



Metrópolis • Fernando Martín Peña



## Metrópolis

FERNANDO MARTÍN PEÑA nació en Buenos Aires en 1968. Egresó en 1991 de la escuela de cine del Instituto Nacional de Cinematografía, donde se especializó en Investigación y Crítica. Docente y periodista, codirige la revista *Film*. Con Octavio Fabiano fundó la Filmoteca Buenos Aires, entidad dedicada a la preservación y difusión del cine. Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Gag: La comedia en el cine*, *René Mugica, Cine de súper acción* (en colaboración con Diego Curubeto), *El cine quema: Raymundo Gleyzer* (en colaboración con Carlos Vallina) y *El cine quema: Jorge Cedrón*. Ideó y editó el libro *Generaciones 60/90*. Desde noviembre de 2004 hasta diciembre de 2007 fue director artístico del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI). Desde 2002 es responsable del área de cine del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba). Ideó y conduce el programa de tv *Filmoteca - Temas de cine*, emitido diariamente por Canal 7.



Fernando Martín Peña

---

# **Metrópolis**

---

**23.º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA**

**Presidente**

José Martínez Suárez

**Director Artístico**

Fernando Martín Peña

**Productora General**

Virginia Petrozzino

**Libros del Festival**

Edición: Luis Ormaechea

Corrección: Martín Lobo Vittón

Diseño gráfico: Verónica González

© Fernando Martín Peña, 2008.

Todos los derechos reservados.

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Se terminó de imprimir en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el mes de octubre de 2008 en Artes Gráficas Buschi (tel. 4918-3035).

Este libro no puede ser reproducido total o parcialmente, por ningún medio, sin expreso consentimiento del autor.



*Para*

*Homero Alsina Thevenet  
Jorge Miguel Couselo  
Salvador Sammaritano*

*Tres padrinos.*



---

## Prólogo

Se cuenta una historia, posiblemente apócrifa, con relación al hallazgo del film *The Unknown* (literalmente, “El desconocido”), una obra maestra de Tod Browning con Lon Chaney. Por décadas se lo consideró perdido, aunque durante todo ese tiempo existió una copia en buen estado en un archivo francés. Sus latas estaban perfectamente rotuladas y conservadas, pero su título hizo que se las confundiera con muchas otras que contenían material “desconocido”, es decir, sin identificar. La encontró un señor molesto que insistió hasta que le permitieron abrirlas para examinar su contenido.

El hallazgo de la versión original de *Metrópolis* de Fritz Lang, en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken de Buenos Aires, tiene una historia similar. Fue conservada con su título correcto y con número de inventario en dos archivos públicos sucesivos durante cuarenta años, pero en todo ese tiempo nadie comprobó de qué versión se trataba. La gran culpa de esa demora no la tienen tanto los distintos responsables de esos archivos como el estado de catástrofe generalizada en que se encuentra todo el patrimonio audiovisual en la Argentina, debido a una histórica ausencia de políticas públicas en la materia.

**FMP**



---

## 1. Obertura

Cuando le preguntaban por el origen del film, Fritz Lang solía contar la siguiente historia: en octubre de 1924 había viajado a Nueva York en compañía de su productor Erich Pommer, con el objetivo de promover del estreno norteamericano de *Los Nibelungos*, una saga en dos partes que había sido un éxito en Europa<sup>1</sup>. Un problema con las visas de ingreso los obligó a permanecer en el barco durante unas cuantas horas y Lang pasó parte de la noche observando la ciudad desde el buque *ss Deutschland*:

“Vi una calle iluminada como si fuese de día por luces de neón, sobre las cuales había enormes carteles luminosos moviéndose, girando, encendiéndose a intermitencias... algo que era completamente nuevo y casi fantástico para un europeo en aquellos días. La ciudad parecía una encrucijada de fuerzas humanas múltiples y confusas, irresistiblemente llevadas a chocar entre sí y a vivir de ese modo, en perpetua ansiedad. [...] De noche, la ciudad no daba la impresión de estar viva: vivía, como viven las ilusiones. Supe entonces que tenía que hacer una película con esas sensaciones.”<sup>2</sup>

En su biografía de Lang,<sup>3</sup> el historiador Patrick McGilligan cuestionó esta historia documentando que el director y su esposa, Thea von Harbou, ya trabajaban en el libreto de *Metrópolis* varios meses antes del viaje a Nueva York y que lo más probable es que fuera ella quien concibiera la idea original. No hay dudas de que Thea von Harbou fue la responsable principal del argumento y la autora de una novela que, según parece, fue escrita antes de desarrollar el guión. Pero hay algo importante en el cuento de Lang que es cierto: Nueva York lo impresionó vivamente y esa impresión fue un elemento decisivo en su concepción visual del film. Ese no es un dato menor, porque mientras el tema de *Metrópolis* y su filosofía fueron diversamente cuestionados a lo largo de los años, su puesta en escena se sostiene como uno de los mayores logros formales de la historia del cine y la principal razón por la que ha llegado a ser uno de los contados films mudos que siguen siendo influyentes hasta la fecha.

El viaje de Pommer y Lang tenía una importancia estratégica. Después de la derrota en la Primera Guerra Mundial, el cine era una de las pocas industrias ale-

---

<sup>1</sup> *Die Nibelungen*, saga en dos partes: *Siegfried (Sigfrido)* y *Kriemhilds Rache (La venganza de Krimilda)*. Ambas fueron estrenadas en 1924.

<sup>2</sup> Citado por Frederick Ott en *The Great German Films*, Citadel Press, New Jersey, 1986.

<sup>3</sup> Patrick McGilligan, *Fritz Lang - The Nature of the Beast*, St. Martin's Press, New York, 1997, pág 108.



manas que se mantenían saludables en una economía destrozada, y Pommer se contaba entre quienes consideraban que lograr una entrada fuerte en el mercado norteamericano era un paso esencial para consolidar esa prosperidad. Pero, pese a un lanzamiento importante, que incluyó la composición y grabación de una partitura orquestal en un sistema pionero de cine sonoro,<sup>4</sup> *Los Nibelungos* no reiteró en Estados Unidos su éxito europeo. A Lang le pareció lógico: “Después de todo, ¿qué podían saber en Pasadena sobre Sigfrido y el dragón?”.<sup>5</sup>

Pommer se encontraba en esos momentos al frente de la productora UFA (Universum-Film ag), que, a fuerza de una combinación singular de dinero y un sólido prestigio basado en la constante innovación artística, había logrado competir mano a mano con el cine norteamericano por la supremacía en el mercado europeo y en otros menos importantes, como el de América del Sur. En 1925, Pommer reforzó esa apuesta promoviendo el rodaje más o menos simultáneo de dos superproducciones que debían ser la culminación artística del cine alemán y, como consecuencia, la llave para entrar en el mercado norteamericano por la puerta grande: una de ellas fue *Fausto*, dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau. La otra fue *Metrópolis*.

El rodaje comenzó el 22 de mayo de 1925, tras varias semanas de intensas reuniones en las que Lang, Harbou y sus colaboradores planificaron cada toma al detalle. Todos ellos eran consumados técnicos pero también artistas en sus respectivos terrenos, influidos por las diversas vanguardias del período y estimulados por la posibilidad de contar con recursos materiales sin precedentes para hacer un film —es decir, una experiencia narrativa, estética, rítmica— que debía constituirse sencillamente en “el más grande jamás realizado”, según proclamó la publicidad posterior. El diseño general fue llevado a cabo a partir de las ideas de Lang por tres arquitectos (Otto Hunte, Erich Kettelhut y Karl Vollbrecht) que ya habían trabajado para el director en *Los Nibelungos* y volverían a hacerlo en los films que realizó después de *Metrópolis*. El escultor Walter Schulze-Mittendorf modeló las figuras de la Muerte y los Siete Pecados Capitales, que integran la catedral gótica de Metrópolis y cobran vida en las visiones de Freder. También fue el responsable del robot (o ser-máquina, como es llamado en el film), que con los años se ha convertido en uno de los más citados íconos del cine. La fotografía y buena parte de los efectos especiales estuvieron a cargo de Karl Freund, Eugen Schüfftan y Günther Rittau, cada uno de los cuales trabajó zonas específicas. Freund había revolucionado la fotografía cinematográfica al “desencadenar” la cámara para los realizadores Murnau y Ewald A. Dupont en *La última carcajada* (*Der letzte Mann*, 1924) y *Variété* (ídem, 1925) respectivamente. En estos films, ambos producidos por Pommer para la UFA, Freund experimentó con diversos tipos de dispositivos mecánicos para desplazar la cámara con fluidez en todas

---

<sup>4</sup> El sistema se llamaba Phonofilm, grababa y reproducía el sonido de manera óptica y se debió a la iniciativa del inventor Lee De Forest. La partitura fue compuesta y dirigida por el músico Hugo Riesenfeld, que luego realizó la música de otros films pioneros. El dato está documentado en el *Journal of the Motion Picture Engineer*, enero de 1941.

<sup>5</sup> Fritz Lang entrevistado por Gene D. Phillips en la revista *Focus on Film*, Londres, primavera europea de 1975.

las direcciones posibles, ampliando en la práctica las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico. Por su parte, Schüfftan perfeccionó para *Metrópolis* una técnica de su invención que combinaba decorados reales con maquetas y pinturas, mediante el uso de espejos, que se utilizó en una docena de secuencias y redujo el costo monumental del film.<sup>6</sup> Rittau creó, entre otras cosas, los efectos eléctricos y la antológica secuencia de la transformación del ser-máquina en el laboratorio del alquimista Rotwang. El cineasta vanguardista Walter Ruttmann, que ya había trabajado para Lang en una secuencia de *Los Nibelungos*, fue convocado para realizar algunas imágenes e intertítulos que requerían animación gráfica, como la escena inicial, la palabra "Moloch" que refiere a la primera visión de Freder o la palabra "Babel", brillante y ensangrentada a la vez, durante la parábola que narra María.

Consecuente con sus ideas, Pommer alentó ese esfuerzo creativo mientras pudo. En enero de 1926 decidió renunciar a la dirección de la UFA, en buena parte debido a que los costos de la producción simultánea de *Fausto* y *Metrópolis* condicionaban el futuro económico de la empresa a un éxito que el resto del directorio consideraba incierto. Lo sucedió Alexander Grau, quien propició una política de producción más conservadora pero no suspendió el rodaje de *Metrópolis*, a diferencia de lo que hubiera ocurrido en una empresa norteamericana.<sup>7</sup> Lang logró terminar el rodaje en octubre de 1926, tras diecisiete meses de trabajo, a un costo estimado en cinco millones de marcos.<sup>8</sup> El estreno mundial del film "más grande del mundo" se produjo el 10 de enero de 1927 en el cine UFA-Palast am Zoo de Berlín, con música original de Gottfried Huppertz y una extensión de 4.189 metros<sup>9</sup>.

Al parecer, *Metrópolis* nunca terminó de convencer a Fritz Lang:

<sup>6</sup> Años después Schüfftan trabajó en Francia y tuvo una influencia decisiva en algunos de los mejores films del llamado "realismo poético", como *El muelle de las brumas* (*Le quai des brumes*, 1938) de Marcel Carné.

<sup>7</sup> Un buen ejemplo para establecer un paralelo podría ser la experiencia de Erich von Stroheim en la empresa norteamericana Universal. Con su film *Esposas imprudentes* (*Foolish Wives*, 1922), el realizador superó ampliamente el presupuesto previsto tratando de plasmar su visión artística con una perfección obsesiva, al igual que Lang. Cuando ingresó a la empresa el joven productor Irving Thalberg, una de sus primeras tareas fue intimar a Stroheim a terminar el rodaje, lo cual finalmente ocurrió. Como la producción estaba ya muy avanzada, esa interrupción no se reflejó en el resultado final. Al año siguiente, Stroheim comenzó un nuevo film titulado *Los amores de un príncipe* (*Merry-Go-Round*), pero fue separado del mismo ante la primera indisciplina presupuestaria.

<sup>8</sup> Algo más de un millón de dólares de esos años, una cifra exorbitante para cualquier film del período pero en particular para uno europeo.

<sup>9</sup> Proyectada a 24 fotogramas por segundo, esta primera versión de *Metrópolis* duraba unos 151 minutos, pero hay que tener en cuenta que la duración en minutos de un film mudo sólo puede estimarse relativamente porque hasta la aparición del cine sonoro no se fijó una velocidad exacta de rodaje ni de proyección.

“Una vez que lo terminé dejó de interesarme, a pesar de que amé el proyecto mientras lo hacía. Cuando lo vi finalizado me dije: ‘No puedes cambiar el clima social de un país diciendo que el corazón debe mediar entre el cerebro y las manos’. [...] Personalmente pienso que es un concepto demasiado idealista. ¿Cómo puede un hombre que lo tiene todo entender a otro que tiene muy poco?”<sup>10</sup>

Desde 1926 hasta la fecha, muchos compartieron esa opinión de Lang, incluyendo al escritor H. G. Wells, quien llegó a manifestar: “Jamás he visto un film tan estúpido”<sup>11</sup> y escribió una reseña lapidaria (ver “Apéndices”). En su momento y lugar, sin embargo, el idealismo final de *Metrópolis* no era tan caprichoso porque tenía una base concreta en otras manifestaciones artísticas más o menos contemporáneas, como la obra de los poetas expresionistas que, en medio de la reciente guerra mundial, necesitaron creer en la posibilidad de una hermandad universal por encima de todas las problemáticas ideológicas y sociales<sup>12</sup>. El historiador Frederick Ott encontró ideas similares en las obras teatrales *Die Koralle*, *Gas I* y *Gas II*, trilogía que el dramaturgo Georg Kaiser escribió entre 1917 y 1920 y que pudo tener su influencia sobre el trabajo de Thea von Harbou. Explicable o no, la simpleza de ese final y otros puntos discutibles del argumento quedaron para siempre opacados por la fuerza de la puesta en escena. Escribiendo para *La Gaceta Literaria*, un joven Luis Buñuel lo expresó así:

“¡Qué arrebatadora sinfonía del movimiento! ¡Cómo cantan las máquinas en medio de admirables transparencias, arcotriunfadas por las descargas eléctricas! Todas las cristalerías del mundo, deshechas románticamente en reflejos, llegaron a anidar sobre el moderno canon de la pantalla. Cada acérrimo destello de los aceeros, la rítmica sucesión de ruedas, émbolos, de formas mecánicas increadas, es una oda a una novísima poesía para nuestros ojos. La Física y la Química se transforman milagrosamente en Rítmica.”<sup>13</sup>

Buñuel tenía razón porque Lang estaba llevando a cabo una concepción musical y arquitectónica de la estructura narrativa. La “admirable oda” fue desarrollada en tres partes o “tiempos” distintos –“Obertura”, “Intermedio” y “Furioso”–, cada una de las cuales funciona como una unidad con su correspondiente principio, desarrollo y final. La acción se traslada con fluidez

---

<sup>10</sup> Entrevista de Gene D. Phillips, ya citada.

<sup>11</sup> Citado en *Klassiker des Deutschen Stummfilm* por Ilona Brennicke y Joe Hembus, ed. Goldmann, Munich, 1983.

<sup>12</sup> Un repaso por los temas de los poetas expresionistas de este período puede encontrarse en Jorge Luis Borges, “Acerca del expresionismo”, *Inquisiciones*, Proa, 1925, Buenos Aires.

<sup>13</sup> Luis Buñuel, *Metrópolis*, en *La Gaceta Literaria* n.º 9, Madrid, 1927. El texto completo puede consultarse en el “Apéndice”.

**TODO BUENOS AIRES HABLA DE METROPOLIS**

La película  
más grande del  
año y la más  
comercial tam-  
bién



**Cinematográfica TERRA**

VIAMONTE 1047

U. T. 0570, Plaza

BUENOS AIRES

de personaje en personaje a partir de referencias cruzadas en situaciones y diálogos, en un modelo de montaje paralelo que Lang procuró utilizar –no siempre con éxito– hasta su último film en 1961.

En la historia del cine, además, *Metrópolis* indicó una posible madurez de la ciencia ficción como género cinematográfico, ya que hasta ese entonces su potencial sólo había sido apenas intuido o abordado de manera humorística. Su influencia posterior alcanzó a films tan dispares como *Fantasías 1980* (*Just Imagine*, un musical norteamericano dirigido por David Butler en 1930), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Para nosotros la libertad* (*A nous la liberté*, René Clair, 1931), *Gold* (Karl Hartl, 1931) o más recientemente *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *Dark City* (Alex Proyas, 1998) o *Meteoro* (*Speed Racer*, Andy & Larry Wachowski, 2008). Hubo incluso un homenaje explícito en forma de *animé* (*Metoroporisu*, Rintaro, 2001), sobre una historieta de Osamu Tezuka, que reelabora conceptos y diseños del original con extraordinaria complejidad. La literatura, por su parte, ofreció visiones tan o más oscuras que la del planteo inicial de *Metrópolis* en obras como *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (publicada en 1932) o *1984* de George Orwell (terminada en 1948), y en ambos casos un fundamentado pesimismo reemplazó a la ingenuidad del film de Lang. Parece probable también que H. G. Wells escribiera *La forma de las cosas futuras* (publicada en 1933) para expresar mejor su discrepancia con *Metrópolis*, pero la adaptación cinematográfica que dirigió William Cameron Menzies (*Lo que vendrá*, 1936) tomó, irónicamente, diversos elementos estéticos del film de Lang. Lo mismo puede decirse de las dos versiones de la novela de Orwell (Michael Anderson en 1956 y Michael Radford en 1984).

*Metrópolis* sintetizó de un modo magnífico la riqueza formal del período mudo alemán, que quizá haya sido el más influyente de la historia del cine. Compartió con *Intolerancia* (*Intolerance*, D. W. Griffith, 1916), otra obra adelantada a su tiempo, su condición de film-elefante, su anticipada visión formal, su relativo fracaso como producto, su capacidad para exponer un problema social concreto y su ingenuidad para resolverlo. La superó en permanencia, que es una de las características más sorprendentes de mucho cine alemán y nórdico de ese período. Con los años, además, *Metrópolis* no dejó ser polémica. Para el investigador y teórico Siegfried Kracauer, se trata de una de las películas que mejor anticipan el advenimiento del nazismo. Sus sólidos argumentos están ampliamente desarrollados en su libro *De Caligari a Hitler*, publicado en 1947, que Lang detestaba profundamente. Dijo en una de sus últimas entrevistas:

“Me gustaría hacer un comentario sobre ese libro [...] En mi opinión está equivocado en muchas cosas y ha hecho mucho daño, especialmente entre los jóvenes. Cuando hice mis películas siempre me dejé llevar por mi imaginación. [...] En aquel momento recuerdo haber visto un cartel en las calles de Berlín, con el dibujo de una mujer bailando con un esqueleto. El texto decía: ‘Berlín, estás danzando con la muerte’. Para contrarrestar ese espíritu pesimista fue que filmé la leyenda de Sigfrido y los Nibelungos, para que Alemania buscara inspiración en el pasado y no, como sugiere el señor Kracauer, para aguardar deseosos la llegada de alguna figura política como Hitler o alguna estupidez parecida. Estaba tratando con la herencia legendaria de Alemania, del mismo modo que en *Metrópolis* quise ver a Alemania en el futuro.”<sup>14</sup>

La crítica alemana recibió *Metrópolis* con reservas, en parte debido a la mala publicidad que significó la difusión de su enorme costo y sus consecuencias sobre la economía de la cinematografía germana. Como señala Klaus Kreimeier en su libro *The UFA Story*,<sup>15</sup> la gran paradoja de *Metrópolis* fue que se la concibió con el objetivo de impulsar el ingreso del cine alemán en el mercado norteamericano pero en cambio terminó propiciando una mayor intervención norteamericana en el mercado europeo. Parte de su costo había sido financiado con capitales de las productoras Paramount y Metro-Goldwyn-Mayer, con las que la UFA había firmado convenios recíprocos en diciembre de 1925. Además de asumir una importante deuda con ambas empresas, la UFA había aceptado distribuir películas norteamericanas en Europa a cambio de que Paramount y MGM hicieran lo propio con las películas UFA en Estados Unidos y en buena parte del mercado mundial. Pero mientras UFA se comprometió a no modificar el material norteamericano, Paramount y MGM quedaron facultadas para realizar cualquier cambio que considerasen pertinente sobre las películas alemanas en nombre de una mayor rentabilidad. Estos acuerdos se formalizaron con la creación de la marca Paraufamet, que combinaba los nombres de las tres empresas, y resultaron ser la razón directa e indirecta de las diversas mutilaciones que sufrió *Metrópolis*.

El film no sólo había resultado ser la apuesta artística más cara de la UFA sino también un producto de cuya repercusión dependía la economía de la empresa, por lo que pronto se encontró en medio de un entramado de intereses diversos. Primero, la Paraufamet consideró que el film era muy largo y complicado, por lo que encomendó al dramaturgo norteamericano Channing Pollock (1880-1946) una versión más corta y sencilla. Tras ver la versión completa, Pollock no sólo sintetizó la trama sino que también modificó la estructura narrativa y la formulación de los textos de los intertítulos. Fue suya la idea de cortar todas las referencias a Hel, la mujer que Fredersen y Rotwang se han disputado en el pasado, al parecer porque su nombre se parecía demasiado a la palabra “hell” (en inglés, infierno), término frecuente en el uso vulgar

<sup>14</sup> Entrevista de Gene D. Phillips, ya citada.

<sup>15</sup> Klaus Kreimeier, *The UFA Story*, University of California Press, 1999, pág. 126-130.



cotidiano. Con Hel desapareció también la motivación de Rotwang para fabricar un ser artificial de formas femeninas y sus razones para odiar a Fredersen y a su hijo Freder, por lo que dejó de ser un alquimista torturado por el pasado y se convirtió en un vulgar científico loco que, simplemente, hace cosas irracionales. A su vez, Fredersen perdió la complejidad de sus iniciativas: en la versión original pretendía utilizar a la falsa María para llevar a los obreros a la violencia y poder someterlos después con mayor facilidad, pero en la versión de Pollock sólo quiere que la falsa María los domine. Debido a eso hay una extensa escena que cambió su sentido por completo y pasó a ser una incoherencia: por medio de un intercomunicador visual, Fredersen le ordena al jefe de máquinas Grot que detenga a los obreros a toda costa, y el pobre hombre debe hacer frente a la masa enfervorizada, solo y armado con una modesta llave inglesa. En la versión original, Grot evita el paso a la máquina central de los obreros sublevados cerrando dos compuertas gigantescas, pero, para su sorpresa, Fredersen le pide que las abra y les permita romperlo todo. Otros cortes de Pollock se debieron a diversas formas de censura moral, como la supresión de casi todas las tomas en que la falsa María es observada mientras realiza su danza erótica, o la omisión de muchas secuencias que tienen lugar en Yoshiwara, la casa del pecado.

Como en ese entonces Pollock tenía cierto prestigio, Paraufamet distribuyó su versión acreditando en la publicidad que esa era *Metrópolis* de Fritz Lang “adaptada por Channing Pollock”. Así se la estrenó en Estados Unidos en marzo de 1927 y también (con los intertítulos modificados) en Gran Bretaña. Tenía una extensión de 3.170 metros, es decir, unos 115 minutos.

Pero Pollock y la Paraufamet no fueron los únicos verdugos de *Metrópolis*. La deuda norteamericana de la UFA fue saldada por el magnate nacionalista Alfred Hugenberg, quien poco después se contaría entre los principales financistas de Adolf Hitler. Tras hacerse cargo de la productora en abril de 1927, una de sus primeras decisiones fue retirar de distribución el film en su versión original y realizar un nuevo lanzamiento en Alemania en una versión más corta. Hugenberg, que aún no podía leer a Kracauer, exigió que se quitara del film toda posible “tendencia comunista” y también varias referencias religiosas que se consideraron inconvenientes. Esta nueva versión comenzó a circular en agosto de 1927, llegó también a otras ciudades europeas y tenía unos 3.241 metros (unos 117 minutos), apenas más larga que la norteamericana.

A esas dos versiones iniciales, notablemente distintas de la original, hay que sumar otras que se agregaron a lo largo de los años. Pese a su relativo fracaso crítico y comercial, e incluso a su carácter de film mutilado, las virtudes formales de *Metrópolis* lo hicieron ingresar muy pronto en la historia del cine y eso le dio un lugar de privilegio entre los títulos insoslayables del periodo mudo alemán. Fue por lo tanto un ítem frecuente entre coleccionistas, que desde 1931 pudieron adquirirlo en una versión de una hora de duración editada en el formato de 9.5 milímetros.

En 1936 la UFA realizó y distribuyó una versión aún más corta que las anteriores (2.530 metros, unos 91 minutos) que, traducida al inglés, llegó



## Fernando Martín Peña • Metrópolis

---

a integrar la cinemateca circulante del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Después de la Segunda Guerra Mundial –durante la cual los negativos originales de *Metrópolis* se perdieron– esta última versión fue la que con mayor frecuencia estuvo disponible en cinematecas, cineclubes y también colecciones privadas, ya que fue editada por diversas empresas en 16 y en 8 milímetros. Así fue que varias generaciones de espectadores creyeron conocer *Metrópolis* cuando en realidad sólo estaban viendo su fantasma.



---

## 2. Intermedio

A fines de la década del 20, Buenos Aires tenía una cartelera cinematográfica abundante y muy variada, que exhibía casi tanto cine europeo como norteamericano. En febrero de 1930 la prestigiosa revista de cine *Close Up* publicó un artículo titulado "Cinema in the Argentina" donde un sorprendido cronista aseguraba:

"Sudamérica, y más especialmente la Argentina, parecen haber sido olvidadas por quienes hablan de los principales centros cinematográficos. Y sin embargo, pese a que la Argentina no es –comparativamente– un país productor de cine, debe ser uno de los más grandes consumidores del mundo. [...] Dos millones de habitantes. Doscientos cines. Noventa y cinco toneladas de película importada. [...] Un país puede ser democrático y tener una aristocracia; puede ser capitalista y tener un partido comunista poderoso; puede ser universal pero muy cosmopolita. La Argentina combina todos esos puntos. También goza de libertad. Resultado: Buenos Aires es la perfecta ciudad cosmopolita del cine."<sup>16</sup>

Esas características explican la gran cantidad de distribuidoras independientes que prosperaron importando films nórdicos, italianos, franceses, británicos, soviéticos o alemanes. Una de las más importantes se denominaba Terra y había sido fundada originalmente en Alemania hacia 1920 como productora y distribuidora. Poco tiempo después instaló una sucursal en la Argentina, gerenciada por un señor Juan Probst y dedicada exclusivamente a la distribución. De los avisos que Probst publicaba semanalmente en la revista porteña *Excelsior*, se desprende que Terra distribuyó en la Argentina películas de UFA desde un principio, lo que puede parecer paradójico porque en Alemania las películas de Terra y UFA competían entre sí. Una explicación la proporciona Hans Kremeier en *The UFA Story*, donde argumenta que, como las diversas productoras alemanas estaban respaldadas por los mismos bancos, la relación entre ellas podía ser simultáneamente competitiva y cooperativa.

---

<sup>16</sup> "Cinema in the Argentina", por H. P. Tew, en *Close Up*, Suiza, febrero de 1930. Este texto, que se reproduce completo en los "Apéndices", es particularmente significativo porque la revista que lo publicó fue pionera en el ejercicio de una crítica cinematográfica específica y rigurosa. Como lo señalaba su epígrafe, en esos años fue "la única revista dedicada al cine como arte".





MAÑANA  
ACONTECIMIENTO  
ESTRENO  
(NOCHE SOLAMENTE)  
EN LOS CINES:  
CALLAO  
Y  
PARIS

Con la presentación de  
METROPOLIS se cubren una  
de las ansiedades más justifi-  
cadas del público argentino.  
Está en el ánimo de todos  
el deseo de conocer esta obra  
que desde hace un año viene  
moviendo el comentario del  
mundo.  
Concepto que ha transgre-  
so los límites de la transpa-  
rente, el arte magnífico de la  
capacidad humana y del po-  
dero ilimitado del cine.  
grafa, su genialidad ha de-  
monstrado a todos por  
igual ya que significa una de  
las triunfos más formidables  
del hombre en los campos del  
arte.  
Será pues la de hoy una fe-  
cha memorable.

Hacia 1924 la sucursal argentina de Terra pasó a manos de Wilson & Cía., una sociedad presidida por un rumano emprendedor llamado Adolfo Zicovich-Wilson (1894-1980), que heredó de Probst el vínculo comercial con UFA e incrementó el catálogo de la empresa con películas francesas, británicas y soviéticas<sup>17</sup>. Hacia 1927 Terra tenía una presencia en diarios y revistas equivalente a la de cualquier *major* norteamericana y Wilson era elogiado por su “ojo clínico y observador, unido a sus grandes conocimientos en el gusto que impera entre nosotros”<sup>18</sup>. En perspectiva, Wilson resulta una personalidad muy interesante, no sólo por el papel decisivo que jugó en el caso *Metrópolis* sino también porque, a diferencia de la mayoría de los distribuidores exitosos de todas las épocas, brindó reiteradamente su apoyo al cine argentino. Ya en 1923 la revista *Excelsior* documentó que “el joven Wilson” adquirió el negativo del film argentino *Bajo el sol de la pampa* (Alberto Traversa, 1916) para salvarlo tras la quiebra de sus propietarios originales. Fue también el productor pionero de dos films inaugurales: *Muñequita porteña* (1931) de José Ferreyra, primer largometraje sonoro realizado con éxito en el país, y *Lo que le pasó a Reynoso* (1955) de Leopoldo Torres Ríos, primer largometraje argentino rodado en Ferraniacolor. En los años 20 Wilson había empleado a Torres Ríos como jefe de publicidad, redactor de títulos y ocasional editor de las películas extranjeras que distribuía Terra, y luego respaldó buena parte de su filmografía como director durante dos décadas, incluso después de *La vuelta al nido* (1938), que hoy es considerada un clásico pero en su momento fue un fracaso económico total.

Para un empresario cinematográfico de los años 20, la temporada anual comenzaba en marzo y terminaba en noviembre, por lo que era habitual que durante el verano los responsables de las distribuidoras independientes viajaran a Europa en busca de material. Desde fines de 1926 y hasta febrero de 1927, Wilson visitó Inglaterra, Francia, Italia, España, Austria, Rusia y Alemania. En enero de 1927 se contó entre los primeros espectadores que tuvo *Metrópolis* en Berlín y quedó muy impresionado. En una entrevista que *Excelsior* publicó el 18 de febrero, con motivo de su regreso a Buenos Aires, Wilson confirmó que había adquirido el film y agregó:

“Confieso con toda honradez que no he visto en mi vida espectáculo de tal magnitud, cuya descripción ocuparía un volumen. Cuanto se diga no alcanza a expresar lo grandioso de este film.”

Wilson había estado en el lugar preciso y en el momento justo: en marzo la Paraufamet estrenó en Estados Unidos la “adaptación” de Channing Pollock<sup>19</sup> y

---

<sup>17</sup> Sería interesante (pero prácticamente imposible) saber qué porcentaje de capitales alemanes participaban en Terra, si es que aún los había tras la partida de Probst y la llegada de Wilson. En todo caso, es evidente que en algún momento la empresa terminó siendo exclusivamente argentina, ya que en abril de 1928, con apoyo alemán, Wilson abrió una sucursal directa de UFA en Buenos Aires para distribuir solamente el material de esa productora, pero al mismo tiempo mantuvo Terra y continuó utilizando el nombre por lo menos hasta 1955, cuando su homónima alemana ya no existía.

<sup>18</sup> *Excelsior*, 18 de febrero de 1927.

<sup>19</sup> Curiosamente, para contrarrestar las densidades de *Metrópolis* en su lanzamiento norteamericano, se decidió estrenarla en doble programa con un largometraje cómico de Harold Lloyd.

en abril el nuevo directorio de la UFA decidió sacar de circulación la versión completa para proceder a cortarla. A cuatro meses de su estreno mundial, la versión original de *Metrópolis* sólo existía en la Argentina.

En la misma entrevista, Wilson confirmó que había renovado los acuerdos comerciales entre Terra y UFA por otros tres años y anunció el estreno de *Metrópolis* para la temporada 1927 pero, aunque desde el mes de febrero comenzó a promocionarlo en avisos y anticipos, fue postergándolo para dar lugar a otras películas del catálogo UFA. La más importante de ellas fue *Fausto* de F. W. Murnau, que resultó un gran éxito y se mantuvo varios meses en cartel. Es muy posible que ese éxito decidiera a Wilson reservar *Metrópolis* para la temporada siguiente. Mientras tanto, Leopoldo Torres Ríos debió trabajar en la traducción y redacción de la mayoría de los intertítulos del film,<sup>20</sup> aunque no de todos ya que algunos venían traducidos de Alemania por estar vinculados a imágenes que no podían reemplazarse fácilmente, como las frases que descienden y ascienden en el primer acto, las que aparecen en el zócalo del monumento a Hel, una página del Apocalipsis preparada con elaborada caligrafía gótica o varios planos detalle de cartas y papeles. Según el historiador Jorge Miguel Couselo, Torres Ríos también cumplía en Terra “la condena de aligerar las películas europeas –alemanas en especial– que se presumía debían atemperar lentitudes para medirse con el público argentino”<sup>21</sup>. Pero pese a esa desquiciada costumbre y aunque en todas partes del mundo *Metrópolis* estaba siendo inescrupulosamente cortada con ese mismo argumento, Wilson decidió que en la Argentina se vería completa. La única modificación que se operó sobre el film no fue un corte sino, por el contrario, una prolongación. Fue un curioso intento por atenuar la brusquedad con que el film termina, una vez que Fredersen y Grot se estrechan simbólicamente la mano. Luego de ese último plano, Torres Ríos inventó un intertítulo (“Y la ciudad fue más grandiosa que nunca porque hubo amor entre los hombres”) y colocó a continuación una de las tomas generales de la ciudad, que originalmente estaban en la primera parte del film.

Desde febrero se anticipaba que la temporada cinematográfica 1928 sería excepcional dada la cantidad de material considerado “extraordinario” que anunciaban las distribuidoras. Las revistas del gremio pedían incluso moderación en el estreno de las superproducciones, para que éstas no compitieran entre sí en los primeros meses



Adolfo Zicovich-Wilson

<sup>20</sup> Terra era una de las pocas empresas que hacía este trabajo en Buenos Aires. Por lo general, los intertítulos se traducían en el país de origen de los films, por lo que, según el semanario *La película* (22 de marzo de 1928), “muchas veces levanta protestas en el público la forma endiablada con que son redactadas las leyendas de películas”.

<sup>21</sup> Jorge Miguel Couselo, *Leopoldo Torres Ríos: El cine del sentimiento*, Corregidor, Buenos Aires, 1974, pág. 35.

del año. El 29 de marzo, *Excelsior* publicó un texto particularmente impresionista sobre el comienzo de la temporada:

“Abril inicia el movimiento convulsivo, nerviosamente agitado de extraordinarias, mes revolucionario para los cines cuyas salas resultan estrechos recintos para contener las grandes oleadas de gentes que se agolpan para invadirlas, no importan tarifas ni primeras filas de plateas. Lo primordial es penetrar en el salón, aunque el público permanezca de pie. A tal grado de entusiasmo llegan los espectadores catadores de primicias, ansiosos de gustar lo deleitoso. [...] Abril caldea los ánimos, enciende los entusiasmos; las alquiladoras templan sus armas; los exhibidores arrecian sus campañas y los públicos van tomando gusto a la diversión del cine hallando íntimo placer en las expresiones cada vez más perfectas de la pantalla.”

El cronista no exageraba. Entre abril y mayo de 1928 se estrenaron, en rápida sucesión y entre muchas otras, *Napoleón* de Abel Gance, *La madre* (*Mat*) de Vsevolod Pudovkin, *Amanecer* (*Sunrise*) de F. W. Murnau, *El gran desfile* (*The Big Parade*) de King Vidor, *La sinfonía metropolitana* (*Berlin: Die Symphonie des Großstadt*) de Walter Ruttmann, *El hermanito* (*The Kid Brother*) con Harold Lloyd, y dos títulos que se aguardaban con particular expectativa porque, aunque habían sido realizados en Hollywood, eran de ambientación argentina: *El gaucho* (*The Gaucho*) de F. Richard Jones, con Douglas Fairbanks, y *Una nueva y gloriosa nación* (*The Charge of the Gauchos*) de Albert Kelly, una versión libérrima de las campañas militares de Manuel Belgrano producida por el empresario hispanoargentino Julián de Ajuria<sup>22</sup>. El semanario *La Película* señaló:

“La danza de estrenos extraordinarios sigue su loca vertiginosidad mientras que excelentes producciones, por descuido no catalogadas con pomposas definiciones, van a parar al anonimato más desalentador.”<sup>23</sup>

En ese contexto se estrenó *Metrópolis* en Buenos Aires, en la noche del domingo 6 de mayo de 1928, y contó con las definiciones más pomposas que Torres Ríos fue capaz de imaginar:

“Todo Buenos Aires habla de *Metrópolis*.”

---

<sup>22</sup> Además de esa impresionante oferta, según un aviso publicado en *Excelsior* el 29 de marzo de 1928, cualquier administrador de cine que quisiera mejorar su número vivo no tenía más que llamar a la agencia del Sr. César Chicchi y contratar, por ejemplo, a Carlos Gardel.

<sup>23</sup> “Con tantas extraordinarias nadie se acuerda de las películas de programa”, revista *La Película*, Buenos Aires, 17 de mayo de 1928.



Fachada del cine Renacimiento, que fue inaugurado con *Metrópolis*.



"El film que se adelantó un siglo."

"La película de incalculable trascendencia social."

"El film insuperado y que será eterno como toda obra maestra."

"El espectador pierde el control tratando de describir *in mente* o dar una idea sobre su estupenda escenografía."

"Apasiona a Buenos Aires como nunca apasionó film alguno. Se discute. Es el tema obligado de todos los que van al cinematógrafo. Pasa aquí lo que pasó el Berlín, en Londres, en París, en Nueva York. Quiere conocerla el pobre y el poderoso, el niño y el anciano. Fascina a todas las mujeres. Unos críticos la elevan hasta las nubes. Otros se quedan perplejos sin saber qué decir. Su grandeza es invencible. El asombro que produce es único. El mundo se vuelca en los cines para ver *Metrópolis*."

"*Metrópolis* es un grito profundo que sacude todas las antenas del universo, conmueve todos los espíritus, penetra y profundiza todas las inteligencias humanas. *Metrópolis* es el film que ha hecho hablar a todos los intelectuales del mundo, el film que no parece hecho de celuloide y que ha transpuesto los horizontes calculados para la pantalla."

El 24 de mayo *La Película* publicó un editorial que resulta significativo, aunque no menciona títulos ni nombres propios, seguramente para no provocar las iras de sus anunciantes:

"La gente del gremio, novelera de por sí, gusta dar su opinión anticipada de la aceptación que tendrá la próxima extraordinaria que se anuncia. Por rara coincidencia, a veces acierta, pero en la mayoría de los casos se equivocan de muy lejos."<sup>24</sup>

Un mes después, en el mismo medio podía leerse un comentario algo más específico:

---

<sup>24</sup> "Las frecuentes equivocaciones de la gente del gremio", revista *La Película*, Buenos Aires, 24 de mayo de 1928.

"Hemos visto en esta temporada estrenarse muchas cintas extraordinarias y, salvo rarísima excepción, todas han fracasado desde el día del estreno o al segundo día, pero lo curioso del caso es que leemos en las crónicas de todos los diarios que tal o cual cinta se estrenó con 'un verdadero éxito', con 'una sala desbordante de público', que 'ha superado todos los cálculos'... Hay algunas loas que verdaderamente merecen una lluvia de 'cálculos'. Señores cronistas, está bien que se 'centimetre', pero alguna idea propia no estaría mal de vez en cuando."<sup>25</sup>

Los ditirambos difundidos por la distribuidora no se reflejaron sino parcialmente en las críticas que se publicaron tras el estreno. La sensación común fue que *Metrópolis* era un triunfo de la forma sobre el contenido. El 8 de mayo *La Prensa* publicó:

"Sólo convence a medias aquel estupendo alarde de técnica [...] Es justo reconocer en el director a un innovador singular, capaz de hacer obras notables cuando ponga, junto a su original sistema técnico, la claridad imaginativa."

A continuación el cronista, sin saberlo, justifica la extensa historia de mutilaciones que padeció el film:

"Más sencillez en la exposición, es decir, más claridad narrativa, habrían dado a *Metrópolis* el carácter de una verdadera obra de arte. En cambio, tal cual está hecha, es sólo una película de mucha técnica nueva, pero de muy poco interés."<sup>26</sup>

El mismo día el diario *Crítica* publicó una reseña muy elogiosa, aunque en ella señaló también:

"[...] la concepción del director Lang con respecto al mundo material futuro supera a su concepción de la moral del hombre futuro y por eso el gran valor de su obra y el que determina su calidad excepcional reside en su presentación escénica, de efectos realmente fantásticos."<sup>27</sup>

La nota no lleva firma, pero como termina exaltando "el trabajo magnífico de la actriz Brigitte Helm, figura de una personalidad tan poderosa en el vigor de su temperamento como en la riqueza de su expresión",<sup>28</sup> se puede suponer que su autor fue Ulyses Petit de Murat, que por entonces colaboraba en la sección de

<sup>25</sup> "Cosas del séptimo arte", revista *La Película*, Buenos Aires, 21 de junio de 1928, pág. 9.

<sup>26</sup> Este texto de *La Prensa*, que fue el más argumentativo de todos los publicados ante el estreno del film, puede leerse completo en los "Apéndices".

<sup>27</sup> *Crítica*, Buenos Aires, 8 de mayo de 1928.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

cine de Crítica. Tres años después, Petit de Murat dejaría constancia de su veneración por la actriz en un texto memorable titulado “Línea exacta, atormentada gracia, presencia dichosa de Brigitte Helm” (ver “Apéndices”).

El cronista de *La Razón*, por su parte, elogia “el virtuosismo en la toma de vistas y la concepción esencialmente cinematográfica”, pero cuestiona en curiosos términos algunas de las profecías del film:

“Aquí el funcionamiento de la máquina en la ciudad futura hace de los obreros esclavos en la verdadera acepción de la palabra. ¿No será, al contrario, que ese perfeccionamiento, como quieren muchos, contribuirá a reducir la intensidad del trabajo? El obrero, tal vez, llegará a ser un autómatas por la repetición constante del mismo gesto, pero no será agobiado por el esfuerzo físico.”<sup>29</sup>

El film se mantuvo en las dos salas que lo habían estrenado (Callao y París) durante una semana y después comenzó a exhibirse en otras, como el Hindú. El 17 de mayo inauguró el cine Renacimiento, que quedaba en Lavalle 925 y fue una de las últimas grandes salas construidas en Buenos Aires para el cine mudo. La sala contaba con tres orquestas que se alternaban según el tipo de film y quedó documentado que, al menos allí, *Metrópolis* se exhibió con su partitura original, adaptada para una “orquesta de veinte profesores”<sup>30</sup> por el maestro J. Mongaveró. Hay que señalar también que el cine Mignon del barrio de Belgrano exhibió durante algún tiempo una copia “con títulos en alemán”, práctica que no era excepcional en un país que aún estaba asimilando diversas corrientes inmigratorias.

No hay manera de saber exactamente qué cantidad de público vio *Metrópolis* en la Argentina, pero parece evidente que su repercusión no fue distinta de la que tuvo en el resto del mundo. No fue un fracaso pero tampoco fue el acontecimiento que todos esperaban. La referencia más imparcial, ajena a los intereses locales y extranjeros con relación al estreno del film, aparece como al pasar en la citada nota de la revista *Close Up*: “*Metrópolis* hizo una carrera moderada en la taquilla porteña”.

Pasados algunos meses de su estreno, la pista de *Metrópolis* en la Argentina se perdió durante varios años. Como cualquier distribuidor comercial, Wilson estaba obligado a destruir las copias de los films que estrenaba una vez vencido el contrato correspondiente con la empresa productora. Eso es lo que debió haber hecho con todas las copias de *Metrópolis*. Pero no lo hizo.

La primera referencia documentada sobre la supervivencia de una copia completa de *Metrópolis* se encuentra en los programas de las prestigiosas Temporadas de Cine Arte, que tenían lugar en el auditorio del SODRE en Montevideo, Uruguay. Entre el viernes 26 y el miércoles 31 de julio de 1946, se realizaron ocho exhibiciones de *Metrópolis* como parte de la tercera temporada que organizó la entidad. De la revisión de su colección de programas surge que

---

<sup>29</sup> *La Razón*, 8 de mayo de 1927.

<sup>30</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 17 de mayo de 1928, pág. 3.

# CINE RENACIMIENTO

LAVALLE 925—U. T. 35 Libertad 1836

UNO DE LOS CINES MAS SUN-  
TUOSOS Y BELLOS DEL MUNDO

—ooo—

EN EUROPA Y ESTADOS UNIDOS  
SE HA DECLARADO QUE EN  
BUENOS AIRES SE PRE-  
SENTA EL MAS COMPLE-  
TO PROGRAMA CINE-  
MATOGRAFICO MUN-  
DIAL, ESTA SALA  
CONFIRMARA ESA  
ASEVERACION

—ooo—

Primicias: Metro Goldwyn Mayer,  
First National, U. F. A., Fox  
Film, Programa Splendid, Progra-  
ma Extra-Arte, Titanic, Terra, etc.

MIERCOLES 16: Inauguración  
con la famosa obra

## METROPOLIS

TODO  
BUENOS AIRES  
HABLA  
DE

# METROPOLIS

CINEMATOGRAFICA  
TERRA

esa copia fue facilitada por Manuel Peña Rodríguez, un argentino que colaboraba con la programación del SODRE al menos desde el año anterior<sup>31</sup>.

En el momento de exhibir su copia de *Metrópolis* en Montevideo, Peña Rodríguez tenía 39 años y una trayectoria muy destacada: como crítico había escrito en *La Nación* desde comienzos de los años 30, dirigido su sección de cine entre 1933 y 1943<sup>32</sup> y editado el periódico *Cine* desde 1942. Con su colega Chas de Cruz impulsó la creación de una Academia de Artes y Ciencias de la Argentina, basada en el modelo norteamericano, que funcionó durante varios años. Como productor se inició en 1938 con *Bodas de sangre* de Edmundo Guibourg y más tarde retomó la actividad asociado a los Estudios San Miguel, para los que produjo *Cuando la primavera se equivoca* (Mario Soffici, 1942) y *Juvenilia* (Augusto C. Vatteone, 1943), que tuvo un éxito importante. Poco después fundó su propia productora, denominada Sur, y realizó algunos títulos interesantes como *Allá en el setenta y tantos...* (Francisco Mugica, 1945), *El capitán Pérez* (Enrique Cahen Salaberry, 1946), *Mirad los lirios del campo* (Ernesto Arancibia, 1947) y otros fallidos como *El tercer huésped* (Eduardo Boneo, 1946), *Inspiración* (Jorge Jantus, 1946) o la superproducción *Esperanza* (Francisco Mugica y Eduardo Boneo, 1949), cuyo fracaso hizo tambalear su situación económica personal.

En casi todos los casos, en la selección de temas de la historia argentina raramente abordados o en el empleo de autores y guionistas, se advierte una búsqueda de jerarquía para el cine argentino que fue consistente en su obra. Ya en un artículo escrito en 1940 y titulado “Lo que el público quiere”, Peña Rodríguez protestaba contra el conformismo que dominaba al cine nacional:

---

<sup>31</sup> Entre otras copias de Peña Rodríguez que fueron exhibidas por el SODRE deben citarse *Prisioneros de la montaña* (*Die Weiße Hölle vom Piz Palü*, A. Fanck y G. W. Pabst, 1929) con Leni Riefenstahl y *El rey del circo* (*Der Zirkuskönig*, 1924), uno de los últimos films protagonizados por Max Linder y que fue un incunable durante décadas. La colección de programas del Auditorio del SODRE fue conservada en la Argentina por el crítico Alberto Tabbia y donada a la Filmoteca Buenos Aires por Edgardo Cozarinsky.

<sup>32</sup> Gracias a su desempeño en *La Nación*, Peña Rodríguez se acercó a la inmortalidad en 1935. En uno de los viajes a Estados Unidos que realizó por cuenta del periódico, visitó los estudios Astoria de Nueva York en el momento en que Carlos Gardel se encontraba filmando la película *El día que me quieras* y se lo puede ver claramente en una escena del film, junto con otros periodistas latinoamericanos. Inmediatamente después de que Gardel interpreta la canción campera “Guitarra mía”, alguien le presenta a “Peña Rodríguez, de *La Nación*”.



Fotograma del film *El día que me quieras*.



De izquierda a derecha, Carlos Borcosque, César Amadori, Manuel Peña Rodríguez, Alberto de Zavalia y Orson Welles.

“La fórmula de ‘Lo que el público quiere’ se dilató licuosa y apañadora, en la iterancia, en la vulgaridad. Se jugó con vanas reputaciones. Se apoyó con empecinamiento el esfuerzo primario, persiguiendo una estabilización peligrosa. Se confió demasiado en la buena voluntad de los auditorios. Se levantó con ostentación una casa hermética, en la cual languidece hoy el infante, de miembros robustos. El cine criollo está hoy enfermo por rarificación del aire, sediento de horizontes. No ha sido aún verdaderamente joven; no ha respirado aún las esencias de su pueblo, joven como él.”<sup>33</sup>

Más allá de sus aportes como productor o de su extensa trayectoria como crítico, lo que hizo excepcional a Peña Rodríguez fue su vocación de coleccionista, porque se manifestó tempranamente en la historia del cine, en una época en que la conciencia de la preservación audiovisual era una rareza y en simultáneo con algunos ejemplos pioneros en el mundo, como la organización del archivo fílmico del Museo de Arte Moderno de Nueva York o la fundación de la Cinemateca Francesa en París. Pero, además, el suyo no fue un esfuerzo egoísta sino que estuvo siempre orientado a la divulgación. En septiembre de 1941, ocho años antes de que el crítico Rolando Fustiñana “Roland” creara la Cinemateca Argentina, Peña Rodríguez organizó un Primer Museo Cinematográfico Argentino, sobre la base de su colección y con domicilio en Riobamba 423. En un folleto que divulgó en esos días se enumeran los fines de la entidad, que en su ambición y proyecciones se adelantaba a todo emprendimiento similar en el continente. Peña Rodríguez proponía, entre muchas cosas:

“[copiar sus películas] a efectos de su exhibición en colegios y otros centros de enseñanza, instituciones oficiales y sociedades culturales y artísticas, con propósitos de divulgación, análisis y fomento del cinematógrafo. Levantar una estadística de las películas en poder de particulares o empresas comerciales en el territorio de la República, procurando en los casos en que sea posible y conveniente su traspaso, a título de adquisición o de custodia. Evitar por todos los medios a su alcance la destrucción del material considerado valioso para la institución y extender, naturalmente, el campo de sus adquisiciones al extranjero. Atender a la creación de una sección especial que documente la evolución del cinematógrafo argentino y a la preparación de la historia, gráfica y literaria de este. Organizar un archivo fotográfico y de toda clase de material ilustrativo sobre films. Fomentar la formación de filiales o de entidades movidas por afanes similares en el territorio de la República Argentina.”<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> “Lo que el público quiere”, por Manuel Peña Rodríguez, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1940.

<sup>34</sup> Un ejemplar de este folleto se encuentra en la colección documental de los estudios Baires, conservada por la Filмотeca Buenos Aires (ver “Apéndices”).

En una carta al productor Eduardo Bedoya, de los estudios Baires, Peña Rodríguez lo invitaba a contarse “entre los colaboradores de la primera hora” del museo y le daba un ejemplo contundente de su utilidad:

“Hace días me expresaron que buscaban ustedes, para un film de la Baires, escenas de una película argentina muda, *Nobleza gaucha* de preferencia.<sup>35</sup> El Primer Museo Cinematográfico Argentino, en caso de haber existido ya, habría resuelto o buscaría el modo de resolver esa dificultad, una de las tantas que puede encarar a través de sus múltiples derivaciones.”<sup>36</sup>

El periodista Domingo Di Núbila recordaba que el museo tuvo exhibiciones públicas en el cine-teatro Odeón, hacia octubre de 1941, pero nunca logró cumplir con los propósitos enumerados por Peña Rodríguez. Es probable que sus muchas actividades le impidieran dedicarse lo suficiente al museo y que la falta de apoyo oficial lo desalentara. En todo caso, es evidente que no era un hombre fácil de vencer porque en 1950 preparó un film de montaje titulado *Los ojos del siglo*, que compiló con el material de su colección y en el que todavía manifestaba la intención explícita de llamar la atención sobre el valor de la memoria audiovisual y la utilidad de un Museo Cinematográfico. Logró estrenarla recién en 1957.

Es imposible saber con certeza cómo fue a parar *Metrópolis* a la colección de Peña Rodríguez, pero se pueden imaginar hipótesis a partir de algunos datos comprobables. Es posible que la copia sobreviviera al reclamo de la distribuidora en algún cine del interior y luego fuera adquirida por Peña Rodríguez, pero es más probable que, como muchos otros distribuidores independientes que gustan de su propio material, haya sido el propio Adolfo Z. Wilson quien incumpliera la obligación contractual y decidiera quedarse con una copia de ese film “cuya descripción ocuparía un volumen”. Además, *Metrópolis* no fue el único film de Terra que pasó a la colección de Peña Rodríguez: también se encontraban en ella otros títulos importantes, como *Variété*, *Prisioneros de la montaña* y *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, Georg W. Pabst, 1929), lo que sugiere que el periodista compró o recibió todo ese material de la misma fuente. Es habitual que un crítico de cine conozca a los distribuidores y en particular a los independientes que, como en el caso de Wilson, importaban un material que era afín a los gustos de Peña Rodríguez. Pero en este caso, además, ese vínculo es comprobable porque el film *Bodas de sangre*, producido por Peña Rodríguez, fue distribuido por Terra en noviembre de 1938. El material de Wilson pudo cambiar de propietario en esa fecha o incluso después, cuando en 1941 Peña Rodríguez hizo circular su folleto sobre el Primer Museo Cinematográfico Argentino solicitando la colaboración de la gente del gremio, como en el caso de Eduardo Bedoya. De un modo u otro, cuando se exhibió en Montevideo en 1946 la copia de la versión original de *Metrópolis*, pertenecía ya a la colección de Peña Rodríguez.

<sup>35</sup> *Nobleza gaucha* (1915) de Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche.

<sup>36</sup> Carta de Manuel Peña Rodríguez a Eduardo Bedoya, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1941.



Trece años más tarde seguía allí. Salvador Sammaritano fundó el Cine Club Núcleo en 1954 y conservaba un buen recuerdo de Peña Rodríguez.

“Con nosotros fue muy generoso. Tenía copias de varias obras maestras y nos las prestaba sin problemas. En esa época era muy difícil ver cine mudo en buenas copias. Lo que se conseguía por lo general eran copias en formatos chicos, de 16 milímetros para abajo, de calidad muy variable, pero las copias que Peña Rodríguez guardaba eran originales maravillosos, en 35 milímetros, que se veían como los dioses. Nos prestó varias cosas, pero recuerdo especialmente *Varieté*, *La pasión de Juana de Arco* [La passion de Jeanne D’Arc, 1928] de Carl T. Dreyer, *La caja de Pandora*... y por supuesto *Metrópolis*. ¡De esa función no me voy a olvidar nunca! La dimos en el cine Libertador, que era nuevo y sólo tenía pantalla panorámica, así que la imagen era enorme.<sup>37</sup> Pero como la copia estaba un poquito contraída por los años, al pasar por la ventanilla del proyector flameaba, se iba de foco. Con ese tamaño de pantalla la exhibición iba a ser insoportable, así que subí a la cabina, puse el dedo en el presor superior de la ventanilla y me quedé así dos horas y media hasta que terminó.”

Esa proyección de *Metrópolis* tuvo lugar el domingo 19 de julio de 1959 a las diez de la mañana. En el programa de mano impreso por Núcleo para la ocasión<sup>38</sup> se destaca que se exhibe “la copia completa de más de dos horas de duración”, lo que evidencia que ya en esa fecha se tenía plena conciencia de que existían versiones más cortas. Víctor Iturralde escribió un texto para ese programa, en el que actualizó la crítica más habitual que se le había hecho al film en el momento de su estreno:

“Si Lang sociólogo y novelista se frustra, escamotea la realidad y crea un mundo artificioso y mal resuelto, Lang arquitecto, domador de sombras y volúmenes, conjurador de atmósferas obsesiones, ensaya una de sus lecciones más prolíficas y atendibles.”

Esa fue la última proyección documentada de la versión original de *Metrópolis*.



---

<sup>37</sup> Se llamaba “pantalla panorámica” a una versión económica de la pantalla ancha (con una proporción de 1:1.85) que se volvió popular desde fines de la década del 50. El formato correcto de *Metrópolis* era 1:1.33.

<sup>38</sup> Debo el hallazgo de ese programa a José Martínez Suárez.

---

### 3. Furioso

En la década del 60 Peña Rodríguez siguió escribiendo ocasionalmente para *La Nación*, a veces acerca de su propio material, como en un artículo de 1967 sobre el film argentino mudo *Juan sin ropa* (1919) de Georges Benoît. Al parecer, su situación económica se había vuelto precaria y eso lo llevó a solicitar un crédito al Fondo Nacional de las Artes que luego no pudo devolver. Para compensarlo, ofreció su colección y el organismo recibió entonces cientos y cientos de rollos antiguos, todos ellos impresos en nitrato de celulosa, el material con el que se fabricaban las películas hasta la década del 40. Por tratarse de un material inflamable y muy inestable, el nitrato había sido el principal combustible de los numerosos incendios que a lo largo de los años afectaron a cines y depósitos. En la mayoría de los países civilizados, este problema se enfrentó con políticas públicas que redundaron en el mejor desarrollo de archivos y cinematecas, en procura de conservar el nitrato en condiciones ambientales que eliminaran sus riesgos y en su progresivo copiado a materiales modernos e ininflamables. En la Argentina, en cambio, la única medida que se tomó al respecto fue declarar al nitrato ilegal y ordenar su destrucción, disposición absurda que sin embargo fue acatada no sólo por organismos públicos sino incluso por fundaciones privadas que dicen dedicarse a la preservación y al salvataje del cine. Miles de incunables se perdieron gracias a esa inverosímil combinación de negligencia y estupidez. Su extremo más dramático fue el incendio que en 1969 devastó uno de los principales depósitos del laboratorio Alex, donde se acumulaban inconcientemente los negativos originales en nitrato de casi toda la producción argentina de las décadas del 30 y 40. Fue gracias a ese desastre que las generaciones siguientes quedaron condenadas a ver el cine argentino clásico mayormente en copias de 16 milímetros, pobres de imagen y sonido.

En perfecta sintonía con esos años oscuros, el Fondo Nacional de las Artes decidió mandar a copiar toda la colección Peña Rodríguez en material ininflamable y luego destruir los originales. La idea no habría sido del todo mala si, por razones de costos, las copias no se hubieran reducido a 16 milímetros, que en ese entonces era más barato que el 35 milímetros. O si le hubieran encargado el trabajo a un especialista en el tema en lugar de recurrir al laboratorio Tecnofilm, que en ese entonces era el más económico disponible.

Tras esa primera herida de gravedad, la colección recibió enseguida un tiro de gracia: hacia 1974 el Fondo Nacional de las Artes decidió hacer un programa de televisión sobre cine (ingeniosamente titulado *El cine y el Fondo Nacional de*

las Artes) y el veterano director Luis Moglia Barth<sup>39</sup> tuvo a su cargo su edición, utilizando para ello las películas de la colección Peña Rodríguez. Para incluir la mayor cantidad posible de material, Moglia Barth decidió resumir los films que integrarían cada emisión, ya sea cortando escenas completas o suprimiendo los intertítulos y reemplazando sus textos con la voz en *off* de un locutor. Al menos trece emisiones de cincuenta minutos cada una fueron compaginadas de esta manera, cortando y pegando las copias y los negativos de la colección, que en consecuencia quedó descuartizada. Seguramente Peña Rodríguez habría hecho un escándalo, pero no llegó a enterarse porque falleció en julio de 1970.

No tengo ningún parentesco con Manuel Peña Rodríguez, pero curiosamente mi abuelo se llamaba Manuel Peña y yo comencé a coleccionar películas hacia 1977, a los nueve años de edad, tras descubrir en casa un proyector a manivela que había sido suyo. En poco tiempo la manía se orientó hacia la investigación y la historia gracias a la biblioteca de mi padre y a la televisión de esos años, que exhibía películas clásicas de todo tipo y daba lugar a especialistas como Víctor Iturralde o Salvador Sammaritano. Hacia 1985 comencé a proyectar mis películas en el Cineclub Claridad, que motorizaban entusiastas como Bubi Zeiler, Rolando Román, Ángel Lázaro, Jaco Rest y sus respectivas familias. Un año después uno de sus espectadores más frecuentes, Marcos Blum, me presentó a Sammaritano y este a su socio en el Cine Club Núcleo, Héctor Vena, un investigador y cinéfilo excepcional que rápidamente se constituyó en la universidad que no tuve. Comencé a trabajar para Núcleo en 1988, primero como coleccionista en sus ciclos de revisión y luego como editor de sus programas de mano, que en ese entonces, gracias al trabajo de Vena, abundaban en información filmográfica especializada.

Ese mismo año ingresé al Centro Experimental de Realización Cinematográfica (CERC), dependiente del Instituto Nacional de Cinematografía,<sup>40</sup> donde cursé una orientación denominada "Crítica e Investigación", que luego desapareció del plan de estudios. La directora del CERC era entonces Beatriz Villalba Welsh, que asistía con regularidad a las exhibiciones de Núcleo con su marido, Emilio Villalba Welsh, personalidad legendaria que entre muchas otras cosas había sido un prolífico guionista del cine argentino y en aquel momento dirigía el Fondo Nacional de las Artes. Un día impreciso, sobre fin de ese año, Beatriz me llamó y me pidió que fuera a ver a su marido con relación a una colección de películas que el Fondo Nacional de las Artes quería donar a Núcleo. También me dio una lista de títulos entre los que no me llamó la atención *Metrópolis* sino varios films argentinos del período mudo: *Hasta después de muerta*, *La chica de la calle Florida*, *La borrachera del tango*, *Mi alazán tostao...* Nuestro profesor de Historia del Cine

---

<sup>39</sup> Luis Moglia Barth (1903-1984) se inició como director en el período mudo con títulos como *Puños*, *charleston y besos* (1927), *Afrodita* (1928) y *El 90* (1928). Luego tuvo una prolífica carrera en el sonoro a partir de *Tango!* (1933), en la que pueden citarse *Riachuelo* (1934), *Amalia* (1936), *Melodías porteñas* (1937), *Una mujer de la calle* (1939), *Huella* (1940), *Fortín alto* (1941), *Edición extra* (1949) e *Intermezzo criminal* (1953). Los datos sobre el programa de TV fueron gentilmente proporcionados por Clara Zapettini, en entrevista con Paula Félix-Didier.

<sup>40</sup> Hoy el CERC se llama ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica) y el Instituto Nacional de Cinematografía ha pasado a ser Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.



Argentino era el crítico Jorge Abel Martín y en sus clases era muy enfático con respecto a la pérdida de la mayor parte del cine mudo argentino y la dificultad para tener acceso a los poquísimos films que aún se conservaban.

Al día siguiente, antes de ir a visitar a Emilio Villalba Welsh al Fondo Nacional de las Artes, almorcé con Sammaritano para hablar sobre el tema. En ese encuentro me dijo que la colección del Fondo había sido originalmente de Manuel Peña Rodríguez, me explicó quién había sido y recordó la proyección de la copia de *Metrópolis* que había hecho en 1959, con su dedo sobre el presor de la ventanilla del proyector durante dos horas y media.

Primero, lo de las “dos horas y media” me pareció exagerado, porque tres años antes se había estrenado en Buenos Aires una versión de *Metrópolis*, musicalizada por Giorgio Moroder, que duraba poco más de ochenta minutos. Pero enseguida recordé otra cosa: al comienzo de ella un texto advertía que la versión completa de *Metrópolis* estaba perdida y que parte del material desaparecido había sido reemplazado con intertítulos y fotos fijas.

—Salvador, ¿está seguro? ¿Dos horas y media?

—¡Me acuerdo como si fuera hoy! ¡No sabés cómo me quedó el dedo!

Cuando me reuní con Emilio Villalba Welsh en su oficina del Fondo Nacional de las Artes, me contó nuevamente la historia de Peña Rodríguez y la colección, y explicó además que quería donarla porque el Fondo no la utilizaba desde hacía muchos años. Dado que estaba integrada mayormente por material extranjero, él consideraba que sería mejor aprovechada en los ciclos de revisión de una entidad como Núcleo. Le pregunté si podría tener acceso a parte del material para copiarlo en video, porque había varias películas de la lista que podían ser utilizadas para las clases del CERC. Me alentó a que lo hiciera y me derivó a la oficina donde guardaban las latas, a cargo de dos personas que no he logrado olvidar jamás: un técnico de apellido Martorelli y su jefe inmediato, llamado Osvaldo Cimenti. Ambos me hicieron saber que los caminos de la administración pública pueden ser inescrutables. Aunque yo estaba autorizado por el mismísimo director del Fondo Nacional de las Artes, ni Martorelli ni Cimenti mostraron el menor interés en dejarme pasar. Tras insistir bastante y regresar algunos días después, logré que me permitieran sacar un par de películas argentinas de la colección —*Hasta después de muerta* y *La chica de la calle Florida*— para transcribirlas a video en el CERC. Al verlas, me di una idea del daño sufrido por el material tras el proceso de reducción a 16 milímetros: por la cantidad de manchas y rayas, era evidente que las copias se habían hecho sin lavar ni revisar los originales, pero la calidad fotográfica era aceptable y siempre resultaba preferible ver algo rayado y manchado que no ver nada. Cuando devolví el material pregunté si podía ver las latas que contenían *Metrópolis*, pero Martorelli me informó sintéticamente que no. Argumenté que sólo necesitaba unos minutos, pero la réplica de Cimenti fue inapelable: “Arriba no saben lo difícil que es para nosotros ocuparnos de esto”.

Aquí corresponde insertar una pausa, al estilo de las novelas de Elery Queen. Si en ese momento Martorelli y Cimenti hubiesen tenido otra actitud, la versión

completa de *Metrópolis* habría aparecido hace veinte años y el crédito sería del Fondo Nacional de las Artes. Pero las cosas no sucedieron así. Continuemos.

Como se suponía que eventualmente todo el material iría a parar al Cine Club Núcleo, preferí no insistir y dediqué las semanas siguientes a investigar todo lo posible sobre Peña Rodríguez y su colección. Así, volví a escuchar la historia de las reducciones trágicas varias veces, de personas muy distintas: Jorge Miguel Couselo, Víctor Iturralde, Rolando Fustiñana, Claudio España, Enrique Bouchard. Cada uno fue agregando datos complementarios y todos coincidían en que tras la mala reducción de los originales y la masacre perpetrada por las tijeras de Moglia Barth, lo que había quedado de la colección era sólo una porquería inservible. El problema era que yo había visto dos copias de allí y no me habían parecido inservibles. Además, se me ocurría que el resto del material no debía de ser tan espantoso, precisamente porque había tenido la calidad suficiente como para pasarse por televisión.

Al mismo tiempo, quise saber todo lo posible sobre *Metrópolis*. Además de la versión de Giorgio Moroder, yo conocía otras dos: la de una hora en el formato 9.5 milímetros que tenía Fabio Manes, a quien conocí por esos años cursando en el CERC, y otra de aproximadamente noventa minutos que me regaló el coleccionista Alfredo Li Gotti en 8 milímetros. Aunque eran versiones incompletas, las dos eran distintas entre sí y distintas también de la versión Moroder, pero había que tratar de entender por qué. En la inmensa biblioteca de Héctor Vena encontré varios textos sobre el film pero ninguna coincidencia sobre la duración de la versión original.

Las primeras certezas aparecieron en una entrevista que la revista francesa *Positif* le había hecho al historiador y restaurador alemán Enno Patalas con motivo del estreno de la versión Moroder. Allí Patalas explicaba que se había pasado los últimos veinte años de su vida tratando de restaurar *Metrópolis*, que todo el mundo había conocido la versión cortada por la Paraufamet, que la versión completa sólo se había visto unos pocos meses en Berlín desde enero de 1927 y que sus mejores fuentes para reconstruirla eran la partitura de Gottfried Huppertz, las fichas de censura, la novela del film escrita por Thea von Harbou y la lista de intertítulos originales, con lo que era posible reemplazar las escenas faltantes (que Patalas denomina *lacunae*) con detallados textos explicativos. Según lo que podía deducir de ese conjunto de materiales, la versión original de *Metrópolis* habría durado cerca de dos horas y media...

O sea que, si la memoria dactilar de Sammaritano no fallaba, la copia de *Metrópolis* que había conservado Peña Rodríguez correspondía a la versión original completa. Pero dado que la misma sólo se había exhibido unos pocos meses en Berlín, ¿qué hacía en Buenos Aires? El paso siguiente fue ir a la hemeroteca del Congreso de la Nación y recorrer mes a mes la cartelera de los cines desde enero de 1927. Un par de días más tarde encontré la fecha del estreno porteño de *Metrópolis* y advertí que la abundante publicidad mencionaba a la distribuidora Terra. Ese era un primer dato importante porque permitía descartar la versión cortada por la Paraufamet. Restaba saber cuál de todas las versiones alemanas había comprado Terra para la Argentina, pero para eso había que buscar en algún medio más específico. La solución la proporcionó nuevamente Vena, que conservaba una colección de revistas del gremio cinematográfico denominada *Excelsior*. Allí encon-

tré la entrevista en la que Adolfo Z. Wilson, el dueño de la distribuidora Terra, declaraba haber adquirido *Metrópolis*, entre otros films. El artículo estaba fechado el 18 de febrero de 1927, es decir, apenas un mes después del estreno de la versión original del film y dos meses antes de que la UFA comenzara a cortarlo.

Terminó 1988 y en algún momento de 1989 supe que el Fondo no podría donar la colección a Núcleo por una serie de cuestiones administrativas inextricables. Intenté una última visita al material, pero Cimenti y Martorelli me la impidieron tenazmente. Poco después Emilio Villalba Welsh dejó su cargo en el Fondo Nacional de las Artes, con lo cual no hubo quien me autorizara para volver a intentarlo. Telón lento, mientras Cimenti y Martorelli bailan la tarantela del burócrata triunfante.

Hacia 1998 supe, gracias al periodista Paraná Sendrós, que la colección Peña Rodríguez había sido donada finalmente al Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. Traté de que me autorizaran a verla pero Sendrós, empleado del museo, me anticipó apesadumbrado que casi todas las colecciones del organismo estaban embaladas porque iban a mudarlo de la sede que ocupaba en la calle Sarmiento a un edificio mejor, situado en Defensa y San Juan. En 2004 volví a intentarlo, pero David Blaustein, entonces director del museo, me dijo apesadumbrado que tenían casi todas las colecciones embaladas porque estaban por mudarse a un edificio en Barracas. Tuve una extraña sensación de *déjà vu*.

En abril de 2008 me vino a ver Paula Félix-Didier, que había sido designada directora del museo poco antes, para renovar los acuerdos de colaboración que yo tenía con Blaustein. Le dije que contara con ello, siempre y cuando me permitiera revisar la colección Peña Rodríguez porque necesitaba comprobar una hipótesis que ya había cumplido la mayoría legal de edad. La imaginé diciéndome que no iba a ser posible, que ya estaban casi todas las colecciones embaladas para mudar el museo a Villa Cañás, pero no fue así y en menos de una semana me permitió examinar por primera vez el material.

No hizo falta más de media hora: se sucedían imágenes nunca vistas y textos que hasta ahora sólo se encontraban en la reconstrucción de Patalas. Esa copia de *Metrópolis* que tiene el Museo del Cine, que antes tuvo el Fondo Nacional de las Artes, antes Manuel Peña Rodríguez y antes Adolfo Z. Wilson, es la única que aún existe de la versión original de Fritz Lang.



---

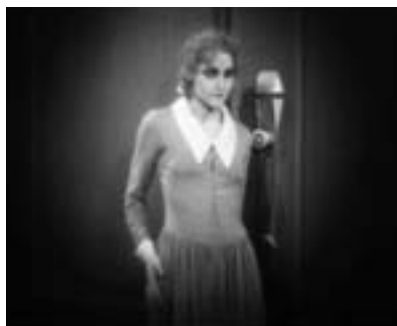
## Un tesoro, un problema y un epílogo

Dentro de la colección Peña Rodríguez, *Metrópolis* resultó el hallazgo más vistoso, pero no el único: a medida que se ubican los títulos originales de los films que la integran, aparece en ella más material que hasta ahora se suponía perdido. Para el cine argentino importan especialmente cuatro largometrajes mudos que no han vuelto a verse en ochenta años, pero los hay también españoles, soviéticos, norteamericanos, italianos, alemanes, franceses y hasta checos. El proceso es lento porque el rompecabezas perpetrado por Moglia Barth es gigantesco e impredecible. Por dar sólo un ejemplo, la mayor parte de *Metrópolis* se encontraba en dos latas debidamente rotuladas, pero un fragmento de unos ocho minutos estaba en otra lata, junto a varios otros rollos de diverso origen, y dos tomas adicionales aparecieron, luego de un mes de trabajo, en un rollo de pruebas de laboratorio. De cualquier manera, puede decirse que un sesenta por ciento de la colección está integrada por films que se consideraban perdidos, lo que representa una buena proporción por tratarse de un material que durante cuarenta años se creyó inservible.

Ante la inminente restauración de *Metrópolis*, la versión hallada en la Argentina presenta un problema: ¿qué tan original puede ser la versión original? La copia encontrada en Buenos Aires no sólo tiene tomas y escenas que faltan de su última restauración, realizada por la Murnau Stiftung en 2001. También tiene muchas secuencias que están compuestas por planos distintos, es decir, tomas alternativas. La práctica era habitual en el cine mudo: se compaginaban al menos dos negativos con el material de cámara, uno destinado a la exportación y otro para el mercado local. Cuando era posible, una misma acción se filmaba con dos cámaras simultáneas que proporcionaban el material necesario para ambos negativos, pero cuando el ángulo de toma lo impedía, había que usar planos distintos. Por lo general, el director elegía el que más le gustaba para el negativo local y la segunda opción quedaba para el de exportación.

Entonces, si el proceso de restaurar un film implica devolverlo a la forma que en su momento le dio el autor, ¿cuál es la decisión correcta que debe tomarse cuando existe más de una opción para restaurar un plano? ¿Cómo saber hoy cuál fue la toma que hace ochenta años prefirió Fritz Lang? El historiador español Luciano Berriatúa, especialista en el cine de F. W. Murnau, se hizo esa misma pregunta al encontrar varias versiones distintas de *Fausto* y su respuesta fue que cada una de ellas es una pieza original en sí misma. En el caso *Metrópolis*, el trabajo que se realice a partir del hallazgo porteño está condenado a ser una reconstrucción más que una restauración, ya que fatalmente tendrá que combinar fragmentos de versiones distintas. En cualquier caso, la versión encontrada en Buenos Aires merece conservarse en su integridad, no sólo por los fragmentos perdidos que aportará a la reconstrucción del film, sino también por la gran cantidad de tomas alternativas que la componen.





Además de contar con varias escenas adicionales, la copia argentina está montada con tomas que difieren de la versión conocida. En la columna de la izquierda, la copia argen-



tina; en la de la derecha, la última restauración. La escena corresponde al momento en que Freder descubre a su padre con el ser-máquina que acaba de crear Rotwang. La



cantidad de planos es la misma en ambas copias, pero la posición de los actores y sus gestos son diferentes. A veces también cambia sutilmente el ángulo de cámara.



El Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, que depende del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, funciona con un presupuesto insuficiente desde su fundación en 1971, ha soportado dos mudanzas en la última década y se considera que su domicilio actual (Salmún Feijóo 555, en el barrio de Barracas) es inadecuado y provisorio.

El noventa por ciento de la producción argentina muda y el cincuenta por ciento de la sonora se han perdido. La mayor parte de lo que aún existe se ha salvado por casualidad, por intereses comerciales pasajeros o por iniciativas particulares, siempre en depósitos inapropiados, con presupuestos escasos o nulos, y herramientas de trabajo inadecuadas.

Una ley nacional (la número 25.119,) sancionada por unanimidad en 1999, creó una Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN) con fondos y recursos suficientes como para comenzar a revertir esa situación crítica, pero hasta abril de 2008 las sucesivas autoridades de la Secretaría de Cultura de la Nación y del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales no sólo se negaron a reglamentarla sino también a proponer una alternativa mejor.

En ese contexto, no resulta sorprendente comprobar que *Los ojos del siglo*, la película de montaje que Manuel Peña Rodríguez hizo para concientizar sobre el valor de la memoria audiovisual, esté perdida en la Argentina. La única copia que existe fue preservada en Montevideo por Cinemateca Uruguay, cuyo ejemplo de generosidad y eficacia cultural no se ha reproducido hasta ahora entre nosotros.

Han pasado sesenta y siete años desde que Peña Rodríguez creó el Primer Museo Cinematográfico Argentino y todavía no existe en nuestro país una entidad pública que pueda cumplir con sus propósitos.



HOY ACONTECEMIENTO  
Estreno en los cines CALLAO y PARIS  
NOCHE SOLAMENTE

# METRÓPOLIS



Esta es la representación de METRÓPOLIS en  
colores, una de las maravillas más perfectas  
del cine argentino.  
Cada uno de los actores de teatro al servicio del teatro  
está aquí, con sus propios rostros, en una obra  
de gran calidad artística.  
El espectáculo es una obra de  
arte, una obra de arte.  
El espectáculo es una obra de  
arte, una obra de arte.  
El espectáculo es una obra de  
arte, una obra de arte.

Director: FRITZ LANG

Dressmaker: WHITE LANE



## **Apéndices**





## Sinopsis

La acción transcurre sin precisión de fecha o lugar, en una ciudad futura llamada Metrópolis. Mientras algunas personas viven bajo la luz del sol, hacen fortuna y se entregan a todo tipo de placeres, otras están condenadas a vivir bajo tierra, operando las máquinas que mantienen el funcionamiento de la ciudad en la superficie.

Un día la hija de un obrero, llamada María (Brigitte Helm), sale de los sótanos con un grupo de niños que hasta ese momento no habían visto la luz del día. Su aparición deja cautivado a Freder (Gustav Fröhlich), que decide ir a explorar los subsuelos y queda horrorizado por las condiciones en que los obreros son obligados a vivir. Acude entonces a la Nueva Torre de Babel, donde trabaja su padre, Joh Fredersen (Alfred Abel), el hombre que ha ideado Metrópolis. Fredersen escucha a su hijo, pero le explica que así es el orden de las cosas y que los obreros están donde deben estar. La conversación es interrumpida por Grot (Henrich George), capataz de la máquina-corazón de Metrópolis, quien trae unos planos misteriosos encontrados en los bolsillos de obreros muertos. Fredersen echa a su secretario Josaphat (Theodor Loos) porque considera que los planos debió haberse los llevado primero él y luego llama a un sicario, conocido solamente como “el Hombre Delgado” (Fritz Rasp), para ordenarle que vigile los pasos de su hijo.

Freder salva del suicidio a Josaphat, implora su ayuda y se dirige con decisión al submundo con la intención de conocer mejor a los obreros. Conmovido por el agotamiento físico de Georgy, el operario 11811 (Erwin Biswanger), Freder le ofrece intercambiar sus vidas y le pide que vaya a esperarlo a la casa de Josaphat, en la superficie. Georgy trata de hacerlo, pero en el camino encuentra dinero en las ropas de Freder, ve mujeres hermosas por primera vez en su vida y, en lugar de ir a casa de Josaphat, decide ir a Yoshiwara, la casa del pecado. Freder termina exhausto el turno de Georgy y es convocado a una reunión misteriosa: los obreros acuden a escuchar a María, que resulta ser una especie de predicadora de los subsuelos.

Mientras tanto, en la única casa antigua que queda en Metrópolis, el alquimista Rotwang (Rudolf Klein-Rogge) vive sumergido en el resentimiento a causa de la pérdida de una mujer amada, llamada Hel, que en el pasado lo abandonó para casarse con Joh Fredersen<sup>1</sup>. Este visita a Rotwang para pedir su ayuda, pues necesita interpretar los planos encontrados por Grot. Allí descubre que el alquimista ha trabajado febrilmente en la creación de un ser-máquina de formas femeninas, con el que piensa revivir a su amor perdido. Los planos resultan ser

<sup>1</sup> Es curioso que el actor Rudolf Klein-Rogge aceptara ese papel porque, como Rotwang, él también había perdido a una mujer amada: su esposa, Thea von Harbou, lo había abandonado años antes para casarse con Fritz Lang. Pero en lugar de hundirse en el resentimiento o dedicarse a la alquimia, Klein-Rogge supo esperar, y cuando Lang emigró de Alemania en 1933, volvió a casarse con Thea von Harbou.

de las catacumbas sobre las que Fredersen ha construido Metrópolis y Rotwang lo invita a verlas. Ambos llegan así al recinto donde los obreros se han reunido para escuchar a María, que les cuenta la historia de la Torre de Babel y su construcción. La moraleja es que entre el cerebro que piensa y las manos que trabajan, el corazón debe ser el mediador. Cuando todos se retiran, Freder se queda y llama la atención de María, que lo recuerda de su breve visita a la superficie. Resulta claro que ambos se han enamorado y que Freder desea ofrecerse como mediador entre su padre y los obreros. Ambos se besan y se citan en la catedral para el día siguiente.

Sin advertir que su hijo está entre los obreros, Fredersen pide a Rotwang que proporcione el rostro de María al ser-máquina, lo que le permitirá controlar a las masas, provocar una rebelión y conducirlos al fracaso para someterlos mejor después. Rotwang acepta porque ve en esa situación la posibilidad de una venganza definitiva: “Perderás lo único que te queda de Hel: tu hijo”, y minutos después secuestra a María. En tanto, Georgy sale fatigado de Yoshiwara y es interceptado por el Hombre Delgado, que lo presiona para obtener la dirección de Josaphat y luego lo envía de regreso a las máquinas. Mientras Freder espera en vano a María en la catedral, ve a un monje que lee exaltado unos párrafos del Apocalipsis. Poco después se dirige al departamento de Josaphat y se sorprende al no encontrar a Georgy.

Cuando Freder se va del departamento de Josaphat, llega el Hombre Delgado y procura extorsionarlo para que abandone a Freder y también Metrópolis. Hay una pelea, pero Josaphat logra escapar y se refugia en los subsuelos. Mientras tanto, Rotwang lleva a cabo una compleja operación, transforma su ser-máquina en un duplicado de María y la envía a la oficina de Fredersen. Cuando llega Freder y ve a su padre con la falsa María, tiene una crisis y se desmaya. Mientras Freder se encuentra en cama convaleciente, Rotwang presenta a la falsa María ejecutando una danza erótica ante la sofisticada clientela de Yoshiwara. Uno de los asistentes exclama: “¡Esta mujer compendia los siete pecados capitales!”. Simultáneamente, Freder tiene una visión aterradora en la que se combinan el monje de la catedral, las imágenes del Apocalipsis, la falsa María danzando, los siete pecados capitales y finalmente la Muerte, que se cierne sobre la ciudad.

En poco tiempo, la falsa María provoca el asesinato o el suicidio de varios jóvenes de la superficie, subleva a los obreros subterráneos y lidera la destrucción de las enormes máquinas que controlan la ciudad, lo cual deriva también en la inundación de los hogares obreros. Poco antes de esa hecatombe, Freder, Josaphat y la verdadera María logran sacar de la ciudad subterránea a los hijos de los trabajadores pero, como estos aún no lo saben, deciden vengarse de la falsa María quemándola en una pira. Rotwang, que ha enloquecido tras una violenta confrontación con Fredersen, muere poco después luchando con Freder por la verdadera María. Al final, Fredersen y los obreros se dan la mano, tras la oportuna mediación de Freder. El film termina con la frase de María: entre el cerebro que piensa y las manos que trabajan, el corazón debe ser el mediador.



## Recepción crítica en la Argentina

### **"Metrópolis"**

En un curioso alarde de técnica, de ultramodernismo, la cinematografía alemana acaba de producir esta película, de intenciones revolucionarias en cuanto a lo que escenografía concierne. Había no poca expectativa por conocerla. Su estreno, empero, defraudó ese interés. Y conviene decirlo en primer término: *Metrópolis* es una ingeniosa concepción que por demasiado complicada en su estructura no logrará un triunfo popular como se esperaba. Hay mucha oscuridad en el tema. Hay exceso de fantasía. Sólo convence a medias aquel estupendo alarde de técnica.

La intención del director Lang es mostrar la ciudad del porvenir, allá por el año 2000. Una ciudad totalmente mecanizada, sin sentimientos. En ella impera el más torpe materialismo. No tiene alma, la tal metrópoli. Está dividida en dos bien definidas clases sociales: los de arriba y los de abajo. En la luz, sonrientes al cielo, los ricos, los poderosos. En las entrañas de la tierra, dando el tributo de sus preciosas vidas para mover la inmensa mole mecánica, los pobres, los que nunca vieron la luz del sol. Un día, por obra de cierto inventor obsesionado con su concepción del ser mecánico, la ciudad se revoluciona. Los de abajo en su lucha con los de arriba rompen el intrincado mecanismo de la grandiosa máquina y la catástrofe se produce. Triunfa, al fin, el amor. Fuertes y débiles se unen, guiados por sus sentimientos humanistas.

Existe tal cúmulo de ideas desconcertantes desparramadas a través de la fábula; son tantos los efectos de técnica, ultramodernos unos y nada nuevos otros, que en la imaginación el espectador todo esto forma un conglomerado incongruente. Es menester seguir paso a paso la rápida sucesión de cuadros para comprender cuál es, exactamente, la concepción original. Ella, por la forma en que se la trata, aparece como esfumada en las tinieblas de ese formidable conjunto de motivos escénicos que van desde la completa materialización de la vida futura hasta la creación del ser mecánico, eje de ese agitado vivir. Ni se aprecia el sentido humano que alienta a los héroes, ni la conmovedora interpretación de una artista como Brigitte Helm, de raro temperamento y encantadora belleza.

De ahí que la película concluya por decepcionar. No obstante, es justo reconocer en el director a un innovador singular, capaz de hacer obras notables cuando ponga, junto a su original sistema técnico, la claridad imaginativa. Más sencillez en la exposición, es decir, más claridad narrativa, habrían dado a *Metrópolis* el carácter de una verdadera obra de arte. En cambio, tal cual está hecha, es sólo una película de mucha técnica nueva pero de muy poco interés. Concluye por fatigar al espectador, desilusionándolo. En su estreno el público quedó defraudado.

*La Prensa*, 8 de mayo de 1928.

### **“Se estrenó ayer *Metrópolis* en el Callao y en el París”**

La empresa cinematográfica Terra dio a conocer ayer en los salones París y Callao la monumental película de la UFA titulada *Metrópolis*.

Esta película se desarrolla en el mundo de los contrastes, una ciudad que levanta hacia el cielo verdaderas montañas habitadas y cuyo edificio principal recibe el nombre de “Nueva Torre de Babel”. La ciudad de las máquinas, la ciudad gigantesca del trabajo, el nervio central del mundo.

En el subsuelo, construido en las profundidades de la tierra, yace la ciudad de los obreros de Metrópolis, un mundo subterráneo sin cielo y sin sol. Entre la ciudad debajo de la tierra y la de la superficie se entabla una lucha gigantesca, una lucha de medios terribles que amenaza aniquilar en las más horrorosa de las catástrofes a los habitantes de la superficie y a los de las profundidades. En el momento más culminante de esta lucha, dos seres jóvenes, guiados por la compasión y el amor, consiguen abrir un nuevo camino en la redención de todos.

Los incendios, explosiones, caóticas inundaciones y derrumbamientos monstruosos que se ven en *Metrópolis* son símbolos para indicar que se ha de remover el mundo de la luz para acoger con corazón comprensivo el mundo que yace entre tinieblas.

El numeroso público que llenaba la sala fue una demostración convincente del interés que había despertado la película, pudiéndose asegurar, sin temor a caer en error, que sus exhibiciones habrán de alcanzar a ser numerosas.

*La Argentina, 7 de mayo de 1928.*

### ***"Metrópolis, estrenado anoche, es un film formidable"***

La impresión que produce *Metrópolis*, el film de la UFA de Berlín estrenado anoche en los salones París y Callao, es la de una realización técnica formidable. Se anticipa, en realidad, una monstruosa ciudad del futuro; y no es el caso de discutir si esa ciudad del futuro será, como quiere Wells, más extensa que alta. La ciudad de este film de Fritz Lang, con edificios de centenares de pisos, satisface la que se construye en nuestra imaginación llevando hasta donde alcanza su poder la tendencia del desarrollo de las grandes ciudades de hoy.

El cinematógrafo prueba con esta obra que es un instrumento maravilloso para servir a la fantasía, tanto como lo es para reproducir la realidad circundante; prueba, en suma, que es un arte nuevo de inconmensurable porvenir.

*Metrópolis* admiró, evidentemente, al público que siguió con creciente interés su desarrollo y hemos de ocuparnos con más detención de ella, pues la película presenta dos aspectos igualmente interesante: el técnico y el social o moral, tan ambiciosamente audaz y colosal este segundo como el primero, y de cuya concepción y realización hablaremos.

*La Razón*, 7 de mayo de 1928.

### ***"El público admira los formidables escenarios del film *Metrópolis*"***

*Metrópolis*, que acaba de estrenar la cinematográfica Terra con el éxito conocido, subyuga al público por los desconcertantes escenarios que posee.

La impresión que produce su realización, técnica audaz y formidable, es enorme.

La ciudad monstruosa que nos presenta *Metrópolis* impone respeto y acicatea la curiosidad hasta el paroxismo.

*Metrópolis*, con su artificiosidad, cobra aspectos magníficos de fantasía genial.

Por todo esto y más que hemos expuesto en crónicas pasadas, *Metrópolis* se impone en los cines que la exhiben.

*La Película*, 17 de mayo de 1928.





## Cine en Argentina

Por H. P. Tew

Sudamérica, y más especialmente la Argentina, parecen haber sido olvidadas por quienes hablan de los principales centros cinematográficos. Y sin embargo, pese a que la Argentina no es –comparativamente– un país productor de cine, debe de ser uno de los más grandes consumidores del mundo.

Quizá sea el único país grande e importante del mundo que consume films sin producirlos; y puede, por lo tanto, ser considerado como un centro que no está condicionado por las tendencias de sus propias producciones. Se convierte en un juez imparcial.

Lo que hace al país aun más imparcial es el hecho de que también es uno de los más cosmopolitas. Hay una gran colonia de veinte mil ingleses, quince mil alemanes. Colonias de varios tamaños de franceses, rusos, italianos, españoles, norteamericanos, chinos, japoneses, polacos, checoslovacos. Cada raza del mundo está representada en grandes cantidades.

Tómese todo esto como un todo, una masa. Piénseselo como una mezcla, que no tolera censura, y podrá comprenderse que lo que de muchas buenas maneras es el efecto de un film en ese centro cosmopolita, lo sería en Europa también.

Dos millones de habitantes. Doscientos cines. Noventa y cinco toneladas de película importada. Todo eso como centro sin producción. Como una masa cosmopolita en estado de ebullición que rodea a un pueblo emocional. Como una masa que tiene uno de los centros socialistas y comunistas más poderosos y fuertes del mundo. Y entonces, señor Censor, viaje allí y vea si después de todo no puede permitir la exhibición en el viejo continente de algunos de esos films revolucionarios o sobre cultura sexual.

Las películas rusas han adquirido una gran reputación en la Argentina. La Unión Soviética ha abierto una distribuidora y todas las producciones soviéticas son exhibidas sin demoras.

*Potemkin* tuvo un éxito enorme. Como en Europa, fue el primer film ruso que atrajo la atención de la gente sobre los méritos de las producciones eslavas. Fue discutida, se exhibió en los cines más pequeños y baratos, en todos los cines portuarios y en las zonas más duras de la ciudad. Debieron de verla todos los obreros de todas las nacionalidades, todos los marineros que se hallaban en tierra. Las entidades comunistas y socialistas la adoptaron: fue el eje de todo encuentro radical. En los cines comunes, con un público imparcial, no hubo condicionamientos. En una reunión condicionada, como en una del partido socialista, era por lo menos gracioso escuchar aplausos unánimes cada vez que un oficial del buen Potemkin era golpeado y tirado por la borda. Pero esto sucedía en reuniones condicionadas. En los cines comunes el público, como siempre, se ocupó del film y no del prejuicio.



*Octubre* fue otro éxito. Se exhibió prácticamente completo y fue considerado una obra maestra por todos los críticos.

He aquí dos films extraordinarios que registran la revolución y se exhiben sin el menor disturbio en todas partes en un país librepensador. ¿Acaso la Armada argentina tiró por la borda a sus oficiales? ¿Acaso los obreros tomaron las armas y asaltaron el congreso?

Sexo. Varios cines exhiben inteligentes películas sobre cultura sexual para la educación de la gente. Son producciones rusas y alemanas. Estas películas son promocionadas de manera normal y por lo general se exhiben sin cortes. Películas que tratan sobre enfermedades venéreas se estrenan de la misma forma. Cualquier ciudadano deseoso de obtener información y librarse de la anormal ignorancia que existe sobre el tema, está en libertad de hacerlo.

Además de la gran cantidad de películas de toda nacionalidad que estrenan los cines comerciales, se ha formado recientemente el Cine Club de Buenos Aires. Este club proporciona conferencias, debates y proyecciones semanales, seleccionando copias antiguas de las distribuidoras de la ciudad. En el caso del cine soviético, el Club ha tenido la oportunidad de exhibir películas antes de su estreno comercial, como sucedió con algunas de Dziga Vertov.

Casi se ha visto cumplido el sueño de los capitalistas norteamericanos con respecto a las películas parlantes: que los países extranjeros queden tan impresionados con ellas como para aprender inglés para ir a verlas. O que se conformen con escuchar un idioma extraño: en calmo silencio, escuchando un ruido.

En muchos cines argentinos se han exhibido y se siguen exhibiendo películas sonoras absolutamente intactas. No es que no se hayan actualizado. Semana tras semana los cines adaptan su equipamiento al sonido. En el caso de *Broadway Melody*, se insertaron subtítulos en español luego de cada frase pronunciada. Se espera así transmitir su significado. La película tuvo (como en todas partes en su propio idioma) un gran éxito. La idea de insertar subtítulos escritos para traducir el diálogo es interesante como intento de solucionar la dificultad internacional del cine sonoro. Por cierto, habrá hecho que todos los argentinos se familiarizaran con el idioma norteamericano.

Hasta cierto punto, aunque es una ciudad cosmopolita, Buenos Aires es unánime en dos cosas: la imparcialidad y el sentido del humor. Estas dos características son eventualmente adquiridas por todos los residentes de cualquier nacionalidad que se quedan en el país el tiempo suficiente. La imparcialidad, porque el argentino juzga al otro sólo por su personalidad; no importa si es negro o blanco, o si es perseguido en otros países, será juzgado por lo que haga en la Argentina. Este aire de liberalidad, y su consecuente cordialidad —que tanto impresiona al extranjero que llega acostumbrado a las estrechas convenciones raciales de Europa— se extiende a todos en el país. Del mismo modo, el sentido del humor parece pertenecer a todos los habitantes. Esto se debe enteramente al medio. Hay una ausencia total del sentido de sátira o de exageración: ambas cualidades son tomadas literalmente.

Al pensar en algunos de los extraordinarios films de todas las nacionalidades que han tenido un estreno exitoso o que han sido fracasos, es útil tener en cuenta el sentido del humor y la imparcialidad. Aquel puede, a veces,

hundir un film; esta puede hacer un éxito de la mayoría (siempre en relación con el correspondiente mérito).

De las producciones soviéticas, sin duda el éxito fue *Potemkin*, seguido de *Octubre*. Después, el film sobre el *Krassin* funcionó extraordinariamente. *El carnet amarillo*, dirigido por Otsep, también fue muy exitoso. *Dos días* de Stabovoi fue un fracaso, como así también la producción Sovkino *Bulat Batyr* de Tarisch. *Tempestad sobre Asia*, estrenado aquí como *La tempestad amarilla*, se exhibe hasta la fecha después de un comienzo vacilante y, a juzgar por las críticas de los periódicos y las ventas anticipadas, seguirá en cartel por algún tiempo más.

La imparcialidad: mientras en Europa los periódicos se preocuparon sobre todo por indicar el significado político, la propaganda antiimperialista o la identidad de los militaristas, en la Argentina el controvertido factor político nunca se mencionó en los diarios. Los críticos se limitaron enteramente a la construcción artística y técnica del film.

Con respecto a las producciones alemanas, *Varieté* fue el film pionero en establecer la reputación de la productora UFA. *Metrópolis* tuvo un éxito moderado y *El espía rojo*, considerando su comparativo éxito europeo, tampoco funcionó bien. No convenció al espíritu esencialmente latino. De los films sobre cultura sexual, un éxito notable fue *Vida conyugal*, una producción de Lander-Film Berlin realizada por E. Frowein. Grandes cantidades de público de ambos sexos fueron a ver esta película que, de manera rara en este tipo de films, combina gusto con inteligencia e información.

*El dinero* de Marcel L'Herbier funcionó mejor que el promedio de las producciones francesas. Probablemente, como la Argentina es esencialmente un lugar donde se hace dinero, la descripción de un moderno maníaco del dinero causó una profunda impresión. Cuando se trata de cuestiones satíricas, como *Los nuevos señores* de Jacques Feyder, la intención se pierde por completo.

Los films norteamericanos son numerosos, pero tanto *La melodía de Broadway* como *El hombre de la máscara de hierro* escrita por Douglas Fairbanks fueron apreciadas por encima de lo normal. También funcionaron otros films de manufactura norteamericana pero con elementos europeos, como *Los muelles de Nueva York* de Sternberg, *Los cuatro diablos* de Murnau y *La marcha nupcial* de Stroheim.

Un país puede ser democrático y tener una aristocracia; puede ser capitalista y tener un partido comunista poderoso; puede ser universal pero muy cosmopolita. La Argentina combina todos esos puntos. También goza de libertad. Resultado: Buenos Aires es la perfecta ciudad cosmopolita del cine. En la gran asimilación de films de todas las naciones, es un exitoso sitio de encuentro. Y en cuanto a lo puramente artístico, lo puramente político, la pura propaganda o la pura información, todas esas ideas son evaluadas y asimiladas. Y a nadie le importa la tendencia en la medida en que sea buen cine.

De hecho, otros (especialmente los censores) podrían aprender mucho de semejante centro de libertad cinematográfica.

Publicado en *Close Up*, Suiza, febrero de 1930, traducción de FMP.

## Referencias

---

- El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, de Sergei M. Eisenstein, 1925).  
*Octubre* (*Oktyabr*, de Sergei M. Eisenstein, 1928).  
*La melodía de Broadway* (*The Broadway Melody*, de Harry Beaumont, 1929).  
"Film sobre Krassin": es probable que sea una referencia al documental ruso titulado *Krassin*,  
fechado en 1929, sobre una acción de rescate realizada por el rompehielos ruso *Krassin* en el  
Círculo Polar Ártico.  
*Carnet amarillo* (*Zemlya v plenu*, de Fyodor Otsep, 1928).  
*Dos días* (*Dva dniya*, de Grigori Stabovoi, 1927).  
*Bulat-Batyr* (de Yuri Tarich, 1928).  
*Tempestad sobre Asia* (*Potomok Chingis-Khana*, de Vsevolod Pudovkin, 1928).  
*Variété* (de Ewald André Dupont, 1925).  
*Metrópolis* (de Fritz Lang, 1927).  
*El espía rojo* (*Spione*, de Fritz Lang, 1928).  
*Vida conyugal*: posiblemente se refiera a *Die Ehe*, de Eberhard Frowein, 1928.  
*El dinero* (*L'argent*, de Marcel L'Herbier, 1928).  
*Los nuevos señores* (*Les nouveaux messieurs*, de Jacques Feyder, 1929).  
*El hombre de la máscara de hierro* (*The Iron Mask*, de Allan Dwan, 1929).  
*Los muelles de Nueva York* (*The Docks of New York*, de Josef von Sternberg, 1928).  
*Los cuatro diablos* (*4 Devils*, de F. W. Murnau, 1928).  
*La marcha nupcial* (*The Wedding March*, de Eric von Stroheim, 1928).

## Wells critica un film actual

**Disiente con esta concepción alemana de cómo será la ciudad dentro de cien años.**

*Bajo el título general "Cómo anda el mundo", Wells contribuye con The New York Times con una serie de artículos bimestrales en los que trata de los eventos importantes y tendencias del año. El siguiente artículo, en el cual el autor da sus opiniones sobre el intento de un film alemán de construir la ciudad del próximo siglo, es el octavo de la serie.*

### **POR H. G. WELLS**

Recientemente vi el film más estúpido de todos. No creo que sea posible hacer uno más estúpido, y como el film se dispone a mostrar cómo anda el mundo, pienso que "Cómo anda el mundo" bien puede interesarse por el film. Se llama *Metrópolis*, viene de los grandes estudios UFA de Alemania, y se le da a entender al público que tuvo una costosa producción. Brinda en una arremolinada concentración casi todas las posibles insensateces, clichés, lugares comunes y revoltijos acerca del progreso de la mecánica y del progreso en general, servido con una salsa de sentimentalismo que es totalmente suya.

Es un film alemán, y ha habido algunos films alemanes sorprendentemente buenos antes que comenzaran a cultivar malos trabajos al amparo de una cuota de protección. Y este film fue adaptado al gusto anglosajón, y muy probablemente sufrió en ese proceso, pero aún cuando podamos ser tolerantes respecto a este hecho, queda en él lo suficiente para convencer al observador inteligente que la mayor parte de su estupidez debe ser originaria. Posiblemente encuentre desagradable este torbellino sentimentaloides porque encuentro en él fragmentos ruinosos de mi propia obra juvenil, *The Sleeper Awakes*, escrita hace treinta años.

### **Falta de originalidad**

Plagiaron los robos de Capek sin pedir permiso, y ese monstruo mecánico sin alma de Mary Shelley, que ha engendrado tantas creaciones alemanas, se reproduce una vez más en esta confusión. No hay trazos de originalidad, tampoco un pensamiento independiente; allí donde nadie imaginó algo para ellos, los autores se apoyaron en cosas contemporáneas. Los aeroplanos que vagan sobre la gran ciudad no difieren de los que existen actualmente, cuando todo este material podría haberse animado mucho más con unos pocos helicópteros y unos inesperados movimientos verticales. Los automóviles son modelo 1926 o anteriores. Creo que no hay una sola idea novedosa, un solo instante de creación artística, o incluso de anticipación inteligente, del principio al fin de este pretencioso guiso. Puedo haberme perdido algún rastro de innovación, pero lo dudo, y esto, aunque debe aburrir al hombre inteligente del público, lo hace aún más conveniente como muestra del círculo de ideas y de la mentalidad de los cuales procede.

La palabra “Metrópolis”, dice el anuncio en inglés, “es en sí misma un símbolo de grandeza”, lo que sólo nos muestra cuán inteligente es consultar un diccionario antes de hacer aserciones sobre el significado de una palabra. Probablemente fue el adaptador quien hizo esa conjetura. El vocablo alemán “Neubabelsburg” era mejor, y podría haber sido traducido como “Nueva Babel”. Es una ciudad, se nos dice, proyectada cien años hacia el futuro. Se la representa como inmensamente alta, todo el aire y la felicidad están arriba, y los trabajadores viven como lo hacían los serviles trabajadores de uniforme azul de *The Sleeper Awakes*, abajo, abajo, bien abajo.

Bien, allá lejos en el viejo y querido 1897, podía excusarse el hecho de simbolizar las relaciones sociales de ese modo, pero eso fue hace ya treinta años, y mucho se ha pensado y algo se ha vivido desde entonces. Esa ciudad vertical del futuro es, para decirlo suavemente, muy poco probable. Aún en Nueva York y Chicago, donde la presión sobre los sitios céntricos es excepcionalmente grande, es sólo la zona central de oficinas y entretenimiento la que sube vertiginosamente los precios. Y es la misma presión centrípeta que impulsa a más no poder la explotación del valor de los sitios en el centro la que hace salir a la industrialización y el trabajo hacia áreas más económicas y a la vida residencial hacia entornos más abiertos y aireados. Todo eso fue discutido y escrito antes de 1900. Llegando a 1930 los genios del estudio UFA proponen un libro de anticipación que fue escrito hace un cuarto de siglo atrás. Los censos británicos de alrededor de 1901 probaron que las poblaciones urbanas se estaban volviendo centrífugas, y que cada vez que se incrementan las facilidades en los medios de comunicación horizontales se producía una distribución hacia las afueras. Esta estratificación social vertical es material viejo y echado a perder. Bien lejos de estar cien años adelantada, Metrópolis, en sus formas y perfiles, es ya una posibilidad que atrasa un cuarto de siglo.

Pero su forma es la menor parte de su ranciedad. Se supone que esta enorme ciudad fue creada por una sola personalidad dominante. La versión inglesa lo llama John Masterman, para que no haya equívocos respecto a sus cualidades. Con muy poca inteligencia ha llamado a su hijo Eric en vez de continuar con el bueno y duro John, y así relajar la tensión. Él trabaja con un inventor, un tal Rotwang, con quien hace máquinas. Hay un cierto número de otra gente rica, y sus hijos aparecen entreteniéndose en una especie de alegre invernadero, algo así como un hotel de 1890 durante una orgía. El resto de la población está en un estado de miserable esclavitud, trabajando en “turnos” de diez horas en alguna misteriosa división de las veinticuatro horas y sin dinero para gastar, sin propiedades y sin libertad. Las máquinas producen riqueza. No se dice cómo. Se nos muestran filas de automóviles, todos parecidos, pero los trabajadores no pueden poseerlos, y ningún “hijo de rico” desearía tenerlos. Hoy en día, aún las clases medias quieren un auto con cierta personalidad. Probablemente Masterman hace esos autos en series infinitas como pasatiempo. Se nos pide que creamos que esas máquinas están frenéticamente ocupadas en la producción de algo que no va a ser usado jamás y que Masterman se hace más y más rico de esa forma.

Este es el sinsentido esencial. A menos que las masas tengan la capacidad de consumir, no hay posibilidades de riqueza en una civilización mecanizada. Una población vasta, empobrecida y esclavizada puede ser necesaria para obtener ganancias donde no hay máquinas de producción en masa; pero es absurdo dónde estas existen. Usted puede encontrar un verdadero proletariado en China —existió en las grandes ciudades del mundo antiguo—, pero no va a encontrarlo en América, que ha ido más lejos en la industria mecánica, y no hay ninguna razón para suponer que vaya a existir en el futuro. La consigna de Masterman es eficiencia, y a usted se le da a entender que es una palabra muy espantosa, y los autores de este espectáculo idiota son tan desesperadamente ignorantes de todo el trabajo que ha sido hecho sobre la eficiencia industrial que ellos lo representan como alguien que hace trabajar hasta el agotamiento a los operarios así ellos se desmayan y las máquinas explotan y la gente muere quemada. Usted atormenta a operarios que deben mover palancas en respuesta a determinadas señales. El trabajo podría ser efectuado mucho más eficientemente por autómatas. La mayor fatiga aparece por el hecho de que los trabajadores son esclavos desanimados y sin esperanza, trabajando de mala gana y mecánicamente. Pero la civilización mecanizada no hace uso de simples esclavos. Cuanto más eficiente es la maquinaria, menos necesidad hay de un operario cuasimecánico. Es la fábrica ineficiente la que necesita esclavos, y el taller mal organizado el que mata hombres. La era de la labor humana hecha por esclavos desesperanzados yace a nuestras espaldas. Con una especie de maligna estupidez, este film contradice estos hechos.

### **El hombre y sus máquinas**

La tendencia actual de la vida económica es expulsar complementemente a los simples esclavos, para reemplazar el trabajo altamente especializado por exquisitas maquinarias en manos hábiles, e incrementar la proporción relativa de trabajadores semi-especializados, moderadamente versátiles y moderadamente buenos. Esto puede, sin duda, crear masas no permanentes de desempleados, y en *The Sleeper Awakes* hay una masa de desempleados esclavizados. Eso fue escrito en 1897, cuando la posibilidad de limitar el crecimiento de grandes masas de población apenas estaba despuntando. Entonces era razonable anticipar un embarazoso submundo de gente con baja capacidad de producción. No sabíamos qué hacer frente a ese abismo. Pero actualmente, esto no sirve como excusa. Y lo que el film anticipa no es desempleo sino empleo esclavo, que es precisamente lo que se está superado. Sus creadores no se dieron cuenta todavía de que la máquina elimina al esclavo.

“Eficiencia” significa producción a gran escala, maquinaria tan desarrollada como sea posible y grandes ganancias. La delegación que el gobierno británico envió a estudiar el éxito en Estados Unidos ha dictaminado unánimemente en ese sentido. La industrialización eficiente de los Estados Unidos tiene tan poca necesidad de esclavos que tuvo que poner las barreras más severas para contener una posible inundación de inmigrantes. La UFA no sabe nada de ello.

Una joven mujer aparece de ningún lugar en particular para ayudar a esos esclavos. Ella impresiona al hijo de Masterman, Eric, y juntos van a las “catacum-

bas", las cuales, a pesar de los tubos de vapor, cables y desagües de Masterman, tienen un parecido a Roma, en el tipo de edificación y en todo lo demás, y yacen bajo esta ciudad de Metrópolis. Ella dirige una especie de culto cristiano en esas inexplicables cavernas y los esclavos la aman y confían en ella. Con un buen sentido de la oportunidad ella se ilumina a través de las catacumbas con una antorcha en vez de las lámparas eléctricas que son tan comunes actualmente. Este salto atrás hacia las antorchas es típico de este espectáculo. Se nos pide que asumamos que las antorchas son cristianas, que las antorchas son humanas. Las antorchas tiene corazón, en cambio, las lámparas eléctricas de mano son cosas malvadas, mecánicas, sin alma. El inventor malo y triste usa una bien grande.

### **Constructor de la torre de Babel**

Los servicios religiosos de Mary son poco sectarios, casi como una escuela de domingo por la tarde, y en su especial catacumba ella no tiene un altar sino una especie de paragüero lleno de cruces. La idea principal de su religión consiste en desaprobando las máquinas y la eficiencia. Ella insiste con la gran lección moral de que conviene el esfuerzo humano más pronunciado y resistente, el más malvado Paraíso crece mientras recita la historia de Babel. Esta historia, como sabemos, es una lección contra el "orgullo". Le enseña al alma humana a afligirse. Inculca el deber de la incompetencia. La torre de Babel fue construida, al parecer, por hombres enceguecidos. Dije que no había un toque de originalidad en el film, pero esto parece ser una cuestión central. Vemos a los hombres enceguecidos construyendo Babel. ¡Miríadas de ellos! No se explica por qué están enceguecidos. Ni siquiera pretende ser gracioso y, por supuesto, no lo es: es solamente otro toque de estupidez. Ella les enseña a los trabajadores de Metrópolis que no deben rebelarse ni hacer nada por ellos mismos, porque si lo hacen, tendrán la venganza del Cielo.

Pero Rotwang, el inventor, está haciendo un robot, aparentemente sin ninguna licencia de Capek. Pretende que se parezca a un ser humano y que trabaje como él, pero que no tenga "alma". Es un sustituto para la labor esclava. Como es debido, Masterman sugiere que no deberían tener alma, y por mi vida que no entiendo por qué deberían tenerla. Todos los esfuerzos de la civilización mecánica tienden a eliminar la esclavitud y el espíritu esclavo. Pero esto es evidentemente visto como algo muy temible e impresionante por los productores, quienes están de parte del alma y el amor y cosas por el estilo. Me sorprendió que no estuvieran en apuros por el alma de los despertadores y de las lanchas. Masterman, que no quiere que haya un solo malo, persuade a Rotwang de hacer a este Robot con la apariencia de Mary, de modo que puede liderar una insurrección entre los obreros para destruir las máquinas junto a las que ellos viven y así aprendan que es necesario trabajar. Esto es algo intrincado, pero Masterman, como usted ve, es un hombre endemoniado. Lleno de orgullo, eficiencia y modernidad y todos esas cosas aborrecibles.

Entonces llega la imbecilidad suprema del film: la transformación del Robot en un ser similar a Mary. Rotwang, usted entiende, vive en una pequeña casa antigua empotrada en una ciudad moderna y adornada con pentagramas y otras reminiscencias de las viejas novelas alemanas, de las cuales parece provenir su

propietario. Un débil parecido a Mefistófeles se percibe de a ratos. De este modo, para la UFA, Alemania es aún la vieja y querida Alemania amante de la magia. Quizá los alemanes nunca logren escaparse de lo incierto. La noche de Walpurgis es el día del santo de la imaginación poética, y la fantasía nacional hace cabriolas de manera segura con una escoba entre las piernas. Por algún modo sin duda abominable Rotwang ha metido un gran laboratorio muy bien equipado en su pequeña casa. Es mucho más grande que la casa, pero sin duda él debe de haber recurrido a Einstein y otras desconcertantes modernidades. Mary va a ser atrapada, colocada en una máquina que parece una coctelera transparente, y va a padecer toda clase de tratamiento pirotécnico para que su apariencia sea transferida al Robot. La posibilidad de que Rotwang simplemente hiciera un Robot que se pareciera a ella evidentemente nunca penetró en la dotada cabeza del productor.

El Robot es construido en halos vacilantes. La premisa parece ser alcanzada por rayos repetidamente, los contenidos de un número de frascos son agitados violentamente, hay explosiones y descargas pequeñas. Rotwang dirige la operación con una manifiesta ausencia de garantías, y finalmente para su evidente tranquilidad el parecido se logra y las cosas se calman. La falsa Mary entonces hace un guiño a la audiencia y parte para sublevar a los operarios. Etcétera, etcétera, etcétera. Hay algo relativamente bueno tras las mejores tradiciones fílmicas, algo de violenta y poco convincente rotura de máquinas y motines y restos, y entonces más bien confusamente uno deduce que Masterman ha aprendido su lección y que los trabajadores y sus empleadores deben reconciliarse por intermedio del "amor".

Ni por un momento uno cree algo de esta estúpida historia: ni por un momento hay algo entretenido o convincente en esta monótona serie de eventos dislocados. Es inmensamente y extrañamente sosa. Ni siquiera permite reírse de ella. No hay ni una sola personalidad agradable, simpática o graciosa en el elenco: no hay, sin duda, competencia para parecer bien o actuar como una criatura racional entre todas estas absurdidades estúpidas e imitativas. El aire del film de tener algo solemne y maravilloso transparente pretensión. No tiene nada que ver con temas morales o sociales, o con cualquier otro que pueda plantearse imaginativamente. Es una tontería, pobre y poco densa, aún como tontería. Estoy sorprendido por la tolerancia mostrada por "un gran número de críticos a ambos lados del Atlántico", y esto costó, dice *The London Times*, 6.000.000 de marcos. No me puedo imaginar cómo hicieron para gastar todo eso. La mayor parte de los efectos pudieron haberse conseguido a muy bajo costo con maquetas.

Lo triste es que este film sin imaginación, incoherente y sentimentaloides derroche algunas buenas posibilidades. Mi fe en la empresa alemana ha sufrido un *shock*. Estoy consternado por la inteligente pereza que demuestra. Pensé que Alemania, aún en su peor momento, podría trabajar duro. Pensé que se habían decidido a ser industriosamente modernos. Es muy interesante especular sobre la tendencia actual hacia los inventos mecánicos y los verdaderos efectos de los mismos sobre las condiciones laborales. En lugar de plagiar un libro de hace treinta años y resucitar la banal moralidad del primer período Victoriano, habría sido tan fácil, no tan costoso y mucho más interesante haberse tomado el tra-



bajo de reunir las opiniones de unos pocos investigadores y de los ingenieros y arquitectos que aspiran a la modernización en las modernas tendencias de las invenciones y desarrollarlas de manera artística. Cualquier escuela técnica se hubiera deleitado proveyendo bosquejos y sugerencias para la aviación y el transporte del año 2027. Hay actualmente grandes cantidades de literatura sobre la organización eficiente del trabajo que podrían haber sido reducidos a muy bajo costo. La pregunta por el desarrollo del control industrial, la relación de la industria en función a la política, el modo en que todo funciona, es del interés más vivo actualmente. Aparentemente el personal de la UFA no sabe de estas cosas o no quiere saber de ellas; ellos son demasiado torpes para ver cómo esas cosas podrían comprometerse con la vida actual y hacerlas interesantes al hombre de la calle. Siguiendo a las peores tradiciones en el mundo del cine, monstruosamente satisfechos de sí mismos y autosuficientes, convencidos del poder del anuncio estrepitoso para impresionar al público, y sin miedo de buscar crítica en sus mentes, sin conciencia del pensamiento y el conocimiento fuera de su alcance, ellos se ponen a trabajar en su enorme estudio para producir metros y metros de esta ignorante y anticuada tontería y arruinar el mercado de cualquier film de mejor calidad que pueda venir después.

¡Seis millones de marcos! ¡Qué derroche! El cine al que asistí estaba atestado. Pero todos los asientos de mayor precio estaban llenos, y los espacios llenos de mala manera pero completamente antes que el gran film hubiera comenzado. Supongo que todos habían ido a ver cómo será la ciudad del futuro. Supongo que hay multitudes que pueden ser atraídas con la promesa de mostrarles cómo será la ciudad dentro de cien años. Creo que era un público insensible y no oí ningún comentario. No podría decir al ver su conducta si ellos creyeron que *Metrópolis* era realmente un pronóstico posible o no. No sé si ellos pensaron que el film era irremediamente estúpido o si lo irremediamente estúpido es el futuro de la humanidad, pero debe de haber sido una cosa o la otra.

*The New York Times*, 17 de abril de 1927.



## ***Metrópolis***

Por Luis Buñuel

*Metrópolis* no es un film único. *Metrópolis* son dos films pegados por el vientre, pero con necesidades espirituales divergentes, de un extremado antagonismo. Aquellos que consideran el cine como un discreto narrador de historias, sufrirán con *Metrópolis* una honda decepción. Lo que allí se nos cuenta es trivial, ampuloso, pedantesco, de un trasnochado romanticismo. Pero si a la anécdota preferimos el fondo plástico-fotogénico del film, entonces *Metrópolis* colmará, nos asombrará como el más asombroso libro de imágenes que se ha compuesto. Consta, pues, de dos elementos antípodas, detentores del mismo signo en las zonas de nuestra sensibilidad. El primero de ellos, que pudiéramos llamar puro-lírico, es excelente; el otro, el anecdótico o humano, llega a ser irritante. Ambos, simultaneándose, sucediéndose, componen la última creación de Fritz Lang. No es la primera vez que observamos tan desconcertante dualismo en las producciones de Lang. Ejemplo: en el inefable poema "Las tres luces" se habían interpolado unas escenas desastrosas, de un refinado mal gusto. Si a Fritz Lang le cabe el papel de cómplice, denunciemos como autor de esos eclécticos ensayos de ese peligroso sincretismo a su esposa, la escenarista Thea von Harbou.

El film, como la catedral, debía de ser anónimo. Gentes de todas clases, artistas de todos órdenes, han intervenido para alzar esta monstruosa catedral del cine moderno. Todas las industrias, todos los ingenieros, muchedumbres, actores, escenaristas; Karl Freund, el as de los operadores alemanes, con una pléyade de colegas; escultores, Ruttmann, el creador del film absoluto. A la cabeza de los arquitectos figura Otto Hunte; a él y a Ruttmann se deben en realidad las más conseguidas visualizaciones de *Metrópolis*. El decorador, último de los vestigios legados al cinema por el teatro, apenas interviene aquí. Lo presentimos tan sólo en lo peor de *Metrópolis*, en los enfáticamente llamados "jardines eternos", de un barroquismo delirante, de un mal gusto inédito. El arquitecto sustituirá ya, para siempre, al decorador. El cinema será fiel intérprete para los lo más atrevidos sueños de la arquitectura.

El reloj, en *Metrópolis*, no tiene más que diez horas, que son las del trabajo, y a ese compás de dos tiempos se mueve la vida de la ciudad entera. Los hombres libres de *Metrópolis* tiranizan a los siervos, nibelungos de la ciudad que trabajan en un día eléctrico eterno, en las profundidades de la tierra. Sólo falta en el simple engranaje de la República el corazón, el sentimiento capaz de unir tan enemigos extremos. Y en el desenlace veremos al hijo del director de *Metrópolis* (corazón) unir en abrazo fraterno a su padre (cerebro) con el contraamaestre general (brazo). Mézclense estos ingredientes simbólicos con una buena dosis de escenas terroríficas, con un juego de actores desmesurado y teatral, agítese bien la mezcla y habremos obtenido el argumento de *Metrópolis*.

Pero, en cambio, ¡qué arrebatadora sinfonia del movimiento! ¡Cómo cantan las máquinas en medio de admirables transparencias, arco triunfadas por las des-

cargas eléctricas! Todas las cristalerías del mundo, deshechas románticamente en reflejos, llegaron a anidar sobre el moderno canon de la pantalla. Cada acérrimo destello de los aceros, la rítmica sucesión de ruedas, émbolos, de formas mecánicas increadas, es una oda a una novísima poesía para nuestros ojos. La Física y la Química se transforman milagrosamente en Rítmica. Ni un momento de éxtasis. Incluso los rótulos, ya ascendentes o descendentes, giróvagos, deshechos luego en luces o desvanecidos en sombras, se unen al movimiento general: llegan a ser imagen también.

A nuestro juicio, el defecto capital del film estriba en no haber seguido su autor la idea plasmada por Eisenstein en su *Potemkin*, en no haber presentado un solo actor, pero lleno de novedad, de posibilidades: la muchedumbre. El asunto de *Metrópolis* se prestaba a ello. Hemos sufrido, en cambio, una serie de personajes llenos de pasiones arbitrarias y vulgares, cargados de simbolismo al cual no respondían ni por asomo. No quiere decirse que en *Metrópolis* no haya multitudes, pero parecen responder más a una necesidad decorativa, de ballet gigantesco, pretenden más encantarnos con sus admirables y equilibradas evoluciones que darnos a entender su alma, su exacta obediencia a móviles más humanos, más objetivos. Aún así, hay momentos –Babel, la revolución obrera, persecución final del androide– en que se cumplen admirablemente ambos extremos.

Otto Hunte nos anonada con su colosal visión de la ciudad del año 2000. Podrá ser equivocada, incluso anticuada en relación con últimas teorizaciones sobre la ciudad del porvenir; pero, desde el punto de vista fotogénico, es innegable su fuerza emotiva, su inédita y sorprendente belleza; de tan perfecta técnica, que puede sufrir un prolongado examen sin que por un instante se descubra la maqueta.

*Metrópolis* ha costado cuarenta millones de marcos oro; han intervenido, entre actores y comparsaría, unas 40.000 personas. El metraje actual del film es de 5.000 metros<sup>1</sup> pero se emplearon en total casi dos millones. El día del estreno en Berlín se pagó la butaca a 80 marcos oro. ¿No resulta desmoralizador que contando con semejantes medios la obra de Lang no haya sido un dechado de perfección? De la comparación de *Metrópolis* y *Napoleón*, los dos más grandes films que ha creado el cinema moderno, con otros más humildes, pero también más perfectos, más puros, nace la provechosa lección de que el dinero no es lo esencial para la producción cinemática moderna. Compárese *Rien que les heures*, que sólo costó 35.000 francos, con *Metrópolis*. Sensibilidad, primero; inteligencia, primero, y todo lo demás, incluso el dinero, después.

Publicado en *La Gaceta Literaria*, n.º 9, Madrid, 1927.

---

## Referencias

<sup>1</sup> En este párrafo Buñuel reproduce información publicitaria proporcionada por la productora, pero en realidad no era exacta. Según toda la documentación existente, la versión completa de *Metrópolis* nunca tuvo 5.000 metros de extensión sino 4.189.

*Las tres luces* (*Der müde Tod*, 1921), film alemán de Fritz Lang con Lil Dagover y Bernhard Goetzke. Se lo conoce también como *La muerte cansada*, traducción literal del título original. *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), film soviético de Sergei M. Eisenstein. *Napoleón* (1927), gigantesco film francés de Abel Gance, con Albert Dieudonné. *Rien que les heures* (1926), cortometraje documental de Alberto Calvacanti, realizado en Francia.





Fotograma del film *Los ojos del siglo* (Volumen 1),  
dirigido por Manuel Peña Rodríguez en 1957.

## Primer Museo Cinematográfico Argentino

### Sus fines

Créase el Primer Museo Cinematográfico Argentino, para la función primordial de documentar y estudiar el nacimiento, progreso y evolución del cinematógrafo, arte múltiple de nuestros tiempos, en todas sus manifestaciones. Con tal objeto, iniciará la búsqueda y archivo de películas, entendiéndose que su adquisición se podrá efectuar mediante compra directa, donaciones o préstamos –con impresión o no de negativos– si hubiere lugar.

Fórmase el Museo sobre la base de la cineteca organizada privadamente por el señor Manuel Peña Rodríguez, y de la cual se hará un inventario, con especificación de las producciones cuya exhibición está o no debidamente autorizada, según los casos, en la época de la fundación.

Dedicarase especialmente el Museo a:

**(a)** Clasificar ese material por épocas, tendencias o géneros, y reunirlo paulatinamente en programas, mixtos o no, de acuerdo con las necesidades y directivas, a efectos de su exhibición en colegios y otros centros de enseñanza, instituciones oficiales y sociedades culturales y artísticas, con propósitos de divulgación, análisis y fomento del cinematógrafo.

Este material, a medida que ello conviniere, será también reducido al paso de 16 milímetros, con el objeto de facilitar su conservación, distribución y manejo.

**(b)** Proceder a levantar, inmediatamente después de constituido, una estadística de las películas en poder de particulares o empresas comerciales en el territorio de la República, procurando en los casos en que sea posible y conveniente, su traspaso, a título de adquisición o –especialmente de ser factible la impresión de negativos para beneficio del Museo– de custodia. Evitar por todos los medios a su alcance la destrucción del material considerado valioso para los fines de la institución, y extender, naturalmente, el campo de las adquisiciones al extranjero, por vía directa o indirecta.

**(c)** Crear una sección editora de publicaciones relativas al cinematógrafo, sus figuras, sus diversos problemas, etc., y fomentar, mediante conferencias y la palabra impresa, el estudio de este gran espejo de nuestra época en sus fases social y estética. Organizar exposiciones y disertaciones en consonancia con estos temas. Resaltar ante el público la misión de cultura, entretenimiento, educación y refundición de artes del cinematógrafo. Promover investigaciones sobre y en torno a la pantalla.

**(ch)** Atender a la creación de una sección especial que documente la evolución del cinematógrafo argentino y a la preparación de la historia, gráfica y literaria, de éste. Organizar, de ser necesario, un servicio de impresión de films o breves bandas en que queden registradas figura y voz de escritores, artistas, personalidades públicas o, simplemente, destacadas contemporáneas. Organizar también,

en relación con ello, un archivo documental del país, susceptible de completarse con una discoteca.

**(d)** Crear, anexa a su funcionamiento, una academia de artes y ciencias cinematográficas y colaborar con la llamada industria cinematográfica en todas aquellas cuestiones redundantes en el mejoramiento de su espectáculo. Establecer relaciones, convenios e intercambio de material e informaciones con similares entidades cinematográficas, oficiales o no, del país o del extranjero. Servir de nexo entre la industria y el comercio cinematográficos y los círculos interesados en la utilización del cinematógrafo en la educación y en la enseñanza. Recabar de los poderes públicos todas aquellas medidas convenientes a los fines del Museo.

**(e)** Abrir entre directores y profesores de los establecimientos de enseñanza encuestas tendientes a la estructuración orgánica de un programa de cinematografía escolar y educativa, de acuerdo con sus complejas necesidades. Formar, a manera de ensayo, programas mixtos de exhibiciones cinematográficas en que se alternen los films de carácter didáctico con los documentales o meramente recreativos, y tratar de obtener las colaboraciones económica y moral de las asociaciones cooperadoras escolares en esta campaña, que incluiría exhibiciones para los alumnos y sus familias.

**(f)** Rodar, de permitirlo y aconsejarlo las circunstancias, películas dentro de un plan experimental, documentales o artísticas, y editar otras con material de los archivos del Museo.

**(g)** Organizar un archivo fotográfico y de toda clase de material ilustrativo sobre films, y llevar estadísticas, observaciones, etc., del desarrollo del cinematógrafo nacional y universal. Secundar al Instituto Nacional de Cinematografía del Estado en todas aquellas iniciativas que coincidan con los fines y postulados del Museo. Servir de oficina de consulta técnica para las empresas productoras, entidades y público.

**(h)** Fomentar la formación de filiales o de entidades movidas por afanes similares, en el territorio de la República Argentina.

**(i)** El Primer Museo Cinematográfico Argentino es una entidad **no** comercial, nacida de la iniciativa privada. Los recursos para la financiación de su cometido, sostenimiento y conservación del material, se arbitrarán mediante el cobro de un pequeño derecho en sus exhibiciones y publicaciones que asegure el saldo de los gastos y la continuidad del esfuerzo. Cualquier ingreso económico, extraordinario o no, se destinará al mantenimiento y mejoramiento de la organización. Un Consejo Consultivo, bajo la presidencia del director general del Museo, determinará la aplicación gradual de todos los propósitos enunciados y aquellos otros que se estime oportuno incorporar al plan de labor.

A handwritten signature in dark ink, reading "Manuel Peña Rodríguez". The signature is fluid and cursive, with the first name "Manuel" and the last name "Rodríguez" clearly legible. There is a large, sweeping flourish that starts under "Manuel" and extends under "Rodríguez".

## Línea exacta, atormentada gracia, presencia dichosa de Brigitte Helm<sup>1</sup>

Por Ulyses Petit de Murat

La infinita estepa de la frente, las lúcidas, tirantes sienes. La revuelta dicha de los cabellos, minuciosos y ágiles, profundos y permanentes, como enredaderas perfumadas. Las usinas mágicas del oído, claros ojos cegadores, cuya deslumbradora vida reiteran los diminutos mástiles de las pestañas.

Anegarse en el doble arco de las cejas, en la exaltada vertical de la nariz, en la brevedad milagrosa de los senos, en la distanciación patética de los hombros.

Brazos largos y fraternales, geometría divina de la boca, manos espirituales, fáciles en el duro dibujo de los adioses, en la gótica vertical de las oraciones y la trama inasible de los abandonos y las ternuras.

Piel total, que no desintegra el vestido, bajo el cual Brigitte Helm duerme su perfecta desnudez de estatua.

Su desnudez que la viste con la dura y postradora claridad de la belleza.

Su desnudez: ternura más blanda y terrible que la del desmayo.

Su desnudez sin sabor, ni perfume, ni realidad, sin movimiento, como trasladada siempre hierática, a los sucesivos moldes de la gracia perfecta.

Cuando sus pies, donde yace la danza más intensa, se despierten y se alce Brigitte Helm, ya nos habremos evadido del mundo.

Sitio de ángeles y demonios. La seguiremos hasta donde la atmósfera de luz tirante y agresiva no rodee su mágica belleza, como en una brillante floración de espadas.

Posible tu nacimiento como en *Alraune*,<sup>2</sup> y tu doble personalidad de Metrópolis. Mujer de materia infinita, de arcilla distinta, bien puede ser de carne y acero alternativamente.

Tilingos y galanes insensatos te circundan y no pueden llegar a ti, a pesar de la ficción cinematográfica, porque ¿qué son para ti corbatas y botones y saltitos? Y ¿cómo atravesar la interdicción que para el amor alza tu belleza, cuando el deseo la glorifica aún más, haciéndola ya infinitamente remota?

Es estúpido el oficialito de *La mentira de Nina Petrowna*,<sup>3</sup> cubierto de botones dorados, terrible y continuamente afeitado, sonriendo hasta desencajarse. Tu equivocación sólo la compensa tu suicidio. Alta mujer para Stenka Rankin<sup>4</sup> u otro hombre erizado de triunfos, ardiendo hasta el límite de un furor frío y tenaz, chisporroteante el labio de injurias y desatador de venganzas el brazo.

<sup>1</sup> Este texto fue publicado en la revista *Máscaras*, n.º 2, Buenos Aires, febrero de 1931, y rescatado del olvido más absoluto en 1990 por el coleccionista Fabio Manes.

<sup>2</sup> *Alraune* (1928), film alemán dirigido por Henrik Galeen, con Brigitte Helm, Paul Wegener, Ivan Petrovitch y John Loder. Se estrenó en la Argentina con el subtítulo *La mandrágora*.

<sup>3</sup> La mentira de Nina Petrowna (*Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna*, 1929), film alemán dirigido por Hanns Schwarz, con Brigitte Helm, Franz Lederer y Warwick Ward.

<sup>4</sup> Héroe popular ruso (1630-1671).



O mejor para la extraña magnificencia de la virginidad: vestal que te alzas precisa como en una columna votiva, y cuyo perfil divino circunda el halo luminoso que nunca debe perecer en el antiguo tempo.

Brigitte Helm: la mujer que ¿a quién? amará. La mujer cuyo sueño o deseo no sabremos nunca. Cuando desfallezcas como una flor, cuando se enfrien tus pies fraternales, nuestro dolor será inútil: habrás adoptado una actitud apenas más permanente o graciosa que las otras que te conocemos. Perfección de tu muerte que anuncian tus entretejidas manos y el perfecto relieve de tu frente, y la justa gracia de tus sienes y la corta inflexión de tu boca.

Nada de ti, ni aún la muerte que no te sabrá matar, que no sea exacto, minucioso, eterno. Los días se llegan a ti, mansamente, y en toda ternura intensidad eres válida y limada, y dura, y definitiva.

---

## Bibliografía

Referida a Fritz Lang y a la película *Metrópolis* en particular

AA VV: *Fritz Lang*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1995.

AA VV: *Metropolis. Un film de Fritz Lang. Images d'un tournage*, París, La Cinemathèque Française, 1985.

ARMOUR, Robert: *Fritz Lang*, Twayne Pub, Nueva York, 1972.

BARZMAN, Luli: *Fritz Lang*, Rivages, París, 1985.

BAZIN, André y otros: *La política de los autores: entrevistas con Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Orson Welles, Carl T. Dreyer, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni*, Ayuso, Madrid, 1974.

BERG, Gretchen: "La Nuit viennoise. Une confession de Fritz Lang", *Cahiers du cinéma*, n.º 169 (1965) y n.º 179 (1966).

BERTETTO, Paolo: *Metropolis*, Lindau, Turín, 1990.

BERTETTO, Paolo y Bernard EISENSCHITZ: *Fritz Lang. La messa in scena*, Lindau, Turín, 1993.

BOGDANOVICH, Peter: *Fritz Lang en América*, Fundamentos, Madrid, 1972.

BUÑUEL, Luis (1927): "Metrópolis", *Gaceta Literaria*, Madrid, 1.º de mayo de 1927.

BURCH, Noël: "Fritz Lang: German Period", *Cinema: A Critical Dictionary - Volume 2: Kinugasa to Zanussi*, Richard Roud, Secker and Warburg, Londres, 1980.

CAPARRÓS LERA, José María: *Travelling por el cine contemporáneo*, Rialp, Madrid, 1981.

CASAS, Quim: *Fritz Lang*, Cátedra, Madrid, 1991.

CONRADS, Ulrich y Hans SPERLICH: *Fantastic Architecture*, Architectural Press, Londres, 1963.

COURTADE, Francis: *Fritz Lang*, Le Terrain Vague, París, 1963.

DADOUN, Roger: "Metropolis, Ville-mère, Mitler, Hitler", *Revue Française de Psychanalyse*, n.º 1, 1974.

DE BAECQUE, Antoine (comp.) y Gabrielle LUCANTONIO (colab.): *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*, Paidós, Barcelona, 2003.

DOMARCHI, Jean y Jacques Rivette: "Entrevista con Fritz Lang", *Cahiers du cinéma*, septiembre de 1959.

DÜRRENMATT, Friedrich: *Fritz Lang. Leben und Werk*, Museum des Films, Basilea, 1982.

EIBEL, Alfred: *El cine de Fritz Lang*, Era, México, 1969.

EISNER, Lotte H.: *Fritz Lang*, Secker & Warburg, Londres, 1976.

GEDULD, Harry M. (ed.): *Los escritores frente al cine*, Fundamentos, Madrid, 1997.

GRAFE, Frieda y otros: *Fritz Lang*, Carl Hanser, Munich, 1976.

GUNNING, Tom: *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, British Film Institute, Londres, 2000.

HUYSEN, Andreas: "The Vamp and the Machine. Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis", *New German Critique*, Milwaukee, n.º 24-25, 1981-1982.

JENSEN, Paul M.: *Fritz Lang*, Ediciones JC, Madrid, 1990.

KAPLAN, E. Ann: *Fritz Lang. A Guide to References and Resources*, Hall, Boston, 1981.

KOERBER, Martin: "Notes on the Proliferation of the Film *Metropolis*", *booklet Eureka/Masters of Cinema DVD of Metropolis*, 2005.

LANG, Fritz: "Kitsch, Sensation, Kultur und Film", *Das Kulturfilmbuch*, E. Beyfuss y A. Kossowsky (ed.), Berlín, 1924.

MCGILLIGAN, Patrick: *Fritz Lang: The Nature of the Beast*, St. Martin's Press, Nueva York, 1997.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando: *Fritz Lang*, Daimón, Madrid, 1980.

NOAMES, Jean-Louis: "Nouvelles entretiens avec Fritz Lang", *Cahiers du cinéma*, junio de 1963.

NOGUEZ, Dominique (comp.): *Cinéma: théorie, lectures*, Klincksieck, París, 1973.

ODIN, Roger: "Del espectador ficcionalizante al nuevo espectador", *Objeto Visual: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional*, Fundación Cinemateca Nacional, Caracas, n.º 5, 1998.

PEDRAZA, Pilar: *Fritz Lang. Metrópolis*, Paidós, Barcelona, 2000.

PEÑA, Fernando Martín, Emilse DÍAZ y Paula FÉLIX-DIDIER: "Falso Expresionismo: dossier", *Film*, Marienbad, Buenos Aires, año 1, n.º 3, agosto/septiembre de 1993.

PHILLIPS, Gene D.: "Fritz Lang: An Interview", *Focus on Film*, Londres, 1975.

QUARESIMA, Leonardo: "Ninon, la hermana de María. Metrópolis y sus variantes", *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, n.º 17, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, junio de 1994.

RANCIÈRE, Jacques: *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, Paidós, Barcelona, 2005.

RODRÍGUEZ GIL, Hilario: "Las urbes expresionistas. Metrópolis (Fritz Lang 1926)", *Banda Aparte*, n.º 8, Ediciones de la Mirada, Valencia, septiembre de 1997.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (coord.): *Más allá de la duda: el cine de Fritz Lang*, Universidad de Valencia, Valencia, 1992.

—: *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*, Paidós, Barcelona, 2004.

ZIZEK, Slavoj: *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

**Bibliografía complementaria referida a *Metrópolis***

EISNER, Lotte H.: *Pantalla diabólica: panorama del cine alemán, influencia de Max Reinhardt y del Expresionismo*, Losange, Buenos Aires, 1955.

—: *Pantalla demoníaca: las influencias de Max Reinhardt y del Expresionismo*, Cátedra, Madrid, 1988.

FLEISCHMANN, Benno: *Max Reinhardt*, Paul Neff Verlag, Viena, 1948.

HERF, Jeffrey: *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, FCE, México, 1990.

KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Buenos Aires, 1985.

KREIMEIER, Klaus: *The Ufa Story*, University of California Press, 1999.

LOSANO, Mario G.: *Storia di automi*, Einaudi, Turín, 1990.

MILLER LANE, Barbara: *Architecture and politics in Germany, 1918-1945*, Cambridge, Massachusetts, 1968.

OTT, Frederick: *The Great German Films*, Citadel Press, New Jersey, 1986.

PEDRAZA, Pilar: *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Valdemar, Madrid, 1998.

ROTHA, Paul y Richard GRIFFITH (colab.): *El cine hasta hoy: panorama del cine mundial*, Plaza & Janés, Barcelona, 1964.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente: *Del otro lado: la metáfora: los modelos de representación en el cine de Weimar*, Instituto de Cine y Radio Televisión, Hiperión, Madrid, 1985.

—: *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933*, Verdoux, Madrid, 1990.

Bibliografía sobre ciencia ficción en el cine  
con referencia a *Metrópolis*

AA VV: *Cine: Enciclopedia Salvat del 7.º arte*, vol. 2 "Cine de aventuras, ciencia ficción", Salvat, Barcelona, 1979.

BASSA, Joan y Ramón FREIXAS: *El cine de ciencia ficción: una aproximación*, Paidós, Barcelona, 1993.

CABRERO, Susana y otros: *FX-efectos especiales en cine-animación-nuevas tecnologías*, DFX, Madrid, 1999.

COSTA, Jordi: *Hay algo ahí afuera: una historia del cine de ciencia ficción*, vol. 1 "1895-1959: de la Tierra a Metaluna", Glénta, Madrid, 1997.

GASCA, Luis: *Cine y ciencia-ficción: 1896-1973*, Planeta, Barcelona, 1975.

LATORRE, José María y otros: "Ciencia-ficción europea", *Nosferatu: revista de cine*, n.º 34-35, Patronato Municipal de Cultura, San Sebastián, enero de 2001.

LENNE, Gerard: *El cine fantástico y sus mitologías*, Anagrama, Barcelona, 1974.

ORMAECHEA, Luis: "Las ciudades del futuro: otra forma de expresar el presente", en R. Manetti y M., Valdez, *De(s)velando imágenes*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.

TELOTTE, Jay P.: *El cine de ciencia ficción*, Cambridge University Press, Madrid, 2002.

URRERO PEÑA, Guzmán: *Cine de ciencia ficción*, Royal Books, Barcelona, 1994.



## Agradecimientos

Fernando Chiappussi, Edgardo Cozarinsky, Octavio Fabiano, Juan Carlos Gutiérrez, Alejandro Intrieri, Andrés Insaurralde, Víctor Iturralde, Alfredo Li Gotti, Leandro Listorti, Evangelina Loguercio, Fabio Manes, José Martínez Suárez, Octavio Morelli, Adrián Muoyo, Sergio Olguín, Luis Ormaechea, Virginia Petrozzino, Rolando Fustiñana, Diego Trerotola, María del Carmen Vieytes, Héctor V. Vena, Beatriz y Emilio Villalba Welsh, Clara Zapettini y al personal del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Varias dudas filmológicas del texto, en particular las relativas a la filmografía de Adolfo Z. Wilson, fueron despejadas gentilmente por Daniel López.

Agradezco también a la biblioteca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales por el esfuerzo diario de hacer que el proceso de investigar siga siendo un placer.

Y debo agradecer especialmente a Paula Félix-Didier, ya que sin su conocimiento sobre el tema y su voluntad política, la versión original de *Metrópolis* seguiría en sus latas y estas páginas no se hubieran escrito.

Investigación adicional: Florencia Calzón Flores y Daniela Kozak.





## Índice

Prólogo	5
1. Obertura	7
2. Intermedio	17
3. Furioso	33
Un tesoro, un problema y un epílogo	39
Apéndices	47
Sinopsis	49
Recepción crítica en la Argentina	51
Cine en Argentina	55
Wells critica un film actual	59
<i>Metrópolis</i> . Por Luis Buñuel	65
Primer Museo Cinematográfico Argentino. Por Manuel Peña Rodríguez	69
Línea exacta, atormentada gracia, presencia dichosa de Brigitte Helm. Por Ulyses Petit de Murat	71
Bibliografía	73





