



PARTE I

LA PELÍCULA



NARRAR Y VOLVER A NARRAR *METRÓPOLIS*

THOMAS ELSAESSER

Pocas películas clásicas han tenido una historia textual y crítica tan accidentada como *Metrópolis*. Por eso, cualquier relato de su argumento es necesariamente una forma de volver a contarlo: lo que vio el público la noche del estreno no es lo mismo que pudieron ver los espectadores posteriores, por las razones ya expuestas. Y, sin embargo, es importante intentar reconstruir la sinopsis más probable de la narración y de su lógica tal como pudo entenderla el público del estreno berlinés, en lugar de recurrir a la novela de Thea von Harbou. La consecuencia de los cortes realizados en la versión de Paramount fue que la trama tuvo que reorganizarse. Lo que sigue se basa en la versión restaurada de Múnich, con el texto entre corchetes referido a escenas que se presume que existían en la versión estrenada en Berlín.

PRELUDIO

Flechas verticales de luz estampan sobre la pantalla el título: *Metrópolis*. Un paisaje urbano, compuesto por rascacielos inmensos, es acariciado sin descanso por haces de luz que apuntan hacia arriba y recorren los enormes contornos de los edificios. En la versión de Moroder, estamos en el año 2026 d. C.; en la versión de Paramount, en el 3000 d. C.

Pistones con forma de zigurat suben y bajan, dando paso a cigüeñales y ruedas dentadas, mientras las bielas empujadas por gigantescos volantes hacen

girar las piezas de la máquina al ritmo constante de un corazón mecánico que golpea. No se ve ninguna mano humana, ninguna figura humana, y tampoco parece necesaria: un *perpetuum mobile* de acero reluciente parece marcar el compás y dictar la velocidad a la que vive y respira el mundo de Metrópolis.

Un reloj mural de diez horas indica que otro turno está a punto de terminar, mientras una sirena de vapor, enorme como un órgano y situada al aire libre, lanza la señal en las cuatro direcciones contra el cielo. Alineados en columnas de diez o doce, los obreros, encorvados y sometidos, con monos azul oscuro y ajustados gorros negros, avanzan arrastrando los pies hacia los ascensores que los llevarán abajo, a sus viviendas, mientras otra columna idéntica marcha acompasadamente por el túnel para ocupar su lugar.

Cuando las jaulas de acero descienden por pozos verticales que parecen los de una mina, la cámara se une a la multitud de obreros y baja con ellos el tiempo justo para transmitir su movimiento a los intertítulos, que también flotan desde la parte superior de la pantalla hasta la inferior y describen la topografía de la Ciudad de los Obreros, que aparece ahora ante nuestros ojos. Son cubos achaparrados de varios pisos, sin acceso al sol ni al aire fresco, agrupados alrededor de una plaza central en la que un gong gigantesco se alza sobre un pedestal. Todavía en formación, los obreros se separan gradualmente a ambos lados y desaparecen hacia unos portales muy iluminados, que identifican a sus habitantes mediante números de cinco cifras.

Muy por encima de las máquinas y de las viviendas obreras se encuentra el “Club de los hijos”, donde la *jeunesse dorée* de Metrópolis se entrena para una carrera olímpica en un enorme estadio al aire libre flanqueado por estatuas griegas. El ganador de la carrera es Freder, hijo de Joh Fredersen, el amo de Metrópolis. Poco después lo vemos en los “Jardines Eternos”, una gruta artificial de plantas exóticas y pavos reales que se pavonean. Esta vez Freder está rodeado de mujeres ligeras de ropa, que lo persiguen alrededor de una fuente en lugar de una pista de ceniza.

De pronto, la puerta del fondo se abre y aparece un grupo desarraigado de niños de ojos muy abiertos, guiados por una figura femenina vestida con austeridad cuáquera, el cabello rubio enmarcándole el rostro como un halo. La visión atraviesa el corazón de Freder como una flecha y, no será la última vez, se lleva la mano al pecho. «Mirad», dice la figura santa a su rebaño, «estos son vuestros hermanos», antes de que la echen de allí. Pero Freder, tras lanzar una última mirada al paraíso artificial de vegetación exuberante y carne disponible, corre detrás de la aparición.

Como no conoce los mundos subterráneos, acaba en las salas de máquinas, donde hileras de obreros manipulan palancas, hacen girar esferas y atienden paneles de control. Ve a un trabajador demacrado al borde del colapso. La máquina bajo su mando empieza a sobrecalentarse y finalmente provoca una explosión que mata a decenas de hombres, arrojados por los aires, cuyos cuerpos son retirados de inmediato mientras otros trabajadores ocupan su lugar.

Aturdido por la explosión y profundamente conmocionado por lo que acaba de ver, Freder tiene una visión de la máquina como Moloch devorador de hombres, en cuyas fauces ardientes son arrojadas filas y filas de obreros encadenados, como en las representaciones incas de sacrificios humanos o en el tímpano de una catedral medieval que muestra a los pecadores entrando en el purgatorio; también como una memoria visual de *Cabiria* (1913), de Giovanni Pastrone, y de *Intolerancia* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916), de D. W. Griffith.

Protegiéndose los ojos ante esos horrores, Freder consigue finalmente apartarse de allí y, al llegar al nivel de la calle, toma un taxi que lo llevará a la “Nueva Torre de Babel”, la sede de Joh Fredersen. En el despacho magníficamente decorado de su padre, con una gran ventana que ocupa toda una pared y domina el horizonte de Metrópolis hasta perderse de vista, Freder le habla de las terribles condiciones de los obreros. Pero su padre lo rechaza como al intruso inoportuno que es y le da una seca lección sobre la necesidad de que cada clase permanezca en su lugar.

Freder comprende que a su padre le preocupan más la seguridad y la vigilancia que la vida de los trabajadores cuando lo ve despedir a Josephat, su asistente personal, por haber permitido que su hijo bajara a los niveles inferiores, pero también porque ha sido el capataz Grot, y no Josephat, quien ha informado a Fredersen de unos misteriosos planos encontrados en poder de los obreros muertos. Una vez se marcha el capataz y Freder sale tras Josephat, Fredersen ordena a “Slim” que vigile a su hijo.⁴

Con Josephat, a quien entretanto ha disuadido de suicidarse, como cómplice, Freder regresa a la sala de máquinas, donde sustituye a otro obrero que está a punto de desplomarse ante los controles. [Al encontrar dinero en la ropa de Freder, este obrero, el número 11811, que ahora recuerda que tiene un

4. Casi todas las críticas del estreno elogian al ‘Slim’ de Fritz Rasp, destacando su inquietante ubicuidad y su condición de ojo que todo lo ve; una de ellas llegó incluso a definirlo como «una perfecta máquina de vigilancia» (‘Licht-Bild-Bühne’, 11 de enero de 1927).