

# María: una hermenéutica de *Metrópolis* y la mujer

Aldo Enrici \*

## Resumen

El presente artículo se propone poner en discusión, dentro de la célebre película *Metrópolis*, el protagonismo de la mujer – María- como conciliadora de dos grupos enfrentados en una ciudad distopizada. Hay una estética que envuelve el desarrollo del conflicto y que hace propicia la destacada participación de diferentes características icónicas y simbólicas.

La robotización, el *Art Deco*, la amenaza tecnológica adquieren relevancia ontológica de inapelable abyección de la razón. En un momento María el robot Futura, hace de falo nulo. El síntoma, la presencia de una mujer entre los obreros, es más un relevo de ese goce faltante. Si no hay finitud a nivel del sentido del síntoma, es porque no existe relación sexual. Ese sentido puede tomar la forma de una mujer como síntoma del hombre, en tanto que éste se definiría como entorpecido por el falo que imagina tener. En la complejidad del hombre frente a la simpleza no orgánica de lo robótico radica la posibilidad de remitir a la cuestión no solo de la técnica sino de la preferencia por un mundo gestionado por seres más elementales y primitivos que los propios seres humanos.

**Palabras clave:** Distopía tecnológica – *Metrópolis* – Hermenéutica de la mujer

## Introducción

Estudiaremos la condición de una mujer, “María”, como heroína en la célebre película *Metrópolis*. María permite una hermenéutica triádica de componentes simbólicos: razón, trabajo y corazón. *Metrópolis* es un filme alemán de ciencia ficción dirigida por Fritz Lang, cuya trama se constituye una distopía futurista. Con la rúbrica «Mittler zwischen Hirn und Hand muss das Herz sein» (Mediador entre el cerebro y la mano –trabajadora- ha de ser el corazón –sensible-), la película alude a la necesidad de que la capacidad de amar reúna a la razón y a la fuerza de trabajo. Una película donde la mujer asume la capacidad de conciliar y de ser robotizada. En la ciudad más desarrollada y elegante del mundo futuro el mayor de los magnates por un lado y los trabajadores por otro, logran conciliar sus diferencias radicales mediante la aparición de María, una mujer que permite el vínculo pacífico entre clases sociales.

## Presentación del film

En la megalópolis del siglo XXI Los obreros viven en un gueto subterráneo con la prohibición de salir al mundo exterior. Incitados por un robot mujer se rebelan contra la clase intelectual que tiene el poder, amenazando con destruir la ciudad que se encuentra en la superficie. Freder, hijo del Magnate opresor de *Metrópolis* y, la irremplazable presencia de María, mujer de origen humilde, intentarán evitar la destrucción apelando a los sentimientos conciliatorios y al amor.

El film, claramente futurista, se ambienta en el año 2026, en una ciudad-estado de enormes proporciones llamada *Metrópolis*. La sociedad se ha dividido en dos grupos antagónicos y complementarios: una élite de empresarios, industriales e intelectuales, que viven en la superficie, observando el mundo desde los grandes rascacielos y paisajes urbanos. Por otro lado existe una casta de trabajadores, que viven sometidos bajo la ciudad, que trabajan sin cesar para mantener el modo de vida de los de la superficie. El presidente-director de la ciudad es Johan Fredersen.



Réplica del robot *Futura* en el *Robot Hall of Fame*, Pittsburgh, EE.UU.

Fredersen decide solicitar la ayuda del científico Rotwang, quien a su vez le muestra un sensual robot antropomorfo de su invención. El robot de Rotwang suplanta a María. Se le ordena promover los disturbios y el descontento, para así permitir a Fredersen lanzar una represión violenta contra los trabajadores. Lo que desconoce Fredersen es que el robot contiene la venganza de Hel, esposa de Rotwang, que tuvo un amorío con el dueño de la ciudad y falleció al dar a luz a su hijo Freder. Rotwang utilizará al autómatas como instrumento de venganza contra el presidente de Metrópolis, su hijo, y toda la ciudad.

### La mujer y el vacío

La mujer es el vacío en el que se ejerce el poder. En el poder hubo siempre un espacio vacío para la mujer. Una silla a disposición de la mujer. Siempre hay espacio para una mujer tipificada como Lady Macbeth, invisible en su silla, invisible en su ejercicio de tramar, de tejer e hilar poder. La mujer, por estructura, está en posición privilegiada para dar lo que no tiene, la libertad, y encarnar la pura falta en el amor, aprecia Jacques Lacan (2013). Cuando Lacan se refiere a la mujer como "objeto a" que causa deseo, manifiesta que si tuviera que localizar en alguna parte la idea de libertad, sería en una mujer, no en Dios. Ella es el espacio que falta. El poder como ternura se centra en una mujer, se centra en Dios como la mujer del futuro en *Metrópolis*. La ciencia ficción distópica cinematográfica posiblemente brote con esta película, con un explícito precepto sobre el conflicto de clases y la aparición salvadora del género femenino.



*Silla con sombra pintada.*

Autora: Andriana Opacak.

El centro del mundo sigue siendo el mar frente a una isla. Como la silla que está sola y nadie se sienta. La silla es el mar calmo preparado para poner proa. La real silla de madera tiene una sombra blanca. Tiene una ausencia. La sombra como ausencia en la luz no genera sombra negra sino una sombra blanca. Se ha escondido la luz en la sombra. La particularidad de la posición femenina es que al despojarse del registro del tener y de su sujeción al falo, se fabrica un ser. Ser otra para sí misma, así como lo es para el hombre que le sirve de relevo (Lacan, 1985, p. 711).

La silla color castaño oscurece. Oscurece a su parte árbol que alguien desmochó. El árbol es el deseo de la foto. No está pleno, está el árbol sin la plenitud de su sombra, por eso la sombra está pintada. Lo arbóreo ha sido lisiado y no ha podido asistir.

### **Futurismo y distopía**

En la representación del orden social, *Metrópolis* se apoya por un lado en la oposición de clases: hay dos clases sociales claramente diferenciadas y separadas, en las que una explota a la otra sin que haya posibilidades de mejorar. Sucede la "alienación del trabajo", donde el hombre llega a ser máquina, lo cual conduce a la finalidad del capitalismo, puesto que, como proletario, se queda sin un beneficio reconocible de autoconciencia de clase.

Por otro lado también se critica el ideal de revolución marxista y socialista. El personaje del robot Futura, representado claramente como malvada máquina utilizada por los poderosos para engañar a los trabajadores, lanza a los trabajadores a la lucha, y como resultado destrozan su medio y sustento, empeorando su situación en lugar de mejorar. La colaboración entre clases sociales, como síntesis, en lugar de la lucha de clases, como épico final conciliatorio, invoca sin embargo al que reconoce en el trabajador un héroe aunque no revolucionario, sino liberador sensato y superador de la irremediable antítesis entre patrones y empleados.

A diferencia de la crítica marxista, el ferviente nacionalsocialismo de los años veinte, denunciando la explotación capitalista, no cuestiona la división en clases, alienta la colaboración de clases. Eso mismo ocurre en *Metrópolis*. El "corazón", representado por María, debe mediar entre las "manos" de los explotados y el "cerebro" de los explotadores. El "mediador" entre las clases es el elemento nuevo, introducido en la película y desconsiderado por el marxismo, en cuanto la mujer, o el sentimiento sensato o tierno que la mujer lleva como mensaje inspirador político.

María emerge con un doble rostro: predica amor y comprensión entre las clases y es una robotizada perturbadora social. Esta "María-robot" es hija de los privilegiados. La ideología se establece como trampa robótica y sensual, un fraude que busca el desconcierto entre los trabajadores. Y esto encaja de una manera absolutamente exacta con la crítica nacionalsocialista de la producción capitalista.

*"Se diría que la mujer de Lang concibe lo femenino como automático y muñequil por definición, es decir, puro objeto de placer narcisista, o bien maternidad virginal, con lo cual no sólo cae en las contradicciones misóginas de los futuristas sino que hace de ellas un monumento tan reaccionario como su concepto del pacto social mediado por el hijo del Amo" (Pedraza, 2000, pp. 68-69).*

Más allá de una muestra expresionista, la presencia del robot se debe a la influencia futurista y constructivista, corriente que vio en la máquina la salvación, la superación de un pasado, el abandono definitivo de la herencia del romanticismo. Permanece a la vez una dura crítica a la tecnología en el inventor cuya inteligencia lo vuelve cruel, pero también un encendido elogio de la máquina. La máquina deja de ser beneficiosa para el ser humano cuando, de ser un medio para alcanzar un fin, el progreso, pasa a ser un medio para esclavizar. La máquina es reemplazada por otra máquina, hasta lograr que los mismos trabajadores se conviertan en maquinaria sin conciencia o equivocados en su lucha, llevando el conflicto a una pelea interior.

No es fácil hablar del cine futurista sin tener presente a *Metrópolis*. No es fácil hablar de arte sin mencionarla, ni fácil hablar de *Metrópolis* sin repetir otras sinopsis. No es una película con antecedentes en el género, sino que es el género mismo que está naciendo: La ciencia ficción distópica y expresionista. El cine distópico conforma un género que se ha fortalecido conforme se pierde la fe en el progreso, paradójicamente a partir del excesivo futurismo de la ciencia y la tecnología. La utopía lograda resulta nefasta y retrógrada, como en el cientificismo tecnológico y el comunismo extremos. La utopía se articula siempre en un doble movimiento: a veces eutópico, a veces distópico. La utopía ratifica el sueño de la ciudad cristalina o transparente, pero los vapores industriales retornan y hacen opaca e invisible esta posibilidad. Si la utopía es panóptica, la distopía es telescópica, ofreciendo una mirada grotesca y exagerada de la realidad (Galindo, 2006, p. 65). La libertad resulta sacrificada y la sociedad es gobernada por maquinarias informáticas o burocráticas como fenómeno que se extiende hacia atrás, hasta la génesis de la revolución industrial y que tiene un sustrato más profundo: la posibilidad concreta de la aniquilación de la humanidad por su propia soberbia. El miedo ancestral hacia una naturaleza que ya no tiene el aval de los dioses ni los valores derivados de la metafísica, por consiguiente, debe ser controlada. Por otro lado, la mujer hace de conciliadora y de rebelde provocadora ante los varones, como alguien tierno y como alguien robotizado, representando lo más humano en su ternura y lo más inhumano en su rol de robot puro. La maternal y la histérica se presentan en *Metrópolis*.

### **Una mujer en Gotham**

*Metrópolis* antecede en aspectos como el ético, o el político y, hasta precede en lo estético, no solo a filmes como *Tiempos Modernos*, o *Blade Runner*, sino a las ciudades posmodernas globales cuasi artificiales, sin historia, sino que devengan de una planificación, como Dubay o la actual Singapur. Inclusive, Ciudad Gótica, la ciudad cómic de Batman. Es una señal de la fuerte influencia estética de *Metrópolis*. En las primeras aventuras y episodios de *Batman*, el personaje vivía y operaba en Nueva York, específicamente en Manhattan. La creación de Gotham se acredita al escritor Bill Finger, quien comentó el porqué del nombre de la ciudad y el cambio del centro de operaciones de Batman por una ciudad ficticia:

*“Originalmente, iba a llamar a Gotham City «Civic City». Después pensé en «Capital City» y luego «Coast City». Después hojeé la guía telefónica y vi «Gotham Jewelers» y dije «Eso es», Gotham City. No la llamamos Nueva York porque queríamos que cualquiera se sintiera identificado con la ciudad” (Steranko, 1970, p. 44).*

El escritor Washington Irving, antecesor de la tonalidad del policial negro de Alan Poe en la interpretación satírico-oscurista de New York, empleó el término para referirse a la ciudad de Nueva York en su obra satírica de 1808, *Salgamundi*. Al parecer tomó el nombre de la ciudad inglesa de Gotham (etimológicamente "ciudad de las cabras") o ciudad de la locura dionisiaca. *Metrópolis* también es Gotham, una ciudad de rascacielos apilados donde vive y reina el acaudalado señor Frederman, cuya arquitectura *art déco* recoge rasgos de las más modernas de entonces, principalmente de Nueva York. Una ciudad oscurecida por la intensidad de las sombras tanto la real como la ideológica, que los edificios despliegan.

El *art déco* alcanzó su apogeo en los años 20. Aunque muchos movimientos del diseño tienen raíces o intenciones políticas o filosóficas, el *art déco* era casi puramente decorativo, por lo que se considera un estilo muy burgués. Su ideología gira en torno al progreso, el ordenamiento, la ciudad y lo urbano en la maquinaria en el lapso entre guerras. Elegante, funcional, el *art déco* fue un avance de la influencia industrial frente al *art nouveau*. En el *art nouveau* las imágenes tienden a manifestar planicidad, linealidad, y una ostentosa ornamentación de la *Belle Époque* con un matiz, además de estético, de pujanza económica y satisfacción social (Litvak, 1990). El *art déco* es un estilo opulento, y su exageración se atribuye a una reacción desde la neo industrialización contra la austeridad forzada producto de la Primera Guerra Mundial. La sensualidad de lo industrial se deja percibir en redondeces y magnánimas manifestaciones de erotismo del robot *Futura*. *Futura* es curva y metálica, en sí mismo, sin ningún disfraz. Un robot atractivo, femenino, con evidente sexualidad explícita, a pesar de ser un robot metálico. Suele verse como reacción al *art nouveau*, para lo cual se utilizan líneas definidas, contornos nítidos y formas elegantes y simétricas, colores primarios brillantes, cromados, y diseños de inspiración egipcia y griega (Hillier, 1971). El robot que el inventor pergeña para sustituir a María es típicamente sensual, más que la propia María en carne y hueso. Una máquina lasciva: la primera aparición de la segunda María robotizada es lo suficientemente espectacular como para definir su nueva personalidad. El robot-María es creado con el único propósito de dar placer al hombre y cuya existencia misma le conduce a la destrucción, lo que recuerda a la arquetípica Eva, ejemplificada por este robot femenino (Córdoba Guardado, 2007, p. 186).

La verdadera María está secuestrada, contrastada con la indiferencia de la ciudad, rica e intelectual, de la superficie. Iluminada, no se pliega a la indiferencia de los superficiales metropolitanos. María es comprometida con las dificultades sociales, a

diferencia de los vacíos ciudadanos, cuya atención al tema permanece indiferente. La indiferencia es el pecado de Metrópolis, aunque actualmente puede considerarse como un modo posmoderno, como un valor cultural, como una especie de tolerancia cultural. Los indiferentes son castigados con dureza en la novela medieval. Específicamente, en *La Divina Comedia*, Dante se estremece con lo que ve en penumbras y con el vocerío. Dante pregunta quiénes son y Virgilio aclama que son “los indiferentes”. Su castigo es correr tras una bandera descolorida que nada significa. Ellos, que nunca se agitaron por nada, ahora lo hacen sin causa (Dante Alighieri, 2013).

### **La amenaza tecnológica.**

Un tema que desarrolla el film es la amenaza que puede suponer la tecnología en un futuro utópico, al igual que en *Tiempos modernos* de Charles Chaplin. Desde la filosofía serían muy explícitos ante la relación entre lo técnico y la advertencia de políticas de control, como disposición de control, *Ge Stellen*: Todo funciona, todo es comando. Hasta *el ser* o lo real es lo auto-operativo o el gesto tecnológico máximo de erigirse en constructor autómatas de lo otro. Lo inhóspito alude a que todo funcione, a que el funcionamiento lleve siempre a más funcionamiento, que la técnica arranque al hombre de la tierra cada vez más y lo desarraigue de su preocupación esencial.

Se habla de un "primer y apremiante relampaguear" del evento en el *Ge-Stell*, en el *controlar de lo tecnológico*. Primero y apremiante de hecho en este mundo de la técnica. Pero no es ni el único ni el más auténtico; ni es tampoco el único ni el mejor camino para llegar al evento, pero sigue siendo un camino. Tal vez sea también indispensable andarlo para llegar al evento desde un mundo de la técnica, aunque ni sea el único ni conduzca hasta el final. Lo que no parece que se puede admitir es lo que dice Vattimo: "ni siquiera podríamos pensar en general el ser como *Evento* si no fuéramos llamados por el *Ge-Stell*" (Vattimo, 1998, p. 160).

El tema de la rebelión de las creaciones contra su creador es muy anterior en la literatura, y no sólo en la ciencia ficción. En la antigüedad ya se recogen mitos primigenios como el de *Prometeo*, o el mito literario de *Frankenstein*, (Shelley, 2013) como neo Prometeo y como proto-zombi. Cuando el científico Rottwang desarrolla a *Futura*, dotándole de inteligencia artificial, y la reemplaza por María, a quien secuestra, en realidad está jugando a la historia de la creación de un “alter” para afrontar una venganza. Como resultado de este soberbio acto de imitación del ser humano la tecnología toma conciencia de sí misma y pretende destruir a sus competidores humanos.

Algo que será evidente en el cine, y que se conocerá como “la rebelión de las máquinas”. Más disciplinadas y menos emotivas que el hombre, las tecnologías descartan las generaciones anteriores y las consideran residuo, Es conmovedor advertir la solidaridad esgrimida por el Cyborg antiguo (T-850), en el film *Terminator II, el juicio final* (Cameron, 1991) y su consiguiente *Terminator III* cuando en 2033 las máquinas envían a T-X, un prototipo que es capaz de controlar otras máquinas, capacidad de comunicarse

hablando con un módem, desactivar y hasta reprogramar cualquier computadora (incluido el propio T-850), que vuelve del futuro para ayudar a los humanos, al haber sido destinado al desguace por una generación nueva de máquinas. Los exterminadores antiguos se unen contra la rebelión de las máquinas que de modo impiadoso descartan a sus generaciones anteriores.

Para Andreas Huyssen (2002) —que en su influyente ensayo “La vamp y la máquina” llamó la atención sobre esta vacilación y tensión—, *Metrópolis* es una mixtura sincrética de expresionismo y *Neue Sachlichkeit* -neo objetivismo-, lo que resulta aún más significativo consiste en la mixtura sincrética de las visiones diametralmente opuestas acerca de la tecnología que atribuible a estos dos movimientos. Se asigna la concepción negativa de la tecnología al expresionismo y la positiva a la Nueva Objetividad (o Nueva Sobriedad). Incluso se hace factible encontrar una tensión entre estas dos estéticas dentro de la película. Lotte Eisner también se dio cuenta, y acepta que *Metrópolis* todavía semi-expresionista, ya está bien adelantada en el camino hacia la denominada ‘Nueva Objetividad’ (Eisner, 1986). No hay una revelación de lo robótico con su creador pero hay un robot que se venga de lo que le han hecho a su creador. Fredersen ha sido amante de la esposa del científico creador de Futura, y Futura es diseñada para reemplazar a María, pero además, cumplir una venganza contra el mismo Fredersen.

### La trinchera como matriz. La tierra que protege

En la base de la estrategia política se abre una “estética” que no tiene que ver con la “estetización de la política”, sino con la presencia estética en toda política. Inicialmente

el hecho es que en la base de la política el poder termina cediendo terreno a la robótica y esta se independiza de los comandos del hombre. Esta estética no debe entenderse en el sentido de una incautación perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo, como obra de arte. La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios



María y Freder convocan a la conciliación. *Metrópolis*, 1927.



y los posibles del tiempo (Rancière. 2007).

Cuando se estrena *Metrópolis* estamos en 1927. La sociedad occidental hasta ese momento no ha perdido aun la fe en sí misma, ni en el progreso y ni en la fuerza artística del futurismo. Se puede continuar con la crítica posterior de George Orwell imaginando la crueldad en *1984* y el desapego filosófico de los marxistas críticos -Adorno y Horkheimer-, ante la experiencia de la segunda gran Guerra que no hizo sino generar la sensación de decadencia y posteriormente atesorar la memoria a través de una nueva ideología conservacionista de la cultura. Rápidamente los signos futuristas serán reemplazados por el expresionismo abstracto, mostrando cuerpos descuartizados por la técnica como es el caso de la serie de Francis Bacon. Frente a la concepción de un cuerpo o una piel idealizada, Bacon no configura pero desfigura la materialidad de la carne, cuya viscosidad y crudeza de color nos recuerda la animalidad del ser humano, en la inapelable abyección de la razón. Bacon disecciona el cuerpo como un cirujano, para enfrentarnos a la vulnerabilidad. Crea una *textura fisiológica*, marcado por lo más abyecto, que “nos confronta con esos estados de fragilidad en que el hombre vaga en los territorios de la animalidad” (Kristeva, 1980, p. 20).

Al dominar la naturaleza el humano debe dominarse a sí mismo, para sublimar lo que hay en él de naturaleza. Con ello se disuelve la individualidad creadora en la racionalidad económica. Un enfoque positivista de la ciencia sería también otra medida de control y censura. Así, la forma de pensar de la Ilustración gira en torno a la *razón mecánica* y este sistema racional” sienta bases de una filosofía que daría lugar a la sociedad moderna ilustrada. El llamado racionalismo remite a una forma de pensar heredada y tratada como una posibilidad de verdad absoluta a partir de la razón humana. Una sociedad donde el



Retrato de George Dyer en un espejo. Francis Bacon.

conocimiento científico adquiere un valor superior a cualquier otro, volviéndose una ciencia fascista, nacionalista, opresora, terrorista. El peligro no son solamente las fábricas de armas y máquinas cada vez más perfectas, más obedientes, sino que la sociedad mundial se maquiniza y el mundo se puebla de armas en busca de la seguridad de rebaño, más que de los debates. El consumismo fluye mientras que el pensamiento político se envuelve en una democracia básica y mediatizada por los medios masivos donde “no se trata sólo de que Hollywood recree la apariencia de una vida real, carente del peso y la inercia de lo material: en la sociedad del capitalismo tardío, una «vida social real» adquiere en sí misma características de una farsa” (Žižek, 2000).

A muchos no sorprendió el estallido de las Grandes Guerras durante ese tiempo. Jorge Luis Borges, quien acompañaba a sus padres en Ginebra, estudió bachillerato, aprendió idiomas y entró en contacto con el expresionismo alemán. Bajo el influjo de esta corriente estética nacieron sus primeros versos, dominados por un cierto fatalismo y por el deseo de encontrar una terapia poética dentro del trauma. El poema titulado “Trinchera” es una clara muestra de ello (Viñas Piquer, 1999, p. 59):

*“En lo altísimo una montaña camina.  
Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja.  
El fatalismo unce las almas de aquéllos  
que bañaron su pequeña esperanza en las piletas de la noche.  
Las bayonetas sueñan con los entreveros nupciales.  
El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan.  
El silencio aúlla en los horizontes hundidos”* (Borges, 1997)

La trinchera evoca la maraña de cabellera que protege e “indiferencia” al guarecido. El pelo de la trinchera, de la bruja que no se peina para no descalibrar sus sueños. Las piletas de la noche a las que refiere Borges evidentemente son las navegaciones profundas y descansantes de las oscuras trincheras de la guerra, igualmente “ennegrecidas” como el subsuelo cavernoso de los trabajadores en *Metrópolis* o como el agujero de limo femenino que encubre. En un mundo perdido se busca la maleza, fundirse en selvática salvación, mientras aparece lo oscuro como expresión de sensaciones íntimas ante la sensación de derrumbe en Europa.

En esa selva, o tal vez bosque, un verso se desprende. Hundirse en la grieta más baja, acaso la más parecida al cobijo femenino: la mujer del mundo subterráneo tal cual María protege a los hombres infelices, pobres y oprimidos, cuyo destino penoso será el de *Metrópolis*, o sea, vivir como tropel conducido por el comando de un comando.

- “Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja”
- “Las bayonetas sueñan con los entreveros nupciales”

En ese campo de las armas punzantes tienen un sueño. Se encuentran con los entreveros nupciales, con el amor nupcial en medio de la guerra bronca. Soñar con la noticia del amor, del encuentro nupcial de punzadas amorosas de la carne con la carne.

### **Hermenéutica de La mujer de *Metrópolis***

El esfuerzo mental y físico queda atrapado en el producto, que se independiza del trabajador, se vuelve extraño, hostil hacia él, y lo somete a su servidumbre. El trabajador pierde toda autonomía personal y toda posibilidad de encontrar satisfacción en el trabajo. El trabajo se amalgama al producto (dándole el valor) el cual pertenece al capitalista. Cuanta más riqueza produce más pobre es, cuanto más produce menos poder tiene. Cuanto más se exterioriza en el objeto, que se vuelve extraño a él, más pierde de sí mismo, más pobre se vuelve su mundo interior y tanto más poderoso el mundo extraño. Lo mismo que con la religión, cuanto más cosas pone el hombre en Dios, tanto menos conserva para sí mismo.

Para el obrero, el trabajo es un medio de subsistencia, en vez de ser una manifestación de su personalidad. El obrero solo puede conservarse como sujeto físico en su condición de obrero. Ya no en condición de hombre con acceso directo a los medios de subsistencia directos que le ofrece la naturaleza. Su cuerpo inorgánico (la naturaleza) le es sustraída. El hombre vive de la naturaleza, con la cual debe mantener una relación constante para no morir.

Gracias a la elaboración de la naturaleza inorgánica, el hombre se experimenta como ser genérico. Y cuando esta relación productiva se ve alienada bajo el capitalismo, su naturaleza como ser genérico desaparece. Se ve impedido de realizar su actividad como especie. El trabajo se transforma en un medio necesitado para su existencia digna y no como fin en sí mismo del género humano.

Una mujer pálida, radiante, pájaro esclarecido, aletea sobre los trabajadores del subsuelo en *Metrópolis*, que han perdido su suerte, acabados y estrujados. La mujer de *Metrópolis* habla a los trabajadores y anticipa la idea de un hombre que los salvará. María es un producto del hombre en la película, pero María es la idea de la película: El hombre alienado se recobra gracias a María quien está tratando de esclarecer a los trabajadores. En la opresión genera su propia religión, más radical que cualquier religión o tan auténtica como las verdaderas religiones. El hombre devoto, alienado y triste adora tanto a su personaje que lo unge de fuerzas masivas, hasta que acontezca la venida del salvador. El salvador es el propio hijo de *Frederman*.

María actúa como “mensajera” del mundo visible hacia el mundo atrincherado de la pobreza. Es una bastarda, fruto de un amorío oculto de *Frederman* con la esposa de *Rottwang*. *Rottwang* se vengará intelectualmente al producir su androide con características imperfectas de acuerdo a lo planeado. Como robot María genera escándalos sociales a partir de su belleza y su histeria.

Cuando descubren que es un robot, su mediación produce instancias que acuerdan con los empleadores una mancomunidad perpetua. María es la hija del mismo Frederman y la esposa del inventor de Futura y por tanto madrastra de Freder. Ella anuncia a los trabajadores del subsuelo de Metrópolis la llegada de su hijo a los alienados trabajadores subterráneos.

### **Concluyendo: la verdad hacia la caverna**

En la clase del 21-1-75 del seminario RSI, Lacan (2002) escribe que

*“Un padre... hace de una mujer, «objeto a» que causa su deseo... De lo que ella se ocupa, es de otros «objetos a» que son los hijos. Gracias al síntoma, el sujeto puede recuperar algo de la «verdad» de su «deseo», que llega «cifrado y no reconocido», por lo cual requiere de la interpretación. Cifrado y no reconocido como huella del síntoma, es aquello que el sujeto traicionó de su deseo. El falo nulo de la mujer como análogo negativo. La mujer puede contener con su “trinchera” a todos los hombres en cuanto soldados de lo fálico. Un varón centra el goce sexual alrededor del falo, de su arma de guerra, de su herramienta. Su goce entonces es “uno”: el goce fálico es el obstáculo por el cual el varón no consigue gozar del cuerpo de la mujer, goza de sí mismo, porque el goce del órgano es precisamente de lo que goza él.*

Un hombre no podrá gozar de ese cuerpo como todo, gozará de una parte de él, abordará a la mujer como objeto “a”, causa de su deseo. El goce de una mujer es doble, dividido, “no-todo” fálico. María es no-toda, pues su complemento, el robot Futura, hace de falo nulo. El síntoma, la presencia de una mujer entre los obreros, es más un relevo de ese goce faltante. Si no hay finitud a nivel del sentido del síntoma, es porque no existe relación sexual. Ese sentido puede tomar la forma de una mujer como síntoma del hombre, en tanto que éste se definiría como entorpecido por el falo que imagina tener.

Ese apego del hombre por gozar en la mujer en el cine, tiene una dupla muy llamativa de trabajos encarnados por Dustin Hoffman, quien reemplaza a la madre en la crianza del niño. Cuando, en *Kramer vs. Kramer*, Ted se ve ante el desafío de criar a Billy y mantener su carrera, descubre que es una tarea monumental, una tarea que lo implica de todas las formas posibles, física, mental y espiritualmente. Durante 15 meses en los que Ted es menos el padre y mucho más la madre de Billy. Se vuelve evidentemente más femenino, más sensible y delicado, lo que consiste una mejoría notoria en él como persona. Y ese es el asunto: hay un nivel de amor al que el hombre no puede llegar a menos que aprenda a salir de sí mismo para ver el mundo como lo ve una mujer.

Posteriormente el mismo Dustin Hoffman personifica una mujer que en su esencia de hombre simula ser una mujer para acercarse a otra mujer de quien se enamora en *Tootsie*. Lo importante es que dejan de ser varones para realizar funciones femeninas y

mejorar una relación de afecto, ya sea con un hijo o con otra mujer. La ciudad se sigue gozando a sí misma sin querer, a pesar de sus males, como la reproductiva maquinaria industrial en cuanto mujer que es plena, apenas y tan solo con una caricia, algo que el varón Frederman no tolera inicialmente. María ha descendido como lo que le falta a *Metrópolis*, la conciliación y el afecto. María ha optado el “descenso de la luz hacia la caverna” y su desaparición en Gotham. El poder de industrialización se manifiesta en instituciones que guardan credibilidad aunque permanecen en el estilo de la domesticación. Peter Sloterdijk (2000, p. 17) presenta a la escuela, la educación, la Iglesia y el humanismo como técnicas de domesticación del hombre: “Esa práctica nos ha llevado a vivir en un zoológico temático lleno de animales civilizados, donde el hombre se domestica a sí mismo, se vuelve más sensible y pastoril, trata de hacer lo mismo con los recién llegados”. El humanismo educativo abrió una "era antropotécnica", donde la ingeniería genética y la clonación son inevitables puntos de llegada. No solo nos reemplazará el robot, sino que, como en una distopía, hasta preferiremos lo genéticamente perfecto de lo robótico y tecnológico, frente a las confusas probabilidades de la humanidad compleja.

Oponiéndose a la trayectoria del modelo alegórico de los griegos que buscaban alejarse de la esclavitud, escalando hacia la superficie en el capítulo VIII de *La República*, María lleva la verdad al subsuelo de Metrópolis, que entendemos como caverna o trinchera de la verdad.

### Referencias bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante (2013) *Divina Comedia*. Infierno. Madrid: Ediciones Ibéricas.
- BORGES, Jorge Luis (1997) *Textos recobrados, 1919-1929*, ed. al cuidado de Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: Emecé.
- CÓRDOBA GUARDADO, Soledad (2007) La representación del cuerpo futuro. Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid.
- EISNER, Lotte (1986). *Fritz Lang*. New York: Da Capo Press, New Edition
- GALINDO, Óscar (2004) “Distopía y apocalipsis en la poesía de Óscar Hahn y Gonzalo Millán”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33, 65-76. Universidad Austral de Chile.
- HILLIER, Bevis (1971) *The world of art deco*. New York: Dutton.
- HUYSEN, Andreas (2002). *La gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Les pouvoirs de l'horreur. Un essai sur l'abjection*. París: Seuil.
- LACAN, Jacques (2013) *El seminario de Jacques Lacan: Libro 20. Aún, 1972-1973*. Buenos Aires: Paidós.
- LACAN, Jacques (2002) “Seminario 22. 1974-1975 R.S.I. Versión crítica” de Ricardo E. Rodríguez Ponte. Inédito. Consultado en <http://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.10.1%20CLASE%20-01%20%20S22.pdf>.

- LACAN, Jacques (1985) "Ideas directrices para un congreso sobre sexualidad femenina", En *Escritos II*. México: Siglo XXI.
- LITVAK, Lily (1990) *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos.
- PEDRAZA, Pilar (2000) *Fritz Lang, Metrópolis: Estudio crítico*. Barcelona: Paidós.
- ORWELL, George (2013) *1984*. Penguin Random House. Grupo Editorial España.
- RANCIÈRE, Jacques (2007) "La división de lo sensible. Estética y política". Consultado en <http://mesetas.net>.
- SHELLEY, Mary (2013) *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Madrid: Valdemar.
- SLOTERDIJK, Peter (2000) *Normas para el parque humano: una respuesta a la "Carta sobre el humanismo" de Heidegger*. Madrid: Siruela.
- STERANKO, Jim (1970) *The Steranko History of Comics*. Reading, Pensilvania: Ed. Supergraphics.
- VATTIMO, Gianni (1998). *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Barcelona: Península.
- VIÑAS PIQUER, David (1999) "Recorrido fugaz por la poesía de Borges". En *Revista signos*, 32 (45-46), 57-70.
- ŽIŽEK, Slavoj (2000) *The Matrix, o las dos Caras de la Perversión*. Acción Paralela N°5. Consultado en: <http://www.accpa.org/numero5/matrix.htm>

## ARTE

### Metrópolis

Título original: Metrópolis

Año: 1927

Duración: 153 min.

País: Alemania

Director: Fritz Lang

Guión: Thea von Harbou

Música: Bernd Schultheis & Gottfried Huppertz: RepartoGustav Fröhlich, Brigitte Helm, Alfred Abel, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Rasp,Theodor Loos, Heinrich George, Fritz Alberti, Grete Berger, Heinrich Gotho, Georg John, Olaf Storm-U.F.A.

### Kramer vs. Kramer

Título original: Kramer vs. Kramer

Dirección: Robert Benton

País: Estados Unidos

Año: 1979

Fecha de estreno: 01/03/1980

Duración: 105 min

Género: Drama

Calificación: No recomendada para menores de 13 años

Reparto: Dustin Hoffman, Meryl Streep, Jane Alexander, Justin Henry, Howard Duff, George Coe, JoBeth Williams, Bill Moor, Howland Chamberlain, Jack Ramage

Distribuidora: Columbia Pictures

Productora: Columbia Pictures Corporation

#### Terminator II

Título original: Terminator 2: Judgment day

Dirección: James Cameron

País: Francia, Estados Unidos

Año: 1991

Fecha de estreno: 20/11/1991

Duración: 137 min

Género: Thriller, Acción, Ciencia ficción

Reparto: Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton, Edward Furlong, Robert Patrick, Earl Boen, Joe Morton, S. Epatha Merkerson, Castulo Guerra, Danny Cooksey, Jenette Goldstein

Distribuidora: Columbia TriStar Films de España

Productora: Canal+, Pacific Western, Carolco Pictures, Lightstorm Entertainment, T2 Productions

#### Retrato de George Dyer en un espejo.

Autor: BACON, Francis

Año: 1968

Óleo sobre lienzo

Tamaño: 198 x 147 cm.

Sala 48. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid

#### SILLA CON SOMBRA PINTADA.

Autor: Opacak, Andriana

Año: 2001

Exposición: Río Gallegos, Santa Cruz - Argentina

\* **Aldo Enrici**: *Profesor titular de filosofía UNPA, Argentina, categoría de investigador 1, evaluador de CONEAU y CONICET. [E-mail: [enrici\\_20@hotmail.com](mailto:enrici_20@hotmail.com) [E-mail: [xxxx@xxmail.com](mailto:xxxx@xxmail.com)].*