón: quiero decir que es un cuento de hadas, claramente»³. Los obreros son incitados por un robot a rebelarse contra la clase intelectual que ostenta el poder, amenazando con destruir la ciudad que se encuentra en la superficie; pero el hijo del soberano de Metrópolis, con la ayuda de la humilde obrera María, a la que identifica con una virgen y una madre, intentará evitar la destrucción apelando al amor y al sentimiento. La criatura mecánica, como inductora del mal, será quemada en la hoguera en el atrio de la catedral. Al final, la conciliación de intereses entre los representantes de los trabajadores y los del gran capital, manifestada con el forzado apretón de manos delante de las masas nuevamente disciplinadas, muestra claramente que el trabajo a partir de ese momento no sería robótico pero sí igualmente infrahumano. Este final constituye, según Paul M. Jensen, uno de los mayores errores de la película: un problema tan complejo como la lucha

¹ PEDRAZA, Pilar (2000): *Fritz Lang. Metrópolis*, Barcelona, Ediciones Paidós, p. 29.

² BUÑUEL, Luis (1927): «Metrópolis», en *Gaceta Literaria*, 1 de mayo de 1927.

³ MÉNDEZ LEITE, Fernando (1980): *Fritz Lang. Su vida y su obra*, Madrid, Ediciones Daimon, p. 123.

de clases quedaba resuelto con el triunfo de la humildad sobre la máquina; ello sólo podía ser atribuible a la fe romántica del director en la victoria del amor⁴.

A lo largo de la cinta observamos toda una serie de elementos emparentados con la simbología cristiana: María rodeada de niños, cual madre protectora, asciende a la ciudad de los privilegiados, hablando de la igualdad y de la fraternidad. Freder, el hijo del soberano, adquiere conciencia de su humanidad al descender al infierno de la ciudad subterránea. Su esfuerzo en el reloj que regula el funcionamiento de la ciudad industrial es comparable a la agonía de Cristo en el Gólgota; él es el Mesías, que ayudado de María será el nexo entre el creador de Metrópolis y el capataz, líder de la muchedumbre que trabaja en las profundidades.

Son varias las lecturas que se pueden hacer de *Metrópolis*, pero en este artículo nos interesa estudiar los referentes arquitectónicos y urbanísticos que han utilizado el realizador y director artístico para crear una ciudad gigantesca, futurista y fascinante a un tiempo. La obra, filmada durante los años de las vanguardias históricas, acumula temas y escenarios expresionistas, mezclados con otros futuristas y hasta románticos y surrealistas.

Para comenzar, hay que señalar que en esta espectacular visión de la ciudad jugaron un papel decisivo las experiencias personales de Lang. En este sentido es obvia su formación como arquitecto y sus conocimientos en diseño visual, así como el encuentro, que hacia 1924, tuvo con la arquitectura de los rascacielos de Manhattan, con sus altos, esbeltos y racionalistas edificios, vistos desde mar, tras un viaje a los Estados Unidos financiado por la UFA, para estudiar los sistemas de producción americanos. Además, habrá que explicar las influencias de los proyectos utópicos de Bruno Taut, de Antonio Sant'Elia y Virgilio Marchi, sin olvidar otros periodos de la historia de la arquitectura tan significativos como el babilónico, paleocristiano y gótico.

En esta fascinante reproducción de la ciudad fueron decisivos los adelantos técnicos utilizados por el equipo de efectos especiales, como el empleo por primera vez de una cámara giroscópica que permitía filmar panorámicas en todas las direcciones y, sobre todo, el llamado Proceso Schüfftan, toda una novedad para la época, creado por Eugene Schüfftan, uno de los productores y responsable de los efectos especiales, con el cual se consiguió simular monumentales edificios, empleando reflejos y contrarreflejos que aumentaban el efecto de grandiosidad de las maquetas⁵.

⁴ M. JENSEN, Paul (1999): *Fritz Lang*, Madrid, p. 68.

⁵ La película *Metrópolis* fue la más cara de los estudios alemanes de la UFA. Su rodaje duró unos 16 meses. Se llegaron a filmar unos 620.000 metros de celuloide, los cuales se redujeron a 4.189 metros en el primer corte y a 3.170 en su distribución internacional. Debido a estas manipulaciones no se conserva ninguna copia de la película tal y como Fritz Lang la planeó. Ha sido objeto de varias restauraciones, una de las más polémicas fue la realizada en 1984 por el músico Giorgio Moroder, que recuperó el film situando la acción en el año 2026, con la realización de una nueva versión, conocida como la «coloreada», aunque en realidad solo está tintada. Se tintó de manera monocromática, según el escenario, es decir, el mundo de la superficie de un color y el subterráneo de otro. Además creó una banda sonora en la que intervinieron Freddie Mercury, Queen, Bonnie Tyler, y el propio Moroder, incluyendo sonidos como los ruidos de las máquinas, pájaros y otros

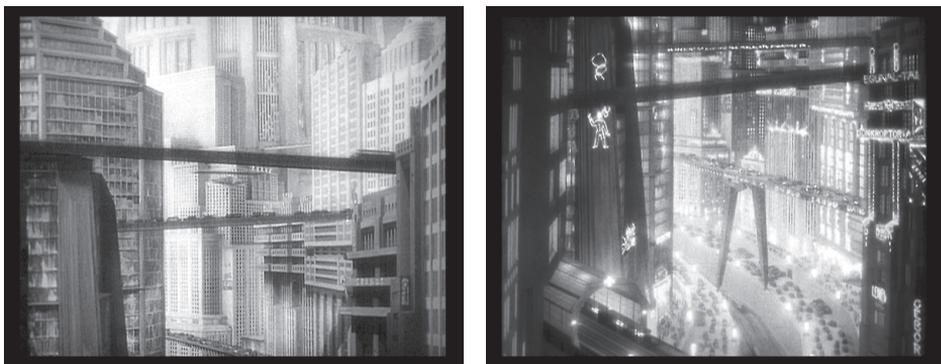


Figura 1. La ciudad de *Metrópolis*.

En el film es frecuente la confrontación de temas, espacios, colores, luces... La ciudad a nivel de superficie está construida a escala sobrehumana, con altos edificios que llegan a presentar aspectos y siluetas diferentes (zigzag, escalonados, verticales...); con espacios abiertos como el estadio, de corte clasicista; junto con espacios de ocio donde disfrutaban placenteramente los hijos de la metrópolis, como el jardín del Edén, con extrañas estalactitas y fuentes adornadas con seres marinos, que recuerdan las fontanas manieristas o las columnas de formas orgánicas empleadas en el Parque Güell por Antoni Gaudí entre 1900-1914. Una ciudad deslumbrante con imponentes puentes, con intenso tráfico de personas, coches y medios de transporte aéreo y con letreros luminosos.

Por el contrario, será en las profundidades donde se ubique la ciudad para el obrero, que reside en bloques idénticos agrupados en torno a una plaza, concebida como lugar de tránsito, en cuyo centro se ubica un gong-despertador. Los únicos escenarios descritos, a parte de ese decorado de viviendas con ventanas abundantes e iluminadas de forma artificial, son las frías salas de máquinas donde trabajan los obreros, como autómatas con monos de trabajo oscuros y las profundas catacumbas desde donde parecen alimentarse espiritualmente.

Insistiendo en esa idea de confrontación, podemos observar cómo el director juega continuamente con referencias al pasado y alusiones al futuro. Desde el comienzo, el título de *Metrópolis* surge con letras mayúsculas sobreimpresionadas en la imagen de un conjunto de edificios perfectamente escalonados a modo de gran estructura piramidal, que recuerda a los antiguos zigurat mesopotámicos,

efectos. En el año 2001, Kino Internacional, que posee los derechos de distribución de *Metrópolis* en el mundo, se unió a la fundación Murneau y contrataron a la compañía alemana Alpha y Omega para que se encargara de restaurar digitalmente la película y sincronizarla con la partitura original compuesta por Gottfried Huppertz.

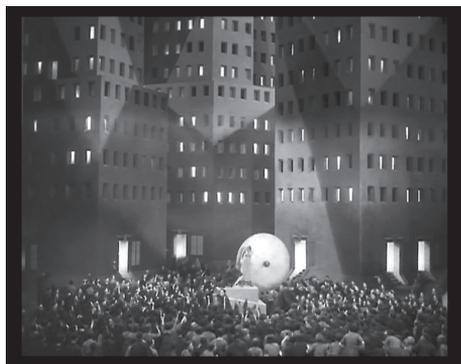


Figura 2. La ciudad obrera de *Metrópolis*.

morada privilegiada para ciertos dioses. En principio, nos preguntamos si las referencias a Mesopotamia pudieran ser gratuitas, pero a lo largo de la película observamos que no lo son. *Metrópolis*, la megaciudad del 2026 se compara con Babilonia, ciudad de la antigüedad, de gran valor histórico y bíblico. La gran máquina devoradora de hombres se convierte en Moloc, divinidad mítica del fuego, opuesto bíblicamente a Yahvé, adorado por los semitas, al que ofrecían en sacrificio a seres humanos. Moloc adquiere, en esta escena, rasgos que recuerdan a las gigantescas esculturas de toros alados androcéfalos asirios, símbolos de la fuerza y del poder, pero también temibles custodios de estancias principales; así Moloc aparece justo a la entrada de la gran central industrial provocando sentimientos de temor, así como la certeza de que se ingresaba en los dominios de una autoridad indiscutible, más cerca de lo divino que de lo humano⁶.

Las alusiones a Babilonia llegan a ser explícitas cuando María, desde su improvisado altar, con altas cruces paleocristianas en el interior de la catacumba, pronuncia una «homilía» sobre la llegada de un mesías redentor y mediador que, actuando con corazón y amor solucionará los problemas entre el capital y el obrero. La humilde obrera relata la historia de la Torre de Babel, símbolo de la ambición y de la incompreensión; estableciendo así un paralelismo entre la diversidad étnica del pasado bíblico y la escisión entre trabajadores y dirigentes de la sociedad presente. Se recurre a ilustrar el mensaje con imágenes de Babel, claramente inspiradas en los cuadros que pintó Pieter Brueghel el Viejo, así como sobre la construcción de aquella, con ingente mano de obra, que arrastrando grandes y pesados bloques de piedra nos recordarán a la imagen tradicional que se tiene popularmente de los esclavos egipcios —imagen que más tarde, en 1956, Cecil B. DeMille utilizaría para *Los Diez Mandamientos*—.

⁶ Sobre la escena del Moloc, véase Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA (coordinador) (1992): *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*, Universidad de Valencia, pp. 58-62.



Figura 3. La torre de control de la ciudad de *Metrópolis*.

La Torre de Babel es también el centro neurálgico de la ciudad de *Metrópolis*; es residencia y centro de control del creador y soberano de la ciudad. Es el edificio más alto, diseñado como una torre mastodóntica, de planta centralizada, con diferentes cuerpos horadados por vanos y coronado por una terraza, al modo de los sanctasantórum de los zigurats mesopotámicos. A través de los grandes ventanales que se abren en este último cuerpo —donde se ubica el despacho del creador de *Metrópolis*, grande, sobrio y de inspiración racionalista— se puede disfrutar de un vista panorámica de la ciudad que preside. Esta torre de control nos recuerda a edificaciones del presente como el *Monumento des neues Gesetzes* de Bruno Taut (1919) y a los proyectos futuristas de Antonio Sant’Elia; nuevamente coexisten el pasado y el futuro.

Si la Torre de Babel crece en altura dominando la ciudad de los privilegiados, en la ciudad obrera y descendiendo hacia las profundidades se encuentran las catacumbas. Aquéllas no sólo son concebidas como lugares de enterramiento, con nichos por doquier con osamentas y cráneos de miles de muertos, sino que adquieren la función de lugares de concentración, creyendo erróneamente que antiguamente servían para reunión de los primeros cristianos. Tras bajar por diferentes pasillos oscuros se llega a una especie de cubículo que, adornado con velas y cruces, sirve de escenario a la aparición de la virginal María.

Las referencias arquitectónicas cristianas vuelven a estar presentes cuando utiliza como escenario para el frustrado encuentro entre Freder y María la catedral gótica. En principio sólo se alude a ella por sus enormes pilares adornados con esculturas bajo doseletes. En el entramado de la ciudad, pasan desapercibidas las agudas flechas que se suponen rematan las torres de esta construcción. En la ciudad del futuro la preponderancia de la Iglesia ha sido remplazada por el poder del Capital. En la siguiente escena, nos presenta un retablo con el grupo escultórico de los *Siete Pecados Capitales*, presidido por un esqueleto con guadaña como símbolo de la muerte; parece una visión apocalíptica acerca de la destrucción de *Metrópolis*, ya que sus características formales nos hablan de la escultura del Medioevo. El guión se

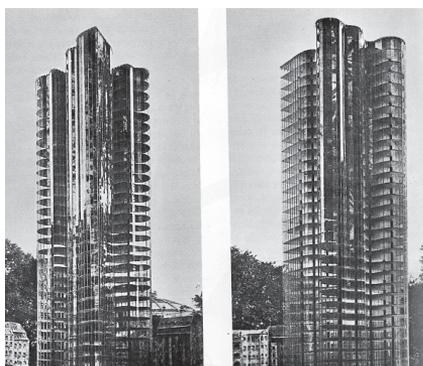


Figura 4. Rascacielos proyectados por Mies van der Rohe, entre 1919-1923.

reafirma en esta idea cuando procede a quemar a la María robotizada en la hoguera delante de la portada gótica de la catedral, recordando aquella tradición que databa del siglo IX, según la cual se podían celebrar procesos judiciales a las puertas de la Jerusalén Celestial.

En medio de esta vanguardista ciudad no sólo llama la atención el edificio de la catedral sino también una enigmática vivienda, pequeña, con cubierta adintelada, con un solo vano/puerta decorado con una estrella esotérica. Aquí reside y trabaja Rotwang, el mago inventor creador de la criatura mecánica. Su estudio es una mezcla de laboratorio alquímico del pasado, con libros antiguos, tubos y probetas, con artefactos y lámparas de neón propias del futuro. Destaca, también, la casa del pecado, Yoshiwara, construida según la moda oriental.

Del futuro parecen el resto de las edificaciones y las soluciones urbanísticas, pero ¿no se habrá exagerado la proyección arquitectónica y futurista de Metrópolis? Recordando a H.G. Wells, creemos que en realidad es más «una ciudad perteneciente a un presente moderno más que a un futuro»⁷. El film recrea una ciudad del año 2026, pero ¿la moda, la maquinaria, los medios de transportes, la arquitectura, las infraestructuras... no son un claro ejemplo de lo que acontecía a principios del siglo XX? Intentaremos explicar de forma sucinta lo que sucedía en Alemania, durante la época de la República de Weimar, en materia arquitectónica y urbanística.

En materia arquitectónica, son los expresionistas, futuristas y más tarde los racionalistas los que despuntaban. En este sentido, destacaron las intervenciones de Bruno Taut, precursor de la arquitectura de cristal (*Pabellón de la Industria del Vidrio*), de Mendelson, que apostó por las formas dinámicas, con superficies aerodinámicas que explotaban las curvas y redondeaban las esquinas (*Torre de Einstein*), de Hans Poelzig, que jugaba con la iluminación y el espacio (*Grosses Schauspielhaus* de

⁷ Pilar PEDRAZA: *op. cit.*, p. 41.

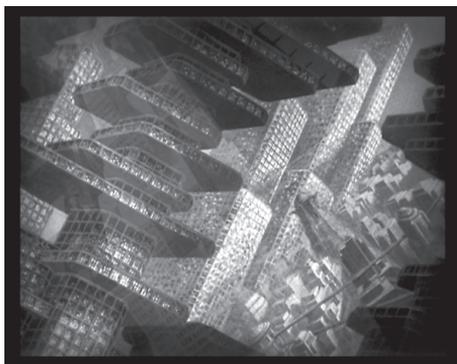


Figura 5. Edificios vanguardistas en la ciudad de *Metrópolis*.

Berlín), de Gropius, nexo entre la arquitectura fantástica del expresionismo y el racionalismo riguroso (*Edificio de la Bauhaus*, en Dessau), y por último de Mies van der Rohe, defensor de la integridad de la forma y de la caja de cristal, sin olvidar las aportaciones de los futuristas Antonio Sant'Elia y Virgilio Marchi.

Pero si estas propuestas fueron decisivas para la evolución de la arquitectura contemporánea, mucho más sugerentes, cautivadoras y cercanas a la visión que Lang tenía de la metrópolis del futuro, serían las definiciones teóricas, utópicas y abstractas, elaboradas por esos arquitectos. Sobresalen, por ejemplo, los dibujos y el texto *Il Messaggio*, expuestos por el arquitecto italiano Antonio Sant'Elia en 1914, en los que describía una moderna metrópolis con rascacielos, edificios escalonados, calles a distintos niveles, ascensores a la vista; expresión de los valores defendidos en sus manifiestos futuristas, especialmente la velocidad y el dinamismo. Significativas resultaban las fantasías visionarias de Bruno Taut, expuestas en dos libros publicados en 1919, *Arquitectura Alpina* y *La corona de la ciudad* (*Die Stadtkrone*), donde insistía en la cualidad cristalina de la nueva arquitectura, abogando por dotar de contenidos simbólicos a algunos edificios ubicados en el corazón de la ciudad⁸, de manera similar a lo que haría Lang en el film, caso de la Torre de Babel. En la misma fecha se conocerían los dibujos sobre arquitectura fantástica de Mendelson, con su marcado carácter simbolista, lo que encajaría bien con el movimiento expresionista. Por último, entre 1919 y 1923, Mies van der Rohe presentaría sendos proyectos teóricos de dos rascacielos de cristal, con fachadas cuya transparencia dejaba ver una limpia estructura de pilares.

Lang empleó maquetas de edificios de altura considerable, que recuerdan a las construcciones de hormigón armado, muchas veces simples superficies de cristal

⁸ VV.AA. (1997): *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*, Madrid, Ed. Alianza, p. 282.



Figura 6. Plan Voisin, para la ciudad de París. Lec Corbusier, 1925.

con ausencia de ornamentación, con ventanas sin marcos dispuestas horizontal o verticalmente, defendidas por los racionalistas. Los rascacielos en la ciudad de los privilegiados son excesivamente altos y, por lo tanto, escalonados; es decir, el edificio después de elevarse en vertical desde el suelo hasta cierta altura debía retroceder en una serie de escalones para evitar que las calles se convirtieran en cañones sin luz y ventilación, tal como se había contemplado en la ciudad de Manhattan («*Ley Zonal*», aprobada en 1916 en Nueva York). En cambio, en la ciudad subterránea las viviendas masificadas, con una estructura de marcadas aristas de altura limitada, se asemejan a una colmena debido a la abundancia de pequeñas ventanas.

Junto a estos edificios de corte racionalista aparecen otros cercanos a la poética expresionista, como el conocido con el nombre de zig-zag, construcción que juega con volúmenes y con materiales de diferente naturaleza. Su deformada o fragmentada volumetría parece estar inspirada en el expresionismo pictórico, como si quisiera evocar formas orgánicas en movimiento que se vuelven sobre sí mismas, fruto de una gran tensión.

En materia urbanística, la realidad germana distaba de los escenarios creados para *Metrópolis*, aunque se partía de un problema similar, la congestión del centro urbano. En Alemania, a consecuencia del flujo repentino de refugiados y de la población rural atraída durante la expansión de la industria bélica, se presentaban dos graves problemas: la falta de viviendas y la concentración de población en las principales urbes. Sólo el Estado podía solucionar y financiar la política edificatoria. En este país, como en otros que se vieron afectados por la primera contienda mundial, la clientela de los arquitectos se modificaba, con menos encargos privados y más por parte del Estado y entes públicos, es decir, menos casas aisladas y más barrios y ordenaciones de conjunto. Con frecuencia, se optaba por el bloque de apartamentos individuales dispuestos en hileras o filas paralelas, orientados aproximadamente en dirección norte/sur y lo suficientemente espaciados para conseguir la máxima exposición al sol. La altura alcanzaba entre tres o cinco pisos, contaban con instalaciones públicas como guarderías de día, lavaderos, bibliotecas, a veces





una oficina de correos y tiendas, e incluso teatros⁹. Las casas de varios pisos con ascensores no eran aún muy comunes.

Esta política de construcción perseguía también sustraer de manos de empresas privadas la edificación, eliminando la especulación inmobiliaria. Sin embargo, el gran obstáculo para conseguir viviendas saludables y económicas eran los costos de construcción; así se contrataron a arquitectos modernos de gran talento, dándoles amplios poderes, como el caso del ya mencionado Ernst May, director municipal de la construcción de Frankfurt desde 1924 hasta 1930, o Bruno Taut, que trabajó en Berlín. El primero, en un intento de abaratar costos, intentaría industrializar la forma de construir, haciendo fabricar elementos normalizados, como planchas divisorias. El método implicaba cuantiosas grúas, y aumentaron los gastos. La situación empeoró a finales de los años veinte, al aumentar los tipos de interés y el desempleo, lo que terminó provocando el fracaso de la política edificatoria. El Deutsche Werkbund asumió entonces el compromiso de intentar solucionar tan compleja problemática, celebrándose exposiciones en la que participaron arquitectos como Mies van der Rohe, con su proyecto de casas unifamiliares y bloques de viviendas de alquiler; junto con Walter Gropius, quien defendería que solamente «la casa de cuatro pisos con espacios verdes de entretenimiento y descanso, servicios centrales y salones oficiales, es la que puede hacer más fácil y cómoda la vida de sus moradores»¹⁰. A comienzos de los treinta, las propuestas de estos arquitectos y otros, considerados como radicales, fueron criticadas y consideradas como residuos de un socialismo utópico.

En *Metrópolis*, como ya hemos apuntado, se optan por soluciones urbanísticas diferentes según se trate de la ciudad del capital —sobre superficie— o de la ciudad obrera —en el subsuelo—. Nuevamente, las soluciones que más entusiasmaron a Lang fueron las utópicas. En este sentido, novedosa podía resultar esta estratificación horizontal de la urbe, pero recordemos que las formas estratificadas y escalonadas eran defendidas en los manifiestos futuristas. Remontándonos en el tiempo, la definición de ciudad a varios niveles llegó a ser propuesta por Leonardo da Vinci (1452-1519), quien se anticipó varios siglos a su época al proponer una separación a distintos niveles entre el tráfico peatonal y el rodado, con vías especiales reservadas al tráfico de las mercancías más pesadas. Más tarde, en el siglo XIX, el arquitecto Hector Horeau (1801-1872), para muchos el Víctor Hugo de la arquitectura, tuvo entre sus visiones futuristas el urbanismo espacial y subterráneo, la prefabricación y las máquinas de habitar. Llegó a establecer pasarelas fijas, giratorias o móviles y pasajes subterráneos allí donde había mucho movimiento de coches, así como túneles de peatones bajo el Sena. Soñó incluso con la multiplicación de calles cubiertas e iluminación abundante¹¹.

⁹ KOSTOF, Spiro (1999): *Historia de la arquitectura*, tomo 3, Madrid, Alianza Forma, pp. 1.220-1.221.

¹⁰ GOSSEL, Peter y LEUTHAUSER, Gabriele (1991): *Arquitectura del siglo XX*, Ed. Taschen, p. 159.

¹¹ RAGON, Michel (1979): *Historia de la arquitectura y del urbanismo moderno*, Barcelona, Ed. Destino, p. 130.

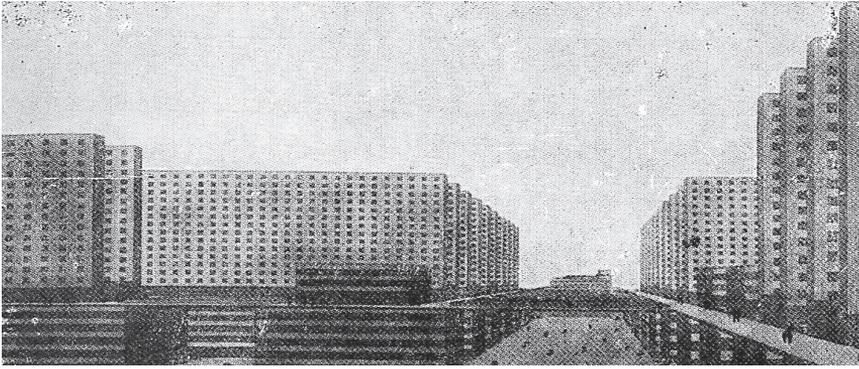


Figura 7. La ciudad vertical de Ludwig Hilberseimer, 1927.

La solución urbanística de crecer en altura la había propuesto también Le Corbusier en 1922, cuando preparó su primer proyecto de ciudad ideal, «*una villa contemporánea para tres millones de habitantes*». Los edificios eran de tres tipos: grandes rascacielos cruciformes en el centro, casas de seis pisos en la zona intermedia e inmuebles-villas en la periferia. Unos años después, en 1925, volvió a diseñar para la remodelación de la ciudad de París, el plan Voisin, que distinguía un área residencial y un sector de negocios y trabajo, esta última zona resuelta con altos rascacielos de planta cruciforme, junto a un gigantesco sistema de autopistas rectilíneas superpuestas a la red viaria tradicional. Relacionada con la solución de Le Corbusier, hallamos la propuesta de Ludwig Hilberseimer que, en 1927, planteó el problema de la ciudad vertical, integrada en el proceso de racionalización capitalista¹².

La impresión de Metrópolis como ciudad futurista se quiere reforzar con imágenes de arterias de circulación a diferentes niveles, calles peatonales cubiertas, intenso tráfico y letreros luminosos. No obstante, H.G. Wells le reprochó que los aeroplanos que volaban sobre la ciudad no mostraban ningún adelanto o perfección sobre los tipos del momento, así como los automóviles que circulaban, modelos de 1926 o anteriores.

A modo de conclusión, podríamos afirmar que Lang nos ofrece un retrato, no de la sociedad futura, sino de la Alemania de su tiempo. Desde el punto de vista histórico, es cierto que existía una sociedad plagada de contrastes, tales como una próspera burguesía y una aristocracia que se negaba a perder su protagonismo frente a la miseria del proletariado. Las descontentas masas de obreros, en un principio resignados a la espera de un intermediario y luego exaltadamente revolucionarios, son reflejo de la situación de crisis vivida en la Alemania de la posguerra, que desembocó en la Revolución de Noviembre (1919).

¹² TAFURI, Manfredo (1980): *Arquitectura contemporánea*, Madrid, Ed. Aguilar, p. 189.

El procedimiento de Lang, el confrontar ideas del pasado y del futuro, parece responder también a esa línea de pensamiento que se dio en Alemania en época del nacionalsocialismo y que se caracterizaba por recuperar la tradición y las raíces germanas a la vez que defender el desaforado desarrollo tecnológico. Recordemos que la leyenda reza que *Metrópolis* fue la película preferida de Hitler y de su ministro de propaganda Goebbels, pero también que Fritz Lang no tuvo ninguna colaboración ni implícita ni explícita con el régimen del III Reich.

Metrópolis a lo largo del siglo XX se ha considerado como una película expresionista y precursora del cine de ciencia ficción. Desde el principio, las duras condiciones en las que vivían los trabajadores la emparejaron con cintas como *Tiempos Modernos* de Charles Chaplin, (1936). Unos años más tarde, en 1949, Osamu Tezuka creaba una visión animada de *Metrópolis* (posteriormente adaptada al cine por Rintaro, 2001). También Ridley Scott se inspiró en su diseño arquitectónico para *Blade Runner* (1982), Luc Besson para *El quinto elemento* (1997) y Alan Parker se sirvió de las escenas de los obreros para el episodio que ilustraba el film musical *El Muro*, en 1982.

Una película, en definitiva, cuya validez y planteamientos siguen siendo oportunos porque toca los temas claves de la sociedad: progreso, tecnología, fe y lucha de clases. Desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico, la imagen de la ciudad está íntimamente relacionada con los proyectos utópicos elaborados por los arquitectos vanguardistas del momento, aunque aquella arquitectura abstracta sólo se hiciera realidad en el cine de Fritz Lang.

