

ASOCIACIÓN DE AMIGOS DE LA HISTORIA Y LA ARQUEOLOGÍA

PANTA REI
REVISTA DE CIENCIA
Y
DIDÁCTICA DE LA HISTORIA
IV

MURCIA 1998

METROPOLIS (LANG, 1926), REFLEXION EXPRESIONISTA DE SU TIEMPO

Daniel C. Narváez Torregrosa

El expresionismo no mira: ve; No cuenta: vive; no reproduce: Recrea; no encuentra: busca.
Kasimir Edschmid

EXPRESIONISMO ARTÍSTICO

En el siglo XX surge uno de los movimientos artísticos más espectaculares en cuanto a su estética y que abarcará todas las formas de la realización artística: es el expresionismo.

Nacido en la Alemania de la primera posguerra extiende su influencia por todo el ámbito cultural germánico. Su vida, aunque breve (1919-1933), fue muy fecunda. De tal modo que al referirse a este movimiento habría que hablar más bien de forma de vivir[1], puesto que las realizaciones expresionistas no se circunscriben únicamente a las artes plásticas -donde surgieron pintores de la talla de Kokoschka, Klee, Kandinsky, Nolde...- sino que se adentra en la arquitectura y el diseño -la Bauhaus- la literatura, en todos sus géneros bajo la influencia de la Worttrunkheit, nuevo estilo del que bebieron Kafka, Döblin y otros. Dentro de esta estructura cultural el cinematógrafo no podía pasar desapercibido para los estetas del expresionismo; es más, en las películas se unifican todos los elementos plásticos, literarios y emocionales del movimiento, llegando a convertirse estas obras en propios manuales del nuevo arte. El estilo expresionista está marcado por la desolación, sentimiento que hace romper con toda la estética anterior y hace que el arte se sumerja en "lo que es oscuro e indeterminado, hacia la reflexión especulativa y obstinadamente repetida llamada Grübelei, que desemboca en la doctrina apocalíptica del expresionismo alemán"[2]. Estéticamente, al expresionismo no le importa tanto la realidad como lo que subyace en ella, no le importa la forma sino el contenido, la idea, la esencia traspolada a condición de hecho metahistórico. El expresionismo adquiere una tarea fundamental: descubrir la realidad que rodea al artista, en tanto que individuo de una sociedad en crisis. Ello hace exclamar a Paul Klee: El Arte no expresa lo que es visible, sino que hace visible. Ante una sociedad en crisis, como es la de la Alemania de la Gran Guerra, los artistas vuelcan su creatividad en unos temas -que como diría August Macke- son manifestación de su vida interior. Así, los artistas buscan plasmar sus sentimientos recurriendo a la temática bíblica, realizando reflexiones y meditaciones pictóricas sobre ésta. Los temas del Calvario, del Vía Crucis, de la muerte de Cristo son abundantes en estos artistas que buscan de esta manera dar rienda suelta a los angustiados sentimientos que los atenazan ante el derrumbamiento del viejo orden[3]. En esta moderna sociedad, el cinematógrafo se convierte en un medio más que encuentra el expresionismo para reflejar sus temas, sus ideas, sus críticas. Fruto de este último punto es la ruptura con los valores tradicionales e incluso con la crítica a estos ya apuntada por Nietzsche. Así el expresionismo hará tambalear tanto las ideas de Estado, Razón, Progreso como la de la muerte de Dios argumentada por Nietzsche a modo de alternativa a la cultura y al pensamiento tradicional. El artista expresionista intentará crear un nuevo hombre (que no super-hombre) que en ocasiones está más cerca del delirio que de la atormentada realidad que lo envuelve; para ello no duda incluso en recurrir a la mística oriental y a la judaica. EXPRESIONISMO Y CINE. El expresionismo, en cuanto "actitud estética"[4] de carácter global, afectó a la producción cinematográfica alemana con una nueva sensibilidad fruto de la cual fue Das Kabinett des Dr. Caligari (Wiene, 1919), film a partir del cual se introduce una nueva iconografía que busca reflejar los estados de ánimo y los sentimientos de los personajes -"decididamente patológicos y a veces fuertemente emblemáticos"[5], recurriendo al simbolismo, a la ambientación en espacios delimitados, a los objetos con fuerte carga dramática, a los exagerados movimientos de cámara, en definitiva, a la creación de una ambientación y un tema irreal e inquietante[6]. Por otro lado, el expresionismo cinematográfico expone una lucha esotérica entre el Bien y el Mal resuelta siempre con el triunfo de la luz, metáfora de lo Divino. En el expresionismo, este empleo simbólico de la luz

retoma una idea de la metafísica neoplatónica -de influencia medieval- según la cual la luz es el más noble de los fenómenos naturales, el menos material y el que más se acerca a la Forma pura[7] . Esta psicomaquia es bien patente en numerosos films, pudiéndose partir de la obra proto-expresionista *Der Golem* (*El golem*, 1914). La acción se desarrolla en el ghetto de Praga, recreado por el arquitecto Hans Pölzig, en el que se mezclan estructuras góticas de tratamiento expresionista y en el que abundan formas fálicas, cavernas y oquedades, de claras connotaciones eróticas y como reflejo de una sociedad en continua agitación[8] . La historia narrada es la del rabino Löw y su labor por conseguir dar vida a un ser que libere a su oprimido pueblo. Utilizando viejas fórmulas cabalísticas crea al Golem: un hombre de barro animado por una palabra mágica de origen diabólico[9] . Con el tiempo, la creación se revuelve contra su creador y causa el caos entre la comunidad. La rebelión del Golem, que vendría a simbolizar la entrada del pecado en la Creación, no es eterna, puesto que existe la esperanza, en la que se mezclan tintes evangélicos y filosóficos- de dar fin al Mal por medio de una criatura de naturaleza pura, en el film personificada en la figura de un niño. Parte la historia del film de una leyenda judía de origen medieval, según la cual sólo los rabinos pueden modelar y animar estas estatuas de barro siguiendo las reglas del *Sefer Jetzirah* o Libro de la Creación. La figura obtenida será un vengador de la raza judía que los libre de la opresión sea cual sea su manifestación, en este caso la del príncipe de Praga. Para que tome vida deberá serle inscrita en la frente o en la boca la palabra *aemaeth* -verdad- que según la tradición fue la palabra pronunciada por Dios cuando dotó de vida a Adán, que también fue modelado como si fuera una estatua de arcilla. Continúa advirtiendo la leyenda que cada viernes, antes de la puesta de sol que de paso al día de reposo, debe borrarse la primera sílaba de dicha palabra quedando escrito *meth* cuyo significado es el de la muerte; asegurando así la inmovilidad del Golem durante la jornada del sábado. La historia del Golem ilustra, en definitiva, una historia de pecado: el afán del hombre por crear vida de la nada igualándose a Dios, no en vano el Golem estará modelado en arcilla para igualar la Creación suprema de Dios que modeló -según el relato bíblico- a su vez al hombre. Y al igual que el hombre se rebelara contra su creador, el Golem se rebela contra el suyo, pues no deja de ser obra de un ser finito e imperfecto[10] . La praxis filmica del triunfo de la luz se encuentra sistematizada en las obras de Friedrich Wilhelm Murnau, donde encontramos un esquema invariable: obsesión por la idea de la Muerte, el Mal que daña la felicidad de la pareja -símbolo de la humanidad entera- y la derrota del Mal mediante la expiación de la mujer y el triunfo del sol sobre la oscuridad; y en las obras de Fritz Lang, cuyas películas se caracterizan por un empleo constante de símbolos teológicos como son la luz mística que vence sobre las tinieblas, y las formas geométricas de connotaciones trascendentes como son las estructuras triangulares y cuadrangulares[11] . La obra capital de Murnau es *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. (1922), peculiar adaptación del "*Drácula*" de Bram Stoker. Para destruir al agente maligno -Nosferatu, el no muerto- Murnau recurre al papel de la mujer como único ser capaz de acabar con el Mal. La mujer se ofrece en un purificador sacrificio para salvar el microcosmos en el que habita y que no es más que un símbolo de la humanidad entera. El momento culminante de esta expiación coincide con la salida del sol, cuyos rayos del amanecer acaban con la existencia del vampiro; la luz que reviste la escena tiene un áurea mística similar a los lienzos del tenebrismo barroco, de ahí la sobrenaturalidad de la misma. Otro film paradigmático es *Sunrise (Amanecer, 1927)*, realizada por Murnau en Estados Unidos. De nuevo vuelve a buscar el protagonismo de la luz con su carga simbólica: su papel de redención-salvación. En este drama, el protagonista cae en las garras de un agente maligno: la infidelidad conyugal. Instigado por su amante, el protagonista planea asesinar a su mujer, pero la resignada actitud de ésta ofreciéndose a tan singular suplicio motiva la más honda reflexión en el protagonista, quien se arrepiente de su falta. En este momento, y tras una tempestad paralela al intento de homicidio y reflexión, el sol inicia su salida. Similar esquema es el animador de su obra *Tabu* drama naturalista en el que las formas de una religión totémica representan el Mal que ejerce su influencia sobre la pareja protagonista. De nuevo se encuentra el esquema expuesto: tras asumir la mujer su papel expiatorio para salvar al ser amado, el sol comienza a surgir por el horizonte del Océano Pacífico. El austríaco Fritz Lang participa también de esta fuente temática, destacando las obras realizadas durante el "período alemán" en las que se aprecia la unidad temática

del destino y la fatalidad, y ya en uno de sus primeros films, *Der müde Tod* (Las tres luces, 1921), expone esa psicomaquia ilustrada en el enfrentamiento Amor-Muerte, para terminar señalando que la Muerte no es tan terrible si se tiene la esperanza de una vida nueva y si se ofrenda por amor a un semejante[12]

METROPOLIS: TEOLOGÍA EXPRESIONISTA.

Fruto del interés de la época por la tecnología y el maquinismo surge *Metrópolis*[13] (Lang, 1926). El film, tachado durante años de panfleto nacionalsocialista, lejos de ser representante de tal ideología, ahonda en un sentimiento como es el amor, pero que tiene en su origen algo de divinidad. A lo largo del film hay toda una serie de elementos, emparentados con la simbología cristiana -en ocasiones masónica- que tratan de establecer una relación que va más allá de la humanidad; por otro lado la ideología que se desprende del film es que la revuelta proletaria reivindica libertad -del yugo puesto por los poderosos-, igualdad -con los habitantes de la ciudad superior- y fraternidad, puesto que todos son habitantes de la misma ciudad. · Sinopsis argumental: La acción de *Metropolis* se sitúa en el año 2026. Mientras que en la superficie de la ciudad los dueños disfrutan de todo tipo de lujos y comodidades, en el subsuelo habitan los obreros sometidos a un trato inhumano: son utilizados como meros engranajes de la maquinaria que sostiene la vida de la ciudad. María, la hija de un obrero, predica -con resignación mesiánica- la llegada de un mediador entre el dueño y el trabajador. Freder, el hijo del amo de *Metropolis*, se enamora de María y llega a abandonar la fácil existencia de la superficie para sumir el papel de mediador. En medio de la acción aparece Rotwang, científico creador de la mujer robot. · El papel de la arquitectura: Esta ciudad de *Metropolis*, inspirada en el prototipo urbanístico del arquitecto Bruno Taut[14] -como se verá más adelante-, tiene un halo místico que hace pensar de manera remota, en la *Jerusalén Celeste*[15]. La ciudad se encuentra dividida en dos sectores claramente diferenciados estética e ideológicamente. La ciudad superior se identifica con una estructura racionalista -digna representante de las teorías de la Bauhaus- repleta de estadios olímpicos de majestuosa construcción y de líneas clásicas que más tarde se verán realmente materializadas en el régimen nazi. También se encuentra una profusión de jardines y locales de ocio y diversión -como el *Yoshiwara*- para significar el ambiente agradable que viven los amos de *Metropolis*. El conjunto de la ciudad destaca por ser una aglomeración de rascacielos, de aspecto vanguardista y que intenta plasmar otro de los proyectos del arquitecto Taut: *Die Stadtkrone*, una ciudad catedral de cristal que proyecta hacia lo alto sus formas gótico expresionistas y de cuyo centro sobresale una gran torre acristalada. Esquema que Lang aplica a su ciudad, pues de entre las alargadas formas de los edificios -entre los que no falta una catedral gótica- sobresale sobre el infinito horizonte la torre donde habita el patrón y desde donde divisa todo el esplendor de la ciudad. En contraposición se encuentra el sector netamente expresionista: la ciudad de los obreros. La primera visión que ofrece Lang de este mundo subterráneo es la de una masa de obreros caminando, rotos por el cansancio, por un aséptico túnel (una de esas formas simbólicas del expresionismo). La ciudad propiamente dicha es una alineación de barrios de notables dimensiones en los que las casas se estructuran en torno a una plaza central. Viviendas masificadas con una estructura de marcadas aristas y que se asemejan a una colmena debido a la abundancia de pequeñas ventanas. Más remarcado el carácter expresionista es la casa de Rotwang, el sabio, que se cobija a la sombra de uno de los enormes rascacielos. El aspecto quebrado, de increíble inclinación, de apariencia tosca y rudimentaria y sin vanos, introduce un aspecto siniestro en el film. Sería un reflejo del expresionismo más pesimista. · La ideología en el film: A través del desarrollo del film, cuyo guión realizó Thea Von Harbou, Lang ofrece un retrato no de una sociedad futura, sino de la Alemania de su tiempo, plagada de contrastes tales como una próspera burguesía y una aristocracia que se niega 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 y que desembocó en la Revolución de Noviembre (1919). La protagonista, María, bien podía haber asumido los predicados de Liebknecht o Luxemburg -incluso se podían haber insertado

como rótulos palabras como las publicadas en Rote Fahne: "Ha pasado la hora de los manifiestos vacíos, las resoluciones platónicas y las palabras tonantes. Para la Internacional ha sonado la hora de la acción"-; por su parte Fredersen, al amo de la ciudad, podía haber sido asimilado al papel de la censura, a la represión; pero Lang, en una época en la que no estaba comprometido políticamente, cedió a las propuestas del guión y fueron los sentimientos los que se erigen en solución del conflicto. Lang plantea una rebelión contra estas divisiones clasistas y lejos de adherirse ideológicamente a alguna fracción política, lo hace desde el punto de vista de la metafísica artística cargada de reminiscencias bíblicas. En la alucinación febril de Freder, el protagonista, la gran máquina central que mantiene en funcionamiento a Metropolis, se convierte en Moloch, un dios baalico que exige el sacrificio de los obreros a los que engulle entre sus engranajes. María, la joven protagonista, predica un cambio en la sociedad de tintes espirituales y no tanto ideológicos o políticos; ella misma refiere la historia de Babel -Lang hace un giro muy curioso al relato bíblico- donde miles de esclavos eran obligados a trabajar en una obra gigantesca y son las quejas de estos esclavos la causa que movió a Dios a castigar a los constructores. Lang utiliza otra pincelada bíblica al representar a la mujer-robot como la gran ramera del Apocalipsis[16] . Pero por encima de todo destaca la esperanza de la llegada de un mesías que ha de liberar al oprimido pueblo obrero, al pueblo del subsuelo, inmerso en las tinieblas; y conducirlo a la ciudad de la luz. Curiosamente será el propio hijo del magnate que domina la ciudad el que lleve a cabo esta misión tras descender de su mundo perfecto al mundo de los obreros, llegando a ocupar un puesto entre las máquinas, como si fuera uno más entre ellos. Incluso su enfermedad tiene una carga simbólica, puesto que con motivo de ella vuelve al mundo superior para, una vez restablecido, interceder ante su padre por los obreros y volver a descender al mundo obrero para hacer realidad la búsqueda de la libertad. Lang aboga por el triunfo del Bien. Tras la destrucción del agente maligno en una hoguera de fuego purificador, nos muestra a toda la masa obrera, símbolo de la humanidad entera avanzando, en perfecta formación triangular, hacia la escalinata de la catedral gótica -la Jerusalén Celeste- donde se encuentra el Patrón. La visión de este acercamiento -por medio de un juego óptico- queda reflejado en la pantalla como si fuera ascendente, dando sensación de verticalidad; y dado el empleo de la simbología que reúne cada elemento escénico, ilustra perfectamente el acercamiento del hombre a su Creador, con la esperanza materializada de una nueva tierra, de ahí el símbolo de la catedral[17] . Ahora bien, Lang apunta la indecisión del Capataz y del Patrón para iniciar un entendimiento, de tal modo que se hace necesaria la participación de un mediador, de un vínculo de unión entre el símbolo de la Humanidad y el símbolo del Patrón, esta figura es la que personifica el Hijo del Patrón. El apretón de manos del final, entre el Capataz, el Patrón y el Hijo, ante la puerta de la catedral y con una iluminación sobrenatural no es más que la ilustración expresionista de una esperanza evangélica: la reconciliación Hombre-Dios.

UN FINAL DRAMÁTICO.

La carga simbólica del expresionismo alemán se diluye con la incorporación del Kammerspielfilm, nuevo estilo dentro de la cinematografía germana. En estos films se efectúa un descenso a la realidad cotidiana y se ofrecen historias, de gusto clasista, sin recurrir al exagerado dramatismo de las atormentadas luchas espirituales propuestas por los cineastas puramente expresionistas[18] . Finalmente todo este maremagnum, edad dorada del cine alemán, se trunca de raíz en 1933 con la llegada de la sinrazón nacionalsocialista.

NOTAS

1- Señala CASALS, J: [El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad. Barcelona, 1982; pág 8]: "El expresionismo no es una escuela estructurada con un programa definido y un estilo homogéneo. Es una sensibilidad difusa, un estado de espíritu por debajo del cual la nota dominante es la diversidad individual"

2- EISNER, L: La pantalla diabólica. Buenos Aires, 1955; pág. 9.

3- Recoge ELGER, D en Expresionismo. Una revolución artística alemana. (Colonia, 1991) una referencia al pintor Wilhelm Morgner (pág. 200) con las siguientes palabras: "con una profunda religiosidad, Morgner se identifica con el calvario de Jesucristo. También él adoptó las historias del Nuevo Testamento como el único símil posible para describir su situación y su estado psíquico en vísperas de la Primera Guerra Mundial".

4- GUBERN, R: Historia del Cine I. Barcelona, 1979; pág. 192.

5- COSTA, A: Saber ver el cine. Barcelona, 1991; pág. 88.

6- Atmósfera que como señalan JEANNE y FORD en Historia Ilustrada del Cine. 1. Madrid, 1988; pág. 161, gira en torno a "las leyendas místicas que responden al gusto alemán por el sueño y la filosofía; la servidumbre del individuo a la colectividad y al espíritu de casta; las tormentas sexuales, con sus excesos sádicos y sus aberraciones mentales"

7- Esta idea se encuentra basada en numerosos textos bíblicos y en comentarios teológicos de la Edad Media. Entre los textos bíblicos que identifican la luz con Dios, su obra creadora o su carácter se pueden citar: Job 37:3, Salmo 27:1, Salmo 36:9, Salmo 43:3, Salmo 89:15, Isaías 2:5, Isaías 60:19, Juan 1, en donde continuamente se identifica a Cristo con la luz que ilumina el mundo y 1ª de Juan 1:5. Esta teología sobre la luz y su naturaleza influyó en los artistas desde la Edad Media. Estos siempre han tratado de representar esta idea de muy diversas maneras. DANTE en Divina Comedia (Paraíso 37-22) expone: la luz divina penetra por el universo según sea digno de ello, sin que nada pueda serle obstáculo. Para los constructores de las catedrales góticas la luz era el elemento primordial que debían reflejar sus construcciones, para de esta manera ilustrar no sólo el carácter iluminador de Dios, sino para hacer realidad la descripción de la Jerusalén Celeste descrita en el Apocalipsis; esta es la explicación a la apertura de grandes ventanales decorados con vidrieras de muy diversos colores. Esta idea la recoge VON SIMSON, O: La catedral gótica (Madrid, 1988. pág. 71) con estas palabras: "la luz y los objetos luminosos llevaban en sí no menos que la consonancia musical, una penetración en la perfección del cosmos y una adivinación del Creador".

8- Recurrían los expresionistas a estas formas de connotación sexual con gran frecuencia para ilustrar, mediante las formas fálicas y las grutas -símbolo del seno materno-, la esperanza en el nacimiento de una nueva generación alejada del viejo sistema que había abocado a las gentes a un conflicto de gran escala. El empleo de esta simbología deriva de un desconcierto vital ante la crisis de valores de aquellos turbulentos años. GARCIA MARTINEZ, J.A. en Arte y pensamiento en el siglo XX. (Buenos Aires, 1974; pág. 111) comenta lo siguiente: "el expresionismo se confía al instinto y exalta el salvajismo sexual de los primitivos. En Nolde, Kirchner, en Dix, en Gross se refleja una erotomanía nutrida de rebelión; el sexo se hace angustia, pues es una imagen cabal de la sociedad en crisis y bancarrota".

9- El rabino Löw invoca a un espíritu maligno: Astaroth, adaptación judeo-cristiana de la diosa fenicia Astarté, quien proviene a su vez de Istar, diosa babilónica de la fertilidad.

10- No es este el único caso en el que aparece el intento del hombre por crear vida de la nada tratando así de emular a Dios. Recuérdese el experimento del sabio Rotwang en Metropolis cuando crea al doble de la protagonista en la persona de un robot; o la criatura creada por Victor Frankenstein (Cfr. Frankenstein, Branagh, 1994) a partir de los muertos; hasta el reciente caso del film Robocop (Verhoeven, 1987). Pero como advertencia a estos experimentos originados en el orgullo humano, siempre encontramos el mismo final: el fracaso. DE MIGUEL, C. lo señala con estas palabras [La ciencia ficción, un agujero negro en el cine de género. Bilbao, 1989; pág. 226]

"La idea de la creación de un hombre artificial no es exclusiva de la ciencia-ficción, desde siempre ha estado unida a las mitologías y a la leyenda. Leyendas bíblicas nos hablan de que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza. Y la raza humana llevada por su narcisismo, su miedo a la muerte y su ambición, ha deseado duplicarse con sus propias creaciones. Todas las obras que ilustran el intento del hombre de emular a Dios creando vida, por regla general, van a ver castigada su audacia con el descontrol de la máquina que termina destruyendo a su creador, normalmente un sabio loco"

11- No es de extrañar el dominio del lenguaje arquitectónico por parte de Fritz Lang ya que antes de iniciarse como realizador cinematográfico estudió arquitectura. Por su parte, Murnau se licenció en Historia del Arte, de modo que estaba familiarizado con la representación mística de la luz. Con relación a las formas geométricas, tan queridas por el austriaco Lang, señalaremos que de la Edad Media data toda su carga simbólica, tal y como recoge VON SIMSON (op. cit.; pág. 49): "la igualdad de las Tres Personas está representada en el triángulo equilátero, mientras que el cuadrado revela la inefable relación que existe entre el Padre y el Hijo". 12- Se refería Lang a la muerte con estas palabras (EIBEL, El cine de Fritz Lang, México, 1968. pág. 156) "En lo que se refiere a la muerte, diré que en ciertas circunstancias particularmente desfavorables que se encuentran en la vida es deseable; pero que fuera de eso hay que luchar por lo que uno considera justo, con todas las fuerzas, incluso si al final está la muerte".

13- WHITFORD, F: La Bauhaus. Madrid, 1991; pág. 143: "la tecnología pasó a ser un tema popular. Algunos libros técnicos de divulgación se vendieron como ningún otro título en los últimos años de la década de los veinte. Quizá la evidencia más espectacular de la fascinación por la máquina y de su reflejo social fue la película de Fritz Lang: Metropolis".

14- En 1923 Taut elabora un plan urbanístico para la ciudad de Magdeburgo en el que se prevén parques y equipamientos públicos, y se proyectan complejos residenciales para los trabajadores junto a edificios destinados a actividades colectivas. En consecuencia, Lang no hace sino recoger y adaptar una realidad existente en la Alemania de la República de Weimar.

15- Las alusiones a esta ciudad son una constante en una serie de artistas que buscan la regeneración de la humanidad. El arquitecto Adolf Loos teorizaba con estas palabras: "Hemos vencido al ornamento: hemos aprendido a prescindir de él. Se acerca un siglo en el que va a realizarse la más bella de las promesas. Pronto las calles resplandecerán como grandes muros blancos. La ciudad del siglo XX será deslumbrante y desnuda como Sión, la Ciudad Santa, la capital del cielo" (En CASALS op. cit. pág. 51)

6- En el capítulo 17 del Apocalipsis podemos encontrar la descripción del simbólico personaje como sigue: vi una mujer sentada sobre una bestia escarlata llena de nombres de blasfemia, que tenía siete cabezas y diez cuernos (Lang hace aparecer a la mujer robot sobre un trono sostenido por siete figuras humanas arrodilladas similares a las existentes en algunas catedrales góticas de Alemania) estaba vestida de púrpura y escarlata, adornada de oro, de piedras preciosas y de perlas.

17- PABLOS, T: "El conflicto de Metropolis" Cuadernos 90, nº 90, julio 1992; pág. 29: manifiesta: "la secuencia final de Metropolis es altamente significativa, pues el simbolismo de la catedral y de la unión de las dos partes en conflicto (capital y trabajo) frente a ella es contundente: no necesita aclaración. Ante un futuro capitalista, se prefiere un pasado cristiano y la tradición. Frente a un enajenador y deshumanizante futuro superfuncional, se prefiere la redención antifuncional y anticapitalista otorgada por el sentimiento, por el amor y, sobre todo, la redención o unidad en el cristianismo".

18- Señala CASALS (op. cit. pág. 125) "Así pues, pese a una mayor sobriedad en la interpretación y a unas ciertas preocupaciones psicológicas y sociológicas, los "dramas cotidianos" de la

Kammerspielfilm no deben ser vistos como una vuelta definitiva a la realidad, sino como una transposición al ámbito vital de la pequeña burguesía del mismo estado de espíritu, inquieto y desquiciado que se apreciaba en las películas fantásticas o de terror"