



El diseño gráfico y tipográfico
en el cine de la Republica de Weimar

METROPOLIS

INDICE

CONTEXTO HISTORICO ARTISTICO	P.1
LA UFA	P. 9
INTRODUCCION, NOTAS AL CINE EXPRESIONISTA Y LA PROPUESTA	P.11
HISTORIA TIPOGRAFICA	P. 14
INDICE DE LA SINOPSIS	P. 25

GUIA DIDACTICA: CONTENIDO EN IMÁGENES COMENTADAS

(numeración de páginas según el minutado)

- 1ª MEDIA HORA
- 2ª MEDIA HORA
- 3ª MEDIA HORA
- 4º MEDIA HORA

BIBLIOGRAFÍA

Este estudio pretende una aproximación al expresionismo mediante el cine que se hizo en Alemania durante la Republica de Weimar, su acotación viene dada por ese periodos años 1919 y hasta el 1927, periodo de entre guerras, de cierta convulsión ideológico y de cambio. Por otro lado la formación del arte como técnica del arte y su conexión con la ideación y el diseño es un ámbito de interés personal. Las películas a estudiar serían Metrópolis, Nosferatu, El Golem, y el Gabinete del Doctor Kaligari.

De momento está este borrador presentado con Metrópolis, podría ser una propuesta centrar el trabajo solo en esa película y dejar el resto para más adelante, o si no es posible acabar antes de septiembre con las otras tres.

INTRODUCCIÓN: CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

El desarrollo y evolución del cine mudo alemán, sobre todo en el grado más alto del despliegue de sus particularidades creativas y sus tendencias estéticas, está indisolublemente ligado a la instauración de la República de Weimar, y a sus distintos avatares ideológicos y políticos.

El 9 de noviembre de 1918 fue proclamada la República de Weimar, después de que la derrota militar de la Primera Guerra Mundial obligara a abdicar al emperador Guillermo II. Los socialistas, tras la Revolución de Noviembre, accedieron al poder con el socialdemócrata Ebert, y el día 11 firmaron el armisticio. Aquello los definió como traidores a los ojos de la opinión nacionalista.

Al mismo tiempo, se formaron en Berlín y Munich comités de obreros y soldados, similares a los soviets que se habían constituido en Rusia un año y medio antes. Con la ayuda del ejército, el gobierno aplastó esa tentativa revolucionaria de los llamados *espartaquistas*, minoría revolucionaria que, fascinada por el ejemplo ruso, quería seguirlo y derribar el capitalismo en Alemania. Esta vez los socialistas pasaron por traidores a los ojos de la opinión revolucionaria, y la República de Weimar se tuvo que enfrentar a la firme oposición de un número creciente de obreros que se afiliaban al partido comunista.

La República de Weimar fue un régimen muy frágil porque tanto los partidos como las masas estaban poco preparados para la democracia. Los principales apoyos del Régimen fueron: el Partido Socialdemócrata, que defendía una política de reformas sociales, el Zentrum, que reagrupaba a los católicos y era favorable a la democratización de las instituciones, aunque desde 1925 derivó hacia posturas conservadoras, y el Partido Demócrata, favorable a la democracia parlamentaria y hostil a la dictadura y a la violencia. Estos partidos, conocidos como los "Partidos de Weimar" se entendían en lo tocante a las instituciones pero se enfrentaban en la política económica y social. La "coalición de Weimar" que habían formado para las elecciones a la Asamblea Constituyente no se mantuvo en el poder más que tres años (1919- 22). A partir de esa fecha en la República de Weimar fue constante la inestabilidad ministerial.

Era necesario contar también con los partidos hostiles a la República. A la izquierda, el Partido Comunista Alemán que practicaba una política estricta de "clase contra clase" y fue atrayendo a un número creciente de obreros, hasta el punto de que llegó a convertirse en una fuerza política de primer orden. La oposición de derechas se agrupaba principalmente en el Partido Nacional Alemán, apoyado por los pangermanistas. Eran violentamente hostiles al Tratado y sentían la nostalgia de

la Alemania Imperial, a pesar de que en ocasiones participaran en el gobierno de la República. Más a la derecha estaba el partido nazionalsocialista de los Trabajadores alemanes.

La República se benefició de un respiro en el plano político. En 1925, la derecha accedió a la presidencia con el viejo mariscal Hindenburg, lo que tranquilizó los ánimos exaltados de los nacionalistas; por otro lado, la continuidad de la política exterior, dirigida durante seis años (1923-1929) por Stresemann permitió el funcionamiento normal del régimen parlamentario. Sin embargo, la crisis económica mundial de 1929 echó por tierra todas las esperanzas y, hábilmente explotada, favoreció el ascenso irresistible del Partido nazionalsocialista alemán.

Pero además, durante la República de Weimar se consagra plenamente una corriente artística que había surgido algunos años antes: el expresionismo. Buscaba la expresión de los sentimientos y las emociones del autor, más que la representación de la realidad objetiva. El movimiento expresionista apareció en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX como reacción frente a los modelos que habían prevalecido en Europa desde el renacimiento. El artista expresionista trató de representar la experiencia emocional en su forma más completa, sin preocuparse de la realidad externa sino de su naturaleza interna y de las emociones que despierta en el observador. Para lograrlo, los temas se exageran y se distorsionan con el fin de intensificar la comunicación artística.

La palabra "expresionismo" fue utilizada por primera vez por Julien-Auguste Hervé, pintor francés que expuso con este nombre sus cuadros en el Salón de los Independientes en 1901. Pero este término no hizo carrera en Francia. Fue en la Secesión berlinesa de 1911, en donde se expusieron, junto a los cuadros habituales de los impresionistas, obras de una nueva tendencia que agrupaba a Braque, Derain, Dufy, Picasso, Vlaminck... Podemos reconocer en esta lista integrantes del fauvismo y del cubismo que en Alemania eran catalogados por aquel entonces bajo el título de expresionismo. Pero para hablar de expresionismo en Alemania debemos retrotraernos hasta 1905, el año en que Kirchner funda el grupo Die Brücke junto a Bleye, Heckel y Schmidt-Rottluff, a quienes más tarde se unieron Nolde y Pechtein en 1906 y Otto Müller en 1910.

El expresionismo es un arte de oposición. Oposición en primer lugar al positivismo. Si para los impresionistas la realidad era un dato exterior que estos pintores intentaban captar desde un pretendido efecto óptico (con el famoso golpe de vista) para los expresionistas la realidad era algo que había que experimentar desde la más profunda interioridad, y así apelaban a vivencias corporales y emocionales del mundo más que a su captación por el ojo. Pero al margen de esta concepción

de la realidad aquello que del impresionismo más molestaba a los expresionistas era el tono de felicidad y ligereza, el sensible hedonismo que hacían gala de la representación de una vida apacible. Por lo tanto uno de los "motivos" del expresionismo va a ser una pretendida intensificación de la realidad

Al comienzo del siglo XX los filósofos y artistas alemanes (Husserl, von Hofmannsthal, Musil, Kafka...) están en la búsqueda de la "realidad", y este deseo de encontrar aquello real, un real intensificado, se conecta sobre todo con la necesidad de hallar la superación del "principio de realidad" del siglo XIX que resulta de la experiencia de la alienación que está ligada al desarrollo social y económico del Imperio Alemán a comienzos del siglo XX. Además, este mundo social aparecía bajo el dominio de la noción de cálculo de las ciencias que concebía al mundo como fondo disponible sin límite en la consideración de la técnica, ya que el único concepto de ser que conoce la técnica sería el de la materia prima.

Sobre esta base surge la nostalgia de una relación auténtica del hombre con la realidad. Y así, símbolo, alegoría y mito se convierten en mecanismos utilizados por parte de Rilke, Musil y Kafka. Para superar lo dado por la realidad estos autores debían en primer lugar suspender el mundo, poner entre paréntesis la tesis de la existencia de la realidad inmediata para volver a recuperarlo en la realidad del espíritu.

Bajo esta inestabilidad política y con el sentimiento de la derrota de la guerra que arrojaba como final el tratado de Versalles, un cine particularmente sintomático se desarrolla en la Alemania de Weimar en la década del 20. Las películas que arrastraban a la mayoría del público eran las de espectáculo histórico de Lubitsch, que -siempre según Kracauer- presentaban una versión mistificada de la historia.

Según señalan varios autores (Kracauer, Eisner, Mitry) la estética del cine expresionista es directamente deudora del teatro de Max Reinhardt, sobre todo en la utilización de la luz y el decorado y los juegos expresivos del claroscuro que van ser una de las constantes del estilo expresionista en el cine.

Andrew Tudor destaca los films alemanes más representativos de la época del expresionismo:

- **1919**
- Das Kabinett des Doktor Caligari (El gabinete del Dr. Caligari] de Robert Wiene.
- **1920**
- Genuine de R. Wiene.

- Der Golem (El Golem) de Paul Wegener y Henrik Galeen.
- Von Morgens bis Mitternacht (De la mañana a la medianoche) de Karl Heinz Martin.
- **1921**
- Die Hintertreppe (La escalera de servicio) de Leopold Jessner y Paul Leni.
- Der müde Tod (La muerte cansada/ Las tres luces) de Friz Lang.
- Scherben (Rieles) de Lupu Pick.
- **1922**
- Dr. Mabuse, der Spieler (Dr. Mabuse, el jugador) de Friz Lang.
- Nosferatu - Ein Symphonie des grauens (Nosferatu, una sinfonía de horror) de Friedrich Wilhelm Murnau.
- Vanina oder die Goldenhochzeit (Vanina) de Arthur von Gerlach.
- **1923**
- Raskolinikoff de Robert Wiene.
- Die Strasse (La calle) de Karl Grüne.
- Der Schatz (El tesoro) de Georg Wilhelm Pabst.
- Schatten - Eine Nächtliche Halluzination (Sombras) de Arthur Robison.
- **1924**
- Der letzte Mann (El último/ La última carcajada) de Friedrich Wilhelm Murnau.
- Die Nibelungen - Ein Deuches Heldenlied (Los Nibelungos) de Friz Lang;
- Das Wachfigurenkabinett (El gabinete de las figuras de cera) de Paul Leni.
- Zur Chronik von Grieshuus (Crónica de Grieshuus) de Arthur von Gerlach.
- **1925**
- Die freudlosse Gasse (La calle sin alegría) de Georg Wilhelm Pabst.
- Varieté de Ewald André Dupont.
- **1926**
- Faust - Eine Deuches Volkssage (Fausto) de Friedrich Wilhelm Murnau.
- Metropolis de Friz Lang.
- Der Student von Prag (El estudiante de Praga) de Henrik Galeen.

La característica más marcada de estos films - salvo algunas del Kammerspielfilm que prefigura de algún modo al neorrealismo- es que comparten un marco desplazado. Así tenemos los desplazamientos temporales en Metrópolis hacia el futuro, en Der Golem hacia el pasado medieval, en Die Nibelungen hacia un pasado legendario. Podríamos agregar el semimundo desplazado de Nosferatu y los ambientes distorsionados y grotescos de Das Kabinett des Doktor Caligari. Por así decir, la pretensión desrealizadora del mundo del pensamiento expresionista y el pathos germánico de la tradición literaria expresionista parecen tomar en estas producciones su esperada especialización.

METROPOLIS

Metrópolis es una adaptación de una novela de Thea Von Harbou, la esposa de Fritz Lang, el director, que combina el asombro de Lang cuando vio por primera vez los enormes edificios de Nueva York con una visión del futuro que se aproxima a la de H.G.Wells.

La historia se desarrolla en el año 2000, cuando la acaudalada clase dominante vive en enormes rascacielos de lujo, mientras que los obreros esclavizados trabajan en una rutina de pesadilla abajo en la tierra. El héroe, Freder (Gustav Frolich), es el hijo mimado de Fredersen (Alfred Abel), uno de los dirigentes ricachones. Freder se reforma cuando conoce a María (Brigitte Helm), la más hermosa de los habitantes subterráneos.

Freder viaja de incógnito por este mundo escondido y se queda espantado de la vida que llevan, por lo que comienza de inmediato una campaña de reformas humanitarias. El malvado industrial Rottwang (Rudolph Klein-Rogge) no puede permitir que esto ocurra, por lo que planea que los esclavos se vuelvan contra los reformadores.

En su laboratorio iluminado por luces de neón, Rottwang crea un robot a imagen de María, concebido para ser un profeta que pierda a las masas. Después de una revuelta que destruye todo lo que encuentra a su paso y una inundación subterránea de proporciones bíblicas, el déspota Fredersen ve la verdad y decide tratar a la clase trabajadora con justicia y compasión.

La leyenda alrededor de "Metrópolis" señala que la idea del filme le vino a Lang cuando visitaba Nueva York. El famoso panorama de Manhattan, con sus altas y modernas construcciones, sirvió de inspiración para que el cineasta alemán ideara la que ha llegado a ser considerada como la primera película de ciencia ficción.

Pero "Metrópolis" es más que una cinta futurista con impresionantes decorados art decó. El filme de Lang representa una síntesis de la propuesta expresionista que colocó al cine alemán a la vanguardia de la producción cinematográfica en los años veinte.

La industria alemana del cine había alcanzado un desarrollo sólo equiparable al de Hollywood y varios de sus filmes habían logrado entusiasmar al público y a la crítica internacionales. Además los alemanes habían incorporado al cine una propuesta estética subversiva, opuesta al naturalismo imperante en el cine norteamericano.

El expresionismo había rendido frutos en la pintura, la literatura, el teatro y la danza antes de incorporarse al cine con "El gabinete del doctor Caligari" (1919) de Robert Wiene. Los cineastas del expresionismo buscaban la imagen subjetiva que descubría lo oculto tras la realidad aparente. Para lograrlo se valieron de la distorsión óptica a través de la iluminación, la escenografía, la mímica exagerada, el maquillaje y vestuario estilizados, entre otros recursos.

Cuando Lang acometió la filmación de "Metrópolis", el cine expresionista alemán había ya realizado obras importantes como "Las tres luces" (1921) y "Los Nibelungos" (1923) de Lang; "Nosferatu: Una sinfonía de horror" (1922) y "El último de los hombres" (1924) de F. W. Murnau.

"Metrópolis" fue concebida como una gran producción de 205 minutos. Con un rodaje de dos años y un presupuesto de más de cinco millones de marcos de la época, el filme se convirtió en el más caro de su tiempo y llevó a la ruina a la poderosa compañía productora estatal UFA.

Hoy en día es imposible verla en su versión original, debido a los recortes que el filme sufrió después de su estreno. A pesar de ello, "Metrópolis" aún conserva la capacidad de asombrar a sus espectadores y su influencia es evidente en películas de como "Blade Runner", "Gattaca", "El quinto elemento" o "Matrix".

"Metrópolis" definió para siempre la imagen de la ciudad del futuro: brillante y al mismo tiempo obscura, capaz de devorar a sus habitantes en un río de incertidumbres y de ofrecer, al mismo tiempo, un espacio para la reconciliación.

Las deslumbrantes miniaturas realistas de Metrópolis son obra de Eugene Shuftan. Aunque la magnitud y el alcance de la película resultan todavía asombrosos, las secuencias narrativas, que están concebidas en el estilo excesivamente dramático de la época, a veces hace reír al público moderno.

Una de las mejores copias de la película desde el punto de vista de las imágenes (aunque no es una copia completa) es la que preparó Giorgio Morodor para su reestreno en 1984. Esta versión fue teñida de nuevo y acompañada de música de rock pesado.

• **UFA, Universum Film A.G., Universum Film Aktien Gesellschaft**

Gran compañía cinematográfica con influjo internacional creada en Alemania en 1917, cuando una serie de compañías de producción más pequeñas se agruparon, aportando el gobierno un tercio del soporte financiero de la nueva organización. El objetivo inicial de la nueva compañía era elevar el espíritu del pueblo alemán en el país e incrementar la reputación de la nación en el extranjero a través de un cine nacional de máxima calidad.

La compañía construyó sus impresionantes estudios en Neubabelsberg, cerca de Berlín, y comenzó a reunir una plantilla de intérpretes, directores y personal de producción que sólo encontraba parangón en los grandes estudios de Hollywood; también empezó a desarrollar su capacidad de distribución y a acumular un gran número de salas, convirtiéndose en la fuerza más importante de la industria cinematográfica alemana.

En 1918, tras la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial, el gobierno vendió su participación en la compañía al Deutsche Bank y a una serie de corporaciones privadas, convirtiendo a la UFA en una organización privada dependiente de su éxito económico en el mercado internacional.

La UFA, deseosa de producir lujosos espectáculos, similares a los que procedían de Italia, como *Cabina* (1914), de Giovanni Pastrone, realizó *Venitas Vincit* (1919), dirigida por Joe May, y una serie de espectaculares dramas históricos dirigidos por Ernst Lubitsch, entre los que cabe destacar el éxito internacional *Madame Du Barry* (1919), protagonizado por Pola Negri.

Ese mismo año, la compañía estrenó *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1920), dirigida por Robert Wiene. Primera de las grandes obras expresionistas producidas por la UFA, el largometraje también dio inicio a la «edad de oro» del cine alemán. Los tres directores más importantes que trabajaron para la UFA fueron Fritz Lang, entre cuyos filmes se encuentra su visualmente poderosa versión en dos partes de la leyenda de Sigfrido, *Los nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924) y su fantasía futurista *Metrópolis* (*Metrópolis*, 1927); F. W. Murnau, cuya película de terror *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) constituye un clásico y permanece como uno de los mejores tratamientos de la historia del vampiro, y cuyo *El último* (*Der Letzte Mann*, 1924) es el mejor filme del género *Kammerspiel* («teatro de cámara») realizado por la UFA y G. W. Pabst, estilista cinematográfico de un realismo impactante, que dirigió las películas de calle *Bajo la máscara del placer* (*Die Freudlose Gasse*, 1925) y *Die*

Büchse der Pandora (La caja de Pandora, 1929).

A pesar de la excelente gestión desarrollada por Erich Pommer desde su puesto de máximo responsable de producción a partir de 1923 y al gran número de excelentes películas producidas por la compañía, la salud financiera de la UFA fue empeorando progresivamente a medida que transcurría la década, debido al alto coste de sus producciones y a la competencia del cine noreamericano. La firma en 1926 de un acuerdo con Paramount y MGM ingresó en las arcas de la UFA un dinero que necesitaba desesperadamente, pero a costa de abrir las puertas de sus cines, en términos muy desventajosos, a las películas de las compañías americanas y de que sus mejores empleados quedaran a disposición de Hollywood. Al año siguiente, la participación americana fue comprada por el doctor Alfred Hugenberg, un simpatizante nacionalsocialista que se convirtió en presidente del consejo de la compañía y la llevó en una dirección decididamente política, especialmente al hacer que los noticiarios de la UFA prestaran una atención prominente a los mítines nazis. Con la llegada del sonido, la UFA produjo una serie de películas musicales, pero su compromiso político fue más lejos cuando los nacionalsocialistas llegaron al poder en 1933, realizando filmes notoriamente pronazis. En 1937, el gobierno se hizo con el control de la compañía, que, tras un periodo tétrico, desaparecería con la Alemania nazi al final de la Segunda Guerra Mundial, en 1945. La compañía fundada con el mismo nombre en 1956 en la Alemania occidental no logró sobrevivir

INTRODUCCIÓN: NOTAS AL CINE EXPRESIONISTA Y LA PROPUESTA

La concepción del universo que define de forma general el alma del expresionismo es la protesta, el no del grito de **Edgard Munich**, el no al sacrificio de lo humano en favor de la industria. El Dadaísmo criticaba a los expresionistas que no podían ahondar de lleno en la cuestión con su movimiento, sin embargo ambas vanguardias coincidía en la vocación internacionalista, claro precedente el sentimiento global, del mundo sin fronteras actual.

¿Que habría pasado si el cine no hubiese empezado mudo, si se hubiesen inventado antes los artificios sonoros que la fotografía? quizá no veríamos el esfuerzo creativo de estos artistas por contar con imágenes e intertítulos historias a veces un tanto difíciles de clasificar desde el punto de vista artístico. La influencia de cada elemento del cine, según se ha ido desarrollando, ha aportando ideas para la creación de películas posteriores, en sus géneros y en sus estilos. Así como las artes plásticas precedentes han sido motor del desarrollo de nuevas artes. Parece como si se estuviera anticipando a la historia del cine muchos argumentos visuales, en esta película se aprecian los elementos del lenguaje cinematográfico naciente que luego serán imitados por otros, y as su vez el esfuerzo creativo por superar los primeros hallazgos de los primeros cineastas.

El Gabinete del Doctor Caligari fue la única película rodada con decorados pintados. Con un estilo especial por ciertas confusiones, pero la influencia de la pintura estaba pactada, como en el teatro, el artificio del decorado y mejor aún el ahorro con las maquetas y los trucajes era asunto de artistas (los veremos cuando tratemos lapate correspondiente a esa película).

En los Nibelungos Lang demuestra la ambición de un gran film, influida por los otros conceptos no tan vanguardistas sino más bien narrativos y heroicos, con un estilo de luz como la de Rembrandt y algunos efectos especiales que influyeron en Holiwood posteriormente, en toda esta trayectoria del cine mudo Lang apporto entre otros los siguientes técnicas innovadoras:

- La cámara desencadenada.
- La iluminación expresionista.
- Lo decorados con falsa perspectiva.
- Las imágenes estáticas de alto contenido simbólico.

El expresionismo es expresión antes que narración, su creación esta basada fundamentalmente en la puesta en escena no en la creación de la historia, los rostros y los gestos lo dicen todo, rasgo quizá impuesto por tratarse de cine mudo, esta estética del dinamismo corporal desde luego influye en el desarrollo de las artes visuales posteriores.

El encuadre expresionista no descubre casi la tensión que genera el campo de visión fuera de los límites del cuadro, ese recurso fue adoptado por el cine posteriormente para darle verosimilitud, Lang estudia el cuadro en si, lo amenazante o lo que genera la tensión está dentro del cuadro, la imagen del cuadro es lo que el cuadro es, como en la pintura.

El cine alemán de la época también ayudo al de Holliwood, a hacerlo más cercano al que hoy conocemos con aportaciones como las siguientes:

- El sacar la cámara a al calle.
- Inspiro el genero de la mujer fatal.
- El thriller y el cine fantástico.
- El cine psicológico salpicado de elementos sociales.

Por otro lado modo de trabajo de Lang es industrial como en Hollywood pero un tanto artesanal por la supervisión directa que hace de todos los procesos para conseguir la fotografía , la iluminación, los movimientos de masas y los tucos, ello demuestra el “fact totum” de un artista ante un nuevo arte.

En la definición de vanguardia en el cine se dan elementos a favor visibles en esta película y elementos mas oscuros , sin embargo en cuanto al baño de ciencia ficción hay una cierta claridad, en este sentido se conoce como una de las tres películas pionera en ciencia ficción:.

- Aelitu 1924 de Jacov Protazanov con diseño de producción de Alexander Exter, artista constructivita.
- L´inhumaine Marcel Lérvier 1928 con diseño de Fernand Iegar.
- La mujer en la luna de 1928 de Lang como homenaje a Melies y con guión de la propia mujer de Lang.

CINE INTERVENIDO O CINE INTERACTIVO

Otra consideración importante, entre este conjunto de generalidades, la tiene, el hecho de intervenir sobre una misma obra diversos autores, acciones manipulativas, que por una parte fueron decisivas para el conocimiento actual que tenemos de la película y por otra suponen intervenciones no muy ortodoxas en el contexto de lo que entendemos por restauración de una obra de arte, en cualquier caso demuestran el interés de otros creadores sobre un material moldeable:

- La primera mutilación fue la de Estados Unidos que sus promotores suponía que era demasiado ingenua para comprenderla el público americano y por ello la acortaron.
- **Enno Pátalas 1987** hizo una reconstrucción del film basada en distintas copias, estudio el guión de Thea von Harbur (mujer de Lang), una copia de la partitura de Gottfried Huppertz con anotaciones de sincronización, fotos del rodaje, hojas de censura que contiene los de íntertítulos.
- **El Video-Clip Roc de Moroder 1984**, que a su vez se hizo de una versión comprada al MOMA (Museo de Arte moderno de Nueva York, en este caso se trata de una intervención creativa, puesto que se hace otra película:
 - Es mas corta porque los íntertítulos están integrados en el original.
 - Introdujo escenas desconocidas como la del estadio olímpico,
 - Coloreó y empleo los códigos de tintado y virado de los años 20, como en otras de las cintas expresionistas de la época de Weimar, como Nosferatu.
 - Decoró como con tubos de neón acordes con la moda de la época de los ochenta.
 - Sincronizo los ínter títulos con el dialogo, intromisión esta que desde luego saca esta nueva obra del mudo de cine mudo.
 - Sonorizo, cambio los ínter títulos en subtítulos, cambió el ritmo, destruyendo así el efecto de la **pausa lectora**.

Por el éxito de los Nibelungos la UFA no reparó en gastos. Reiterando su exaltación por el colosalísimo, grandes masas de figurantes de diversa condición y excesivo tiempo de rodaje, la UFA quedo maltrecha económicamente por eso cayo en manos del partido nacionalsocialista a través de un empresario afín a ese partido.

Lang trabajó por otro lado, abundando en el carácter de la dieversidad de su expereincia, con todos los soportes:

- Mudo.
- Sonoro.
- Blanco y negro pancromático.
- Blanco y negro ortocromático.
- Blanco y negro con coloreado manual,
- Y película color.

LA VIRTUALIDAD, LA DUALIDAD Y EL COMERCIO

El concepto de virtualidad que ya se generaba en aquel entonces mediante el teatro virtual se manifiesta en dos productos de consumo la película y la novela, publicada al poco tiempo, con fotos de la película. Por eso se puede hablar de una película general que se construye teóricamente, contando con versiones literarias y con versiones fílmicas, y para más insistencia, se manipulo como hemos visto, y en cualquier caso la novela de Thea von Harbur no era del todo de agrado de Lang. Ahora nos gustaría proponer, atrevemos a realizar una vez más una argumentación didáctica en base a este film, desde el punto de vista de la plástica e intentado hacer ver los elementos que la convierten en un diseño visual, no pudiendo decir que sea audiovisual (aunque todos sabemos que el cine mudo buscaba el sonido visual en muchos de sus films), si podríamos decir que es animación visual, con estética narrativa y plástica más o menos definible, y como acabamos de insinuar se trata de una obra visual y virtual sobre la que a quien más y quien menos le gustaría intervenir.

Es así que nos interesará destacar como argumentación gráfica principal la tipografía que se emplea en toda la película y las posibles coincidencias o inspiraciones estéticas en artistas coetáneos así como la posible influencia en el cine posterior en ciertos aspectos grafico, lo referente a los efectos gráficos y de diseño que el cine genera.

En este proyecto no tratamos el guión ni el dialogo narrativo si quiera, aunque es una tentación no ordenar todos los fotogramas y crear el cómic o fotonovela de la película, nos hubiera gustado investigar mas sobre dibujos o diseños previos en el lugar adecuado, pero los medios y fuentes son de momento las literarias que podemos obtener e bibliotecas y la propia película, por supuesto en DVD.

Emplearemos un sistema de diseño para presentar esta especie de guía visual,

en hojas visibles como el formato convencional de los trabajos escritos en A-4, aunque la profusión de imágenes nos permite hacer casi un seguimiento minuto a minuto y abandonemos de momento el formato pantalla o web o interactivo, por eso a la izquierda de cada página está el listado del minuto entero en segundos, (la idea de poner todos los segundos, fue en un principio para posibles anotaciones futuras, y para en su momento marcar la posición del fotogramas exacto en animaciones, también este acondicionamiento gráfico es debido a que, en un principio, el criterio era el análisis de la totalidad de los elementos tipográficos, por tanto estarían todos los intertítulos, que se supone es la narración de la película, esta posible monotonía de cuadros negros harían que el lector siga los diálogos de la película entremezclados con los comentarios del que suscribe, creando una narración más didáctica al hilo de las propias imágenes.

Se trata de sugerir al lado de la banda icónica los objetivos y posibles respuestas de esta investigación, en alguna ocasión se pierde el plano expresivo anterior al intertítulo al no ser seleccionada esa imagen (se podría corregir) pero como nuestra misión no es reproducir la cinta entera, sino más bien hacer una didáctica destacando ciertos fotogramas. En principio lo dejamos así y se mantiene la traducción en subtítulo en castellano debajo del intertítulo en alemán. Como decimos el criterio es destacar fotogramas de marcado carácter gráfico, expresivos desde el punto de vista de la plástica y por supuesto los elementos tipográficos.

EN EL LIMITE DEL SONORO

René Clair (1898-1981), escritor, director y productor francés. Dirigió varias películas mudas, la más famosa de las cuales es *Un sombrero de paja en Italia* (1927). Varias de sus primeras obras sonoras, dirigidas y escritas por él, se consideran hoy obras maestras que lo sitúan como el primer director capaz de manejar en toda su extensión el potencial del cine sonoro. Entre ellas cabe mencionar *Bajo los techos de París* (1929), *El millón* (1931), *¡Viva la libertad!* (1931), película en la que Charlie Chaplin se inspiró para realizar *Tiempos modernos*, y *14 de julio* (1932), esta película se puede decir que es una alegato a la producción en cadena y a la deshumanización de ese tipo de fabricación, Crítica que también se puede deducir de *Metrópolis*; viene al caso por ser quien rompe la barrera del sonoro, límite establecido para este trabajo, en el que *Metrópolis* quiere ser en alguna escena un sonido, un alarido de pesadilla y de la zozobra o el hundimiento por la masificación social, casi un anticipo de nuestro tiempo.

La tipografía en Alemania estuvo polarizada en su historia tras la revolución francesa, entre el estilo popular, las **formas orgánicas** de las letras **góticas** y las **cualidades simples** y mecánicas del **tipo romano**; la primera el romanticismo la asocia con lo infinito lo trascendente mientras que los tipos artificiales inventados por Didot en Francia se asocia con lo finito, la alquimia, al arquitectura etc.



Los años siguientes a la ilustración y anteriores al romanticismo triunfó una cierta cultura de la creatividad. Las teorías de lo metafórico expresadas por Gottfried Herder fueron bien acogidas en los estados fragmentados de la Alemania, que se oponía al racionalismo democrático exportado por los franceses después de la revolución francesa.

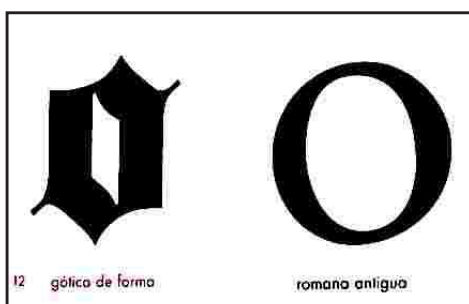
Herder un ministro luterano en la época de Weimar fue el defensor de la cualidad orgánica del nacionalismo cultural, ella firmaba que los judíos eran el pueblo que se había expandido con mayor velocidad, su deseo era que los alemanes tuvieran una identidad igual, conectaba esta idea de universalidad con el ideal de algunas vanguardias.

Algunos editores alemanes intentaron sintetizar tipos romanos y góticos ante las tensiones y discrepancias producidas por las asociaciones románticas.

Una de las características de la escritura románica es la confección de frases agrupadas en **párrafos cortos** y en muchas ocasiones numeradas, estos párrafos reciben el nombre de *párrafos románticos*. La forma orgánica representaba un símbolo literario de privación de derechos para los alemanes, al mismo tiempo era un símbolo de colaboración y experimentación, esta dualidad siempre fue una característica del arte y la literatura, en busca de entrelazar la técnica y el humanismo.



Letra gótica frente a romana:



La tipografía gótica conlleva una asociación de estereotipos muy fuerte y se relaciona de una forma muy directa con la identidad de una nación, en este caso la alemana. Originariamente la definición de

gótica se la da la edad media, en la que el macizado de la letra, su espesor oscurecía la blancura de la página, la identificación de esta tipología es la **Blackletter** y **Old English** en inglés y en alemán **Fraktur**.

Los primeros tipos se inspiraron en la caligrafía de la época, cuando Gutenberg talló sus tipos estos estaban inspirados en la caligrafía de los libros de horas no en los modos mecánicos de construir, por eso se llamó **gótica de forma**.



La gótica de fractura se desarrollo bajo el mandato de Maximiliano I, este nombre se le dio por las aristas de los tipos a base de curvas quebradas: La schwabacher y la gótica rotunda o de suma.

En 1470 Nicolás Jenson creó el primer tipo auténticamente romano, sus características formales son:

- Simplicidad.
- Racionales.
- Equilibradas.
- Graciosas.

los teóricos del renacimiento vieron en ellas las formas ideales platónicas, lo elemental, círculos arcos, líneas rectas.

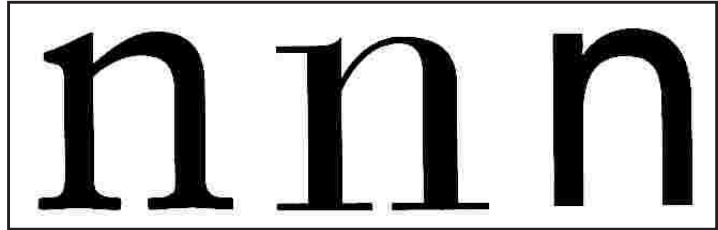
Por otro lado a las góticas se las califica de:

- Oscuras.
- Indescifrables.
- Angulares.
- Inquietantes.

Las góticas eran nombradas por los renacentistas como defectuosas, las gótica en su intentos formales nunca llegaron a ser completas autoritarias y definitivas.

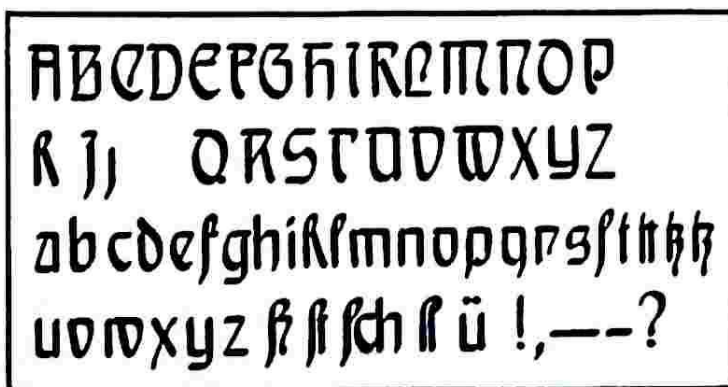
Medievalismo contra modernidad, protestantismo contra catolicismo, luteranismo contra humanismo italiano, romanticismo alemán contra revolución francesa, autoridad del estado contra autonomía personal y nacionalismo contra cosmopolitismo, misticismo contra racionalidad.

El tipo romano fue creado en Italia y pronto adoptado por los impresores franceses. El uso de la gótica en Alemania casi fue una casualidad hasta el siglo XIX en que era una cuestión de



prestigio. La gótica pudo suponer el mayor obstáculo para que Alemania pudiera entrar en la vida del mundo civilizado, sentimiento derivado de que Alemania no fuese considerada miembro de pleno derecho del mundo civilizado. De ahí salieron frases como *Alemania llega hasta donde se habla alemán*, Austria, Bohemia, Polonia, Francia, Luxemburgo, Países Bajos, Suiza, estos países siguieron usando la letra gótica, casi tanto tiempo como Alemania

Pese al imperio de la Gótica de fractura en los mandatos de Maximiliano I y de Hitler, la gótica tuvo que convivir con la romana, un sistema dual que surgió con el siglo XX, esto permitía que Alemania mantuviera su cultura y al mismo tiempo participara del sistema cultural internacional, pero con la subida al poder de los nazis se politizó la escritura.



Los tipos híbridos entre 1900 y 1914 en los que se experimentó con la romanización de la gótica y con "gotizar" la románica, entre tanta creatividad proseguía el uso de los estándares de tipografía gótica, se polemizó tanto con el uso del tipo de letra, que al final acabó en un debate en el parlamento en 1911, el 14 de mayo. El sistema dual de tipografía sobrevivió la primera guerra mundial y floreció en la república de Weimar, pero en 1933 con el triunfo del nazismo se trunco esta idea

reconciliadora, los nazis envilecieron la elegancia de la letra gótica creando variantes militaristas y prohibiendo ciertas palabras. Actualmente hay cierta tendencia del neonacismo a usarla y de los grupos de heavy metal y punk, también como consecuencia de la hibridación provocada por la cultura digital.

Desde principios de siglo hasta la proclamación Nazi el estilo gótico de letra era un sentimiento y representó un sentido de identidad nacional: las formas de nombrar los distintos diseños variaban según los nombres de sus autores y ciertas características formales, como por ejemplo:

- La cartesiana
- La modular
- De ojo grueso etc.

Otra característica importante es que cada tipo de la gótica se arrima más al siguiente que la romana, por tanto en una línea caben más palabras en gótica que en romana, además los espacios internos de las letras son más estrechos, igual ocurre con el espacio entre palabras. Y por último las ligaduras entre caracteres acortan más aún ciertos pares de letras.

En su origen las góticas tienen una cadencia derivada de la pluma que las trazaba, tanto las mayúsculas como las de caja baja, pero en las romanas las mayúsculas provenían de las inscripciones lapidarias romanas, y las de caja baja están influidas por las antiguas carolingias. Debido a la extrema prolongación de muchas palabras en alemán, la gótica también aventajan en esto a la romana pues permite hacer ligaduras y fragmentos atendiendo a la gramática que facilitan la lectura de ese exceso de longitud.

En todo este conflicto no se supo diseñar un verdadero tipo romano pero alemán porque no se hizo la normalización en la altura de los tipos y la porción de los ojos, cosa que sí se hizo en 1872 para todas las góticas, esa diferencia de puntos de altura entre los distintos fabricantes hacía imposible armonizar las romanas. Una característica histórica de la gótica es la capacidad de resaltar palabras, al cambiar de tipo dentro del amplio estilo gótico, por ejemplo pasando de la *fractura* a la *schwabacher*, posteriormente la forma de enfatizar se hacía con el cambio de color, esto supuso un gran incomodidad.

Fue tal la importancia en los diseñadores que usando su punzón tallaban los tipos, manualmente antes de los sistemas de linotipia o fotomecánicos, que entre 1840 y 1927 casi todos los creadores alemanes que hacían un tipo romano también hacían una versión gótica, por el interés en mantener las dos formas. Se llegó a

pensar que la unificación de la tipografía además de procurar una identidad nacional podía servir para la mejor comunicación internacional y con ello la procura de una paz universal y un mejor entendimiento entre los pueblos, la culminación de la Babel, algo que sucede hoy en día con Internet y el intento de armonizar todos tipografía mundial.

Algunas revistas de nuevo diseño, de carácter literario como Pan (1895.1900), tuvieron mucha influencia con su cambio tipográfico hacia el romano, se creaba así una alternativa hacia el gótico decimonónico. Mediante la técnica de la **galvanoplastia**, depósitos metálicos producidos por corrientes eléctricas, pudieron generar nuevos tipos los diseñadores más creativos. Los diseñadores de la época, en línea generales, lograron tipificar estas categorías:

- Las híbridas, mezclade romanas y góticas, estilismo basado en la forma alemana del modernismo.
- Los tipos romanos o góticos despojadas de rasgos estilísticos, lo cual les permitía se usadas con mayor flexibilidad.

Los diseñadores se fueron especializando sobre todo en torno al cambio de siglo y muchos profesionales de las bellas artes se decantaron por el arte aplicado especialmente a al producción de libros. **Otto Eckman** diseño un tipo para una fundición de Offenbach, fundición Klingspor, intentado simplificar las formas de la gótica de fractura llevando la curva quebrada a las líneas enroscadas del modernismo, así surgió la Eckmann-Schift (1900) se percibía la cierta dureza derivada de la caligrafía pero al mismo tiempo al ser dibujada con pincel aportaba los rasgos del estilismo oriental.

Otro de estos diseños fue la **Behrens-schift** (1901) derivada de la escritura con pluma ancha aún recordando al a gótica tradicional sus curvaturas interiores la hacen y esquinas redondeados se relacionan con los motivos ornamentales del modernismo. Recibieron el nombre de híbridos al abrir mas los ojos sobre todo en las capitales y en las de caja baja, con esta apertura se acercaban al ojo de la romana.

La gótica de fractura y la gótica de suma representaban al conjunto europeo sin identificarse con ningún país concreto, pero la Schwbacher se relacionó con una variante de la bastarda que a su vez se relacionaba con la Biblia alemana de Lutero, como esta Biblia separó al protestantismo de Roma, también se separó la gótica, además al romper relaciones con Erasmo , luteró rompió con el humanismo en 1525,

poco a poco la fragmentación de estados supuso una cierta unificación, Wuttemberg y Baviera formaron un nuevo estado para el cual el emperador Maximiliano en 1513 encargó un nuevo diseño la **gótica de fractura**.

Otra característica divisoria desde el principio de la imprenta fue que los impresores dedicaban la letra gótica a los impresos de textos literarios, mientras que la romana se empleaba para los escritos de carácter científico, esta división de eficacia se vio más claramente después con la normalización industrial consecuencia de las guerras. Antes de las guerras napoleónicas no existía ningún sentimiento de nación alemana, este sentimiento si se reforzó cuando los estados alemanes se alzaron contra Napoleón , y también ocurrió en las guerras franco-prusianas, de la que surgió el segundo imperio alemán. También antes de la primera guerra mundial 1914 y por último cuando Hitler se hizo con el poder 1933, entonces esos periodos la letra gótica fue politizada y se consideró el tipo alemán por excelencia, tipo nacional opuesto al tipo extranjero que era el romano.

También se dio el intento de politización contraria, en 1911 la Asociación General para las Letras Antiguas, llevó una moción al Reichstag para que regulara el su uso de la escritura antigua una germanización de la escritura antigua romana con el único tipo oficial y se aboliese así el tipo de la escritura caligráfica de las escuelas alemanas. Fue el debate de las escrituras, aunque no llegó a prosperar aunque la votación que objetivo fue mayoritaria.

La cultura de la clase media se basaba en el libro, su tipografía estaba influenciada por el estilismo del nuevo arte Alemán derivación del Arts and Crafts de los ingleses. **La vanguardia artística** se basaba en los ideales de la BauHaus con su carácter internacionalista. Esta interacción culminó con la Grottesca construida. Por el contrario los círculos nacionalistas cultivaron la letra gótica, siguiendo los pasos de Rudolf Koch de la escuela de Offenbach. De todos modos la diferenciación no se daba del todo porque el público ni los diseñadores hacían grandes diferencias y había mas bien eclecticismo ideológico en los tipos:

Rudolf Koch, intérprete expresionista de la gótica hizo un diseño contrario, la Kabel un diseño muy construido.

Paúl Renner creador de la popular futura, también diseñaba libros con bellas ornamentaciones.

JanTschichold formulados de “La nueva Tipografía” también daba ese estilo a sus libros.

Los periódicos de izquierdas usaban gótica de fractura

Los colegios oficiales de medicina, mas bien consevadores, empleaban en sus publicaciones la futura.

En 1933 los del naciona-socialista proclamaban que la gótica era la letra oficial e tipo alemán, toda los escritos empezaron a publicarse en gótica y los niños aprendían a escribir en caligrafía gótica antes que la romana, el nuevo gobierno alemán quería implantar máquinas de escribir con tipos góticos para reemplazar a las otras. Berthold Wolpe, finalmente exiliado por ser judío, diseño para Monotype la Sachserwarld-gotisch, Gótica del bosque sajón una de la típicamente nazis. Hasta los propios dirigentes del partido consideraban repugnantes la tipografía nazi.

Aunque la Ufa en líneas generales siguió las pautas de Holiwood en el diseño de carteles y tipografías, los íntertítulos, como vemos en esta película, tienen excepciones. Quizá porque la literatura es el único arte de solo tipografía ha requería tal debate. Pero ele cine iba a ser un nuevo medio de globalización (en terminología actual) o internacionalización quizás por ello Lang empleó una rotulación manual de clara influencia gótica y otra mecánica en sus intertitulos, en cualquier caso la imagen de Babel y el desvanecimiento en llanto de su palabra es probablemente una súplica a ese entendimiento que se debatía en los años de Weimar

Cuando todo parecía claro en cuanto al triunfo de la letra alemana salió el decreto de 1941 firmado por Martín Borman en el que prohibía la gótica, aunque podía dejarse de usar gradualmente , se interrumpió toda la producción, este decreto se baso en la idea de que los Judíos se habían apoderado de todos los talleres de impresión de libros, cosa que era totalmente falsa puesto que a los talleres de impresión se prohibía el acceso de Judíos, aunque en el siglo XIX había algunos talleres en manos de ellos. La única justificación era el poder político, puesto que Hitler iba conquistando por todos los frentes a Europa, por eso la futura potencia mundial debía adaptarse al tipo mundial, en cualquier caso después el tipo gótico pese a esa prohibición se reconoce como un tipo de con influencia nazi en muchos entornos, qiza en parte por el efecto boomerang, aunque por un motivo de eficacia, como si que se demostró por las normas de fabricación en guerra, no querían la gótica, pero el pueblo vulgar ve en cuanto a imagen, una especie de engaño, ellos eran los góticos o malos y los portadores de la nueva tipografía los buenos o el futuro.

La tipografía en Alemania estuvo polarizada en su historia tras la revolución francesa, entre el estilo popular, las **formas orgánicas** de las letras **góticas** y las **cualidades simples** y mecánicas del **tipo romano**; la primera el romanticismo la asocia con lo infinito lo trascendente mientras que los tipos artificiales inventados por Didot en Francia se asocia con lo finito, la alquimia, al arquitectura etc.

Los años siguientes a la ilustración y anteriores al romanticismo triunfó una cierta cultura de la creatividad. Las teorías de lo metafórico expresadas por Gottfried Hender fueron bien acogidas en los estados fragmentados de la Alemania, que se oponía al racionalismo democrático exportado por los franceses después de la revolución francesa.

Herder un ministro luterano en la época de Weimar fuel el defensor de la



geholfen hat. ¶ Und der Herr sprach zum Fische, und derselbe spie Jona aus ans Land.

¶ Und es geschah das Wort des Herrn zum andern Mal zu Jona und sprach: Mache dich auf, gehe in die grosse Stadt Ninive, und predige ihr die Predigt, die ich dir sage. ¶ da machte sich Jona auf, und ging hin gen Ninive, wie der Herr gesagt hatte. Ninive aber war eine Stadt Gottes, drei Tagereisen gross. Und da Jona anfing hinein zu gehen eine Tagereise in die Stadt, predigte er, und sprach: Es sind noch vierzig Tage, so wird Ninive untergehen. da glaubten die Leute zu Ninive an Gott, und liessen predigen, man sollte fasten, und zogen Säcke an, beide, gross und klein. ¶ Und da das vor den König zu Nī-

8

el macizado de la letra, su espesor oscurecía la blancura de la página, la identificación de esta tipología es la **Blackletter** y **Old English** en inglés y en alemán **Fraktur**.



ición de estereotipos muy fuerte y se ntidad de una nación, en este caso la ca se la da la edad media, en la que

Los primeros tipos se inspiraron en la caligrafía de la época, cuando Gutemberg talló sus tipos estos estaban inspirados en la caligrafía de los libros de horas no en los modos mecánicos de construir, por eso se llamó **gótica de forma**.

Respecto a la tipografía que aparece en Metrópolis hay que hacer las siguientes clasificaciones:

- 1 por la ubicación: en la cinta
- 2 por el tipo
- 3 por el número de líneas del párrafo
- 4 por los elementos de enfatización
- 5 tipografía especial con animación
- 6 tipografía indirecta

En el primer apartado viene dado por la estructura de la película: títulos iniciales, finales e intertítulos. Respecto a los intertítulos habrá que decir que en la línea de tiempo de la película hay zonas de aglomeración de ello, o sea una acumulación de narración escrita que contrasta con otras zonas en las que no hay casi frases escritas. Por otro lado habría que hablar del carácter dinámico de algunos intertítulos y aunque la mayoría son estáticos. Por último aunque la mayoría están centradas sus líneas, y no se da partición de palabras, hay algunas composiciones del párrafo que forman figuras geométricas y son dinámicas.

Por el tipo de letra, detectamos fundamentalmente dos tipos una de carácter mecánico o bien hecha con plantillas o bien con algún sistema de estampación, probablemente hecha en positivo y después invertida en negativo para la edición de la película, la otra parece más manual artesanal pues por las comprobaciones que vamos haciendo no coinciden los patrones de la forma del tipo, como se ve en la ilustración estamos reconstruyendo ese alfabeto pintado a mano. También habría que distinguir entre texto completo en mayúscula y escritura normal.

**„Und ich sah ein Weib sitzen
auf einem scharlachfarbenen
Tier, das war voll Namen der
Lästerung und hatte sieben
Häupter und zehn Hörner ...**

**„MITTLER ZWISCHEN
HIRN UND HÄNDEN
MUSS DAS HERZ SEIN!**

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

1
„Freder –! Freder –!“

2
„Seht!
Das sind Eure Brüder!“

3
„Was hattest Du
in den Maschinen-Sälen
zu suchen, Freder?“

4
Dieser Film wurde
im Auftrag der Ufa hergestellt
und erscheint im Verleih
der Parufamet.

5
Väter, für die jede Umdrehung
eines Maschinenrades
Gold bedeutete, hatten ihren
Söhnen das Wunder
der Ewigen Gärten geschenkt.

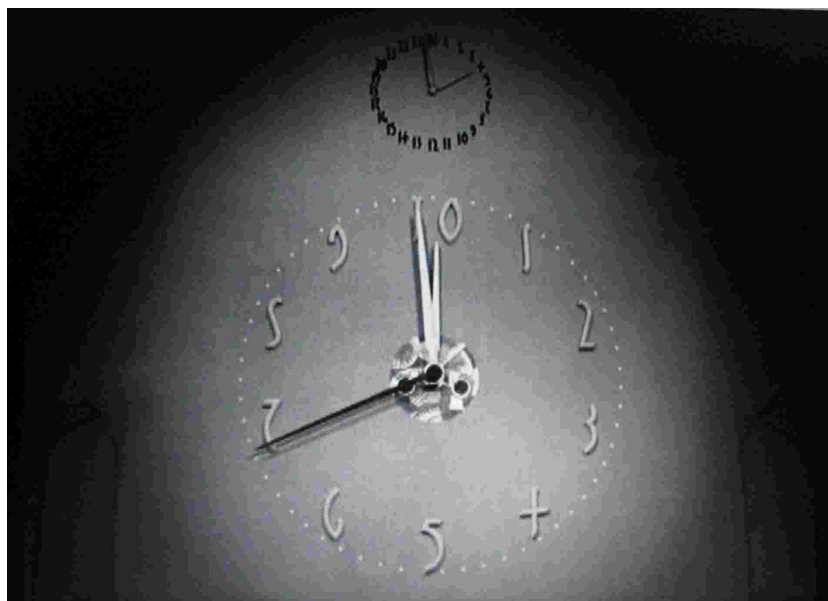
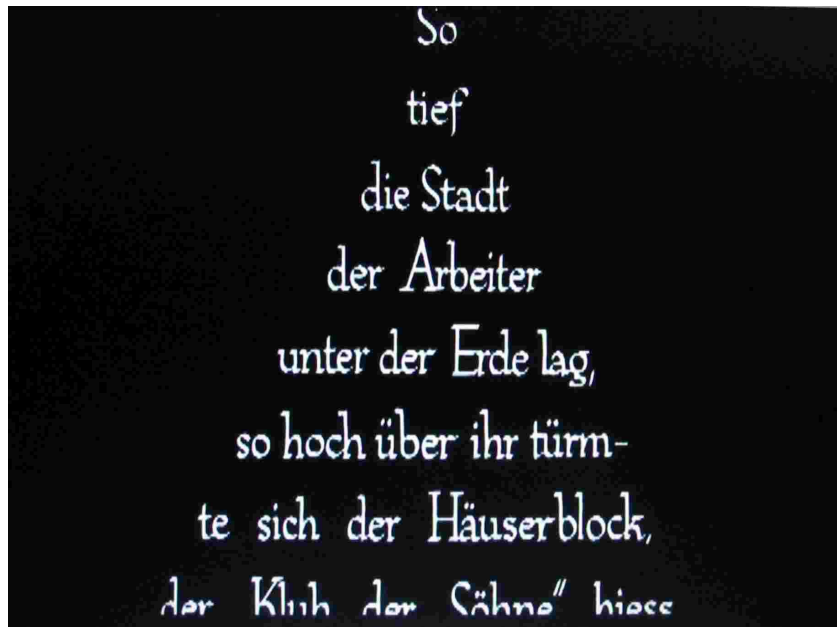
Por el número de líneas o párrafos los tenemos de una, dos tres, cuatro y hasta cinco líneas. En los de una sola línea abundan los elementos tipográficos especiales como guiones, admiraciones repetidas etc.

Respecto a los elementos de enfatización habría que hacer un recuento de los que lo tiene y conectarlo con la narración fílmica.

Los tres casos espectaculares de títulos con animación, que son tres palabras calve, Metrópils, Molog y Babel, encontramos en la guía didáctica todos los fotogramas para poder seguir o variar su animación.



Respecto a la tipografía indirecta que vemos en muchos fotogramas de esta cinta, son número fundamentalmente enclavados en la decoración, donde abundan los digito de diseño y fantasía en oposición al sistema normalizado de rotulación industrial.



INDICE-SINOPSIS

1ª media hora

0.01 – 0.04

al acabar los créditos iniciales se desencadenan las animaciones y los fundidos de maquinaria con la palabra metrópolis y el desfile de obreros en los sótanos

0.05 – 0.10

escenas de juegos burgueses en el estadio y en un fantástico jardín refinado, en el que aparece María hablando de quienes son los hermanos de Freder

0.11 – 0.16

Freder visita la sala de máquinas donde los obreros trabaja a ritmo mecánico y se da la casualidad de que presencia un terrible accidente, viendo al final como los heridos son llevados en camillas

0.16 – 0.16

planos de Freder tomando un coche atravesando la fantástica ciudad de metrópolis para ir al despacho de su padre

0.17 – 0.24

magnífico despacho del padre en el que vemos a los operarios hacer extraños cálculos y en el que Freder va a relatar lo sucedido, con insertos de la ciudad y de un extraño plano dibujado en un papel

0.25 - 0.29

Josaphat sale del despacho y se quiere suicidar

2ª media hora

0.30 0.40

alternancia de escenas de Freder con la maquina reloj
la visita de su padre a la casa de Rotwal, el mago, en la que le muestra
a la muñeca robot metálica, para acabar con la maquina reloj de nuevo,
y el bufido de la sirena

0.41 0.44

comienza la bajada de los obreros a la cripta, para empezar la asamblea

0.45 - 0.48

comienza la narración de Maria sobre la historia de Babel, con impresionantes efectos
gráficos.

0.48 - 0.55

acaba la visión de la narración de María y la asamblea de obreros se acaba quedándose
Freder sólo con ella

0.55 -1.00

María se queda sólo por las catacumbas y es perseguida por la linterna del mago

3ª media hora

1.00 - 1.06

Freder vagando por las calles de Metrópolis en busca de María, oye sus gritos desde una misteriosa casita antigua, con algún inserto de Maria perseguida por el mago

1.07 - 1.09

Maria es atrapada por el mago y llevada al laboratorio donde se ejercerá la transformación mediante sofisticados mecanismos alquimistas

1.10 1.12

primera visión de Freder al encontrarse a su padre con María

1.13 - 1.15

visión de Freder de la fiesta pagana de la burguesía con la bailarina supuestamente María

1.16 .1.21

la visión de Freder de las estatuas de la puerta de la catedral con insertos de la fiesta pagana de la burguesía y de la reunión secreta de su padre con el mago

1.22 - 1.26

reunión de María (la falsa) en las catacumbas para provocar a la masa de obreros y empezar la rebelión

1.27 - 1.30

comienza la rebelión de los obreros

4ª MEDIA HORA

1.30 - 1.31

escena del “teléfono televisión” en el despacho

1.31 – 1.33

comienza el asalto a la máquina corazón

1.34 -1.40

Comienza la inundación, como efecto del sabotaje a la máquina, con algún inserto de la ciudad por la noche

1.41 - 1.43

en la sala de máquinas discusiones sobre lo que se ha hecho con el capataz y el peligro que corren sus hijos

1.44 - 1.47

por las calles de noche, el atasca, algún inserto en la puerta de la catedral con la hoguera Inquistorial

1.48 - 1.57

Escenas en la puerta de la catedral y por dentro de la catedral con persecución de Maria Y desenlace final, y títulos finales.

BIBLIOGRAFIA

EL IMPACTO DE O NUEVO, EL ARTE EN EL SIGLO XX

ROBERT HUGHES

GALAXIA GUTENBERG

MANUAL DE CINEMATOGRAFIA

DAVID CHESHIRE

BLUME

ARQUEOLOGIA DEL CINE

C.W. CERAM

EDICIONES DESTINO

EI ARTE HOY

DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO AL UOVO REALISMO

EDWARD LUCIE-SMITH

EDICIONES ACTEDRA

ENCICLOPEDIA MULTIMEDIA DEL ARTE UNIVERSAL

ALFABETUM

MICRONET ENCICLOPEDIA UNIVERSAL

EDICION CLASICA

2000

La letra gótica tipo e identidad nacional

Meter Bain y Paul Shawn

CampGràfic

Valencia, 2001

Catálogos de Letraset

Letraset España

Cine de vanguardias 1915-1947

Coordinador Jaime Pena Perez

Xunta de Galicia y otros

Lugo 1993

The Techique of Special Efects Cinematographics

Raimon Fielding

Focal Press

Londres 1985

Los Videoclips

Raúl Durá

Universidad Politécnica

Valencia 1988

Diccionario Récnico de Cine AKAL

Akal S.A.

Madrid 2004

Trucages et effets spéciaux au cinema

Alan Mckenzie Derek Ware

Edition Atlas S.A.

Milan 1987

Obradoiros de Cine Clásico

Anna Amorós Pons

Tórculo Edicions

Santiago de Compostela 2003