

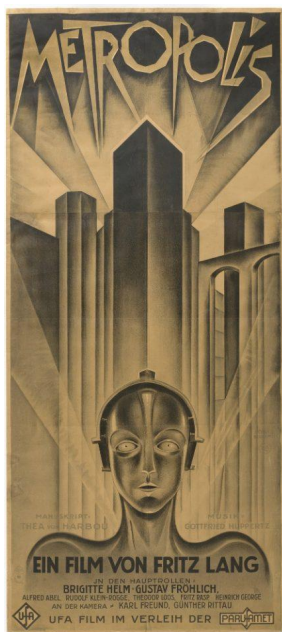


**Universidad
Zaragoza**

Trabajo Fin de Grado

METRÓPOLIS (1927) DE FRITZ LANG A
TRAVÉS DE SUS CARTELES

METROPOLIS (1927) BY FRITZ LANG
THROUGH ITS POSTERS



Autor

Mario Usón Miranda

Directora

Dra. Mónica Vázquez Astorga

Grado en Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras

Curso 2023-2024. Julio de 2024

Índice

| | |
|--|----|
| 1) Introducción | 4 |
| 2) Elección y justificación del tema | 4 |
| 3) Objetivos | 5 |
| 4) Estado de la cuestión | 5 |
| 4.1) Libros generales | 5 |
| 4.2) Libros y artículos monográficos | 6 |
| 4.3) Artículos en revistas | 7 |
| 5) Metodología aplicada | 8 |
| 5.1) Recopilación bibliográfica | 8 |
| 5.2) Consulta de fuentes gráficas | 8 |
| 5.3) Informatización de la información..... | 8 |
| 5.4) Redacción del Trabajo | 8 |
| 6) Desarrollo analítico | 9 |
| 6.1) Aproximación al cartel como medio de masas | 9 |
| 6.1.1) El cartel: sus elementos y funciones | 9 |
| 6.1.2) Historia del cartel | 10 |
| 6.1.3) Evolución del cartel de cine | 13 |
| 6.2) La República de Weimar: del nacimiento democrático a la deriva totalitaria | 14 |
| 6.3) Fritz Lang: su vida y su cine | 16 |
| 6.4) Los carteles de <i>Metrópolis</i> (1927-1928) | 19 |
| 6.4.1) Carteles diseñados en Alemania | 19 |
| 6.4.2) Carteles para su estreno en Hungría | 22 |
| 6.4.3) Cartel diseñado para Bélgica | 23 |
| 6.4.4) Cartel realizado para Yugoslavia | 23 |
| 6.4.5) Cartel para Suecia | 24 |
| 6.4.6) Carteles para Viena | 24 |
| 6.4.7) Carteles para la Paramount, en Estados Unidos | 25 |
| 6.4.8) Carteles en Francia | 26 |
| 6.4.9) Cartel para España | 27 |
| 6.5) Influencias posteriores | 28 |
| 7) Conclusiones | 29 |

| | |
|----------------------------------|----|
| 8) Agradecimientos | 30 |
| 9) Apéndice gráfico | 31 |
| 10) Bibliografía | 54 |
| 10.1) Bibliografía general | 55 |
| 10.2) Artículos de revista | 57 |
| 11) Webgrafía | 58 |

1) Introducción

En Viena, en 1890, nació Fritz Lang quien desde una temprana edad mostró una gran pasión por el dibujo y la pintura. Se formó como artista, pero al enamorarse del cine supo que quería realizar películas, dirigiendo la primera en Alemania en 1919.

En 1918, tras la Primera Guerra Mundial, se instituyó la República de Weimar, la primera democracia alemana. Este régimen constitucional prometió un nuevo comienzo, con un sistema parlamentario y derechos civiles. Sin embargo, se vio asolado por desafíos económicos, políticos y sociales, que culminaron con la ascensión de Adolf Hitler al poder en 1933.

Durante este periodo se realizaron las más importantes obras del expresionismo alemán, entre ellas está *Metrópolis* dirigida por Fritz Lang en 1927. Es una película de ciencia ficción ambientada en una gran urbe del futuro. De ella destaca la propia ciudad, que se encuentra dividida entre una parte superior para la clase alta y una inferior, donde los obreros viven miserablemente.

Primeramente, se desarrollará la elección y justificación del tema, los objetivos del Trabajo, el estado de la cuestión y la metodología aplicada. Posteriormente, se abordará el tema del cartel como medio de masas y la evolución del cartel de cine. Después, se tratará del contexto durante la República de Weimar y nos centraremos en la figura y producción de Fritz Lang. Finalmente, se abordará el análisis de los distintos carteles de *Metrópolis*, siendo presentados en función del país para el que fueron realizados y siguiendo un criterio cronológico. Se estudiarán características como su formato, dimensiones, composición, uso del color o tipografía, entre otras. También se analizará la influencia de importantes movimientos artísticos de comienzos del siglo XX, así como las semejanzas y divergencias entre los carteles. Se cerrará con unas conclusiones y con la bibliografía sobre el tema de estudio.

2) Elección y justificación del tema

La película *Metrópolis* de Fritz Lang es un ejemplo excepcional del avance en el lenguaje y la técnica cinematográficos, siendo sumamente influyente en obras posteriores. Además, su director fue un importante cineasta, autor de grandes obras, entre las que destacan las de su primer periodo alemán. Un acercamiento a este tema son los carteles

del film previamente citado, que son notables muestras de los potenciales del cartel cinematográfico. Fueron ejecutados por reconocidos diseñadores y en ellos se constata la influencia o la deuda con los movimientos artísticos del momento, como el expresionismo alemán.

3) Objetivos

Este Trabajo se ha realizado siguiendo los siguientes objetivos:

- 1- Estudiar los carteles como medio de masas.
- 2- Analizar la funciones, características y evolución del cartel, centrándonos, especialmente en el cartel de cine.
- 3- Conocer las circunstancias políticas, sociales, económicas del momento en el que se crea la película *Metrópolis* y la producción de su director, Fritz Lang.
- 4- Analizar las características formales de los carteles de *Metrópolis*, concebidos entre 1927 y 1928 por diversos artistas como Schulz-Neudamm o Peter Kocjancic y en distintos países como Alemania, Yugoslavia o España, entre otros.
- 5- Constatar las concomitancias y divergencias de dichos carteles.
- 6- Valorar la repercusión de los carteles realizados entre los años 1927 y 1928 en los ejecutados para versiones posteriores de la película *Metrópolis*.

4) Estado de la cuestión

En este apartado se recogen las principales fuentes bibliográficas que han sido empleadas para la realización de este Trabajo. Se sigue el siguiente orden: en primer lugar, están los libros generales, en segundo lugar, los libros y artículos monográficos, y finalmente los artículos de revista.

4.1) Libros generales

Primeramente, para aproximarnos al cartel como medio de masas es menester citar *Algunas consideraciones sobre la comunicación empresarial e institucional* (1995) de Juan Ray, donde se analizan diversos medios publicitarios, entre ellos, el cartel. También es de interés *Historia de la publicidad* (2007) de Antonio Checa Godoy, que traza la

historia de la publicidad desde sus orígenes hasta la llegada de internet, y en *Diseño de Cartel* (2013) de Ingrid Riquelme se realiza una labor similar, pero centrándose en el cartel. En cuanto al cartel de cine en concreto, cabe destacar *El cartel de cine. Arte y publicidad* (2011) de Roberto Sánchez López, que estudia las tipologías de los carteles cinematográficos y su evolución con el paso del tiempo.

Asimismo, para acercarnos al contexto social y político durante la República de Weimar, es preciso aludir a *La Alemania de Weimar: presagio y tragedia* (2009) de Eric Weitz, que analiza este periodo no solo desde el punto de vista político, sino que también contempla las manifestaciones como la arquitectura y la pintura que se desarrollaron durante este régimen democrático. Por su parte, *La República de Weimar (1918-1933): de la ilusión al desencanto* (2019) de Gorka Otxoa Ibarra enfoca su estudio en el ámbito político, mientras que *La constitución de Weimar: historia, política y derecho* (2020), de Jesús Casquete y Javier Tajadura, ofrece un análisis detallado de la constitución, abordando su génesis, estructura y los desafíos políticos y sociales que enfrentó.

En lo referido al arte, es de debida mención *Expresionismo* (1988) de Dietmar Elger, que examina el expresionismo, abarcando características y temáticas comunes, así como grupos de artistas clave de este movimiento. También es pertinente citar *Arte e cultura na República de Weimar* (2017) de Lidiane Nunes Castro, que analiza la producción artística y cultural de la República de Weimar, centrándose en los movimientos de vanguardia y en el cine.

4.2) Libros y artículos monográficos

Para aproximarnos a la figura y obra de Fritz Lang cabe reseñar *El cine de Fritz Lang* (1965) de Alfred Eibel, de utilidad para ofrecer una visión panorámica de la producción cinematográfica de Lang a lo largo de su vida. *Fritz Lang en América* (1972) de Peter Bogdanovich, que aborda la segunda etapa profesional de Lang, en Estados Unidos, mientras que *Fritz Lang. Su vida y su cine* (1980) de Fernando Méndez-Leite, centra su estudio en las obras de la primera etapa alemana de Lang y en los aspectos biográficos de éste, del mismo modo que ocurre en *Fritz Lang* (1991) de Quim Casas, que se enfoca en la vida del cineasta.

En cuanto al análisis de los carteles de Metrópolis, la obra de mayor utilidad ha sido *Nosferatu, El Gabinete del Dr. Caligari y Metrópolis. Tres películas míticas del expresionismo alemán. Sus carteles: análisis e influencias* (2015) de Carmen Roglá

Giménez, que analiza numerosos carteles de la película, así como otros medios como los *press-book* o las tarjetas postales. También cabe citar “La crisis constructiva del sueño europeo en *Metrópolis* de Fritz Lang. Un estudio contextual comparando los mitos de Prometeo y Atlas” en *Fotocinema* (2020) de Marcos Jiménez González, que estudia en profundidad el cartel realizado por Josef Bottlik en Hungría, y *Análisis y evolución del cartel publicitario cinematográfico de ciencia ficción* (2020) de Elías Arias Mas, que examina con detalle relevantes ejemplos de cartel cinematográfico, entre ellos varios de *Metrópolis*.

4.3) Artículos en revista

Para este Trabajo también han sido de gran ayuda los artículos en revistas de investigación.

Para abordar el cartel como medio debemos destacar “El cartel, medio de publicidad y propaganda” en *Artigrama* (2015) de Mónica Vázquez Astorga, donde se realiza una periodización del cartel y sus características.

Para aproximarnos al cartel de cine en particular debemos citar “Vanguardias artísticas y cartel cinematográfico” en *Artigrama* (1994) de Roberto Sánchez López, que analiza la relación del cartel de cine y las principales tendencias artísticas de las primeras décadas del siglo XX, del mismo autor “Cine arte gráfico: los carteles de cine” en *Litoral* (2003), que estudia diversos carteles de cine de diversos géneros y con dispares tendencias artísticas. También cabe mencionar “El cartel de cine hoy” en *Pensar la publicidad* (2010) de José Pérez Rufí, donde se ahonda en las funciones del cartel y en su composición.

En relación al film *Metrópolis*, es de especial interés “*Metrópolis*. La imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang” en *Revista Latente* (2006) que analiza las influencias arquitectónicas que contribuyeron a dar forma a la gran urbe del film. Cabe destacar también “Dibujando *Metrópolis*” en *Revista de expresión gráfica arquitectónica* (2017) de Pedro Molina Siles, que examina la ciudad en la que se ambienta la película *Metrópolis*, de qué modo fue realizada por sus escenógrafos y el papel que juega la urbe en la película.

5) Metodología aplicada

Para la realización del presente Trabajo se ha seguido la siguiente metodología:

5.1) Recopilación bibliográfica

En primera instancia, ha sido recopilada la bibliografía pertinente para la realización del Trabajo. Dichas fuentes han sido leídas y analizadas, y son referidas en la bibliografía.

5.2) Consulta de fuentes gráficas

En segundo lugar, se han recopilado fuentes de carácter gráfico, sobre todo, carteles de cine, que se incluyen en el apéndice gráfico.

5.3) Informatización de la información

Después de haberse reunido la información, se ha informatizado estructurándose en capítulos y apartados.

5.4) Redacción del Trabajo

Por último, se ha redactado este Trabajo que aborda, en primer lugar, el cartel como medio de masas, analizándose sus elementos, funciones, etapas históricas, y el cartel de cine, en particular. En segundo lugar, se examina el panorama existente durante la República de Weimar desde el punto de vista social, político, económico y artístico. En tercer lugar, se procede al estudio de la figura y obra de Fritz Lang, poniendo especial atención en su primera etapa alemana y en el film *Metrópolis*. Posteriormente, se exploran con mayor extensión los distintos carteles de la película *Metrópolis*, producidos en diversos países europeos y en Estados Unidos entre los años 1927 y 1928, y su influencia posterior. Finalmente, se cierra con unas conclusiones, el apéndice gráfico y la bibliografía.

6) Desarrollo analítico

6.1) Aproximación al cartel como medio de masas

En este apartado se estudiarán los elementos y funciones del cartel, así como su evolución desde sus orígenes hasta la era digital, y finalmente se analiza la evolución del cartel de cine.

6.1.1) El cartel: sus elementos y funciones

El cartel, según la definición de Abraham Moles, sería una imagen de color que, generalmente, porta un único tema y, frecuentemente, cuenta con un breve texto¹. Todos los espectáculos, como el circo, el teatro o el cine, han encontrado un aliado en el cartel. De este modo, el potencial espectador del cine y de otros espectáculos, observará primero el cartel, pudiendo tener un papel decisivo en la elección final del visionado del film o de la obra teatral².

El cartel que sólo contiene texto es poco frecuente, aunque sí que se puede encontrar, por ejemplo, en las primeras etapas del cine, mientras que el cartel que consta de imagen y de texto es el tipo más habitual ya que la combinación de los dos elementos permite comunicar de modo más eficaz³.

El cartel cumple con varias funciones: económica, de gran importancia, porque el cartel pretende cambiar la elección del público en cuanto a su consumo; persuasiva, dado que trata de convencer de que el producto o servicio es la mejor elección posible; informativa, que suele encontrarse en el texto, una serie de datos⁴.

A estas funciones cabe sumar las secundarias: ambiental y creadora. La primera citada hace referencia a la capacidad decorativa del cartel que se ubica en las ciudades. Por su parte, la función creadora se debe a la necesidad del artista de generar imágenes novedosas⁵.

¹ PÉREZ RUFÍ, J., “El cartel de cine hoy”, *Pensar la publicidad*, 2, 2010, p. 75.

² GÓMEZ PÉREZ, F., “El escaparate cinematográfico”, en Perales Bazo, F., *Cine y publicidad*, Madrid, Editorial Fragua, 2007, pp. 89-91.

³ GÓMEZ PÉREZ, F., “La tipografía en el cartel cinematográfico: la escritura creativa como modo de expresión”, *Revista internacional de comunicación audiovisual*, 1, 2002, pp. 206-208.

⁴ *Ibidem*, p. 211.

⁵ *Ibidem*, pp. 211-212.

El cartel, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, no tiene su fin en sí mismo, sino que es empleado para conseguir un objetivo posterior, conseguir que el producto o servicio ofertado sea consumido⁶.

6.1.2) Historia del cartel

El cartel impreso es casi tan antiguo como la propia imprenta. Se ha señalado como el primero de esto al cartel de William Caxton de 1477, con el que buscaba publicitar una publicación⁷.

Hasta el siglo XVIII, los carteles más habituales fueron los de reclutamiento y los de espectáculo. A partir de este momento, el cartel fue haciéndose más habitual en otros ámbitos, como el comercial, siendo esto un reflejo del desarrollo económico. En el siglo XIX aparecen grandes empresas, lo que llevó a importantes inversiones en medios publicitarios, siendo uno de estos medios el cartel⁸.

En el año 1866, el pintor y litógrafo Jules Chéret creó en París el taller donde realizó cientos de carteles, como el titulado *Palais de Glace* (fig. 1). En los carteles de Chéret la imagen y el texto conformaban un todo, siendo bastante armónicos, pudiéndose apreciar una influencia de pintores como Tiepolo, Fragonard y Watteau. También cabe destacar al pintor y cartelista francés Toulouse-Lautrec, quien se caracteriza por realizar afiches con composiciones dinámicas, con simplicidad en el uso de los colores y por la incorporación de figuras reales. Toulouse-Lautrec diseñó 31 carteles, como el de *Ambassadeurs* (fig. 2)⁹.

Entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX se desarrolla el cartel modernista¹⁰. Uno de los mayores representantes en este periodo fue el checo Alphonse Mucha, quien tendrá un estilo marcado por una importante influencia del arte bizantino e islámico, y por el empleo de colores suaves y trazos ondulantes. Asimismo, cabe citar a Eugène Grasset, quien recibe una influencia orientalista, medieval y celta, y la mujer será prácticamente omnipresente. Habrá otros importantes cartelistas dentro de este mismo periodo, como Théophile Alexandre Steinlen, de origen suizo, que desarrolló su obra en

⁶ PERALES BAZO, F., “Cine y publicidad: el afiche cinematográfico”, en Rey, J., *Algunas consideraciones sobre la comunicación empresarial e institucional*, Sevilla, MAECEI, 1995, p. 89.

⁷ VÁZQUEZ ASTORGA, M., “El cartel, medio de publicidad y propaganda”, *Artigrama*, 30, 2015, p. 20.

⁸ CHECA GODOY, A., *Historia de la publicidad*, La Coruña, Netbiblo, 2007, p. 61.

⁹ *Ibidem*, pp. 62-64.

¹⁰ VÁZQUEZ ASTORGA, M., “El cartel...”, *op. cit.*, p. 21.

París. Steinlen tuvo una influencia japonesa, que se debió a la llegada a la capital francesa de estampas Ukiyo-e de autores nipones como Hokusai o Horishige, siendo un ejemplo de sus obras el cartel para el cabaret llamado *Le Chat Noir* (fig. 3)¹¹.

A comienzos del siglo XX el cartel tendrá una gran conexión con los movimientos artísticos de vanguardia como son el expresionismo, el cubismo o el surrealismo¹². Un ejemplo del cartel de estética expresionista es el realizado para *El gabinete del doctor Caligari* (1919) diseñado para Otto Shtal-Arptke (fig. 4)¹³. En el cartel soviético de este periodo incidieron diversas vanguardias como el constructivismo, el futurismo, el suprematismo o el proletkult, entre otras. Entre los autores más destacados de carteles soviéticos encontramos a Malévich, creador del suprematismo, a Alexander Rodchenko, pintor y diseñador gráfico¹⁴, y Viktor Deni, cuyas obras tendrán un componente caricaturesco consiguiendo una gran potencia visual¹⁵. En Francia habrá diseñadores, como Jean Carlu, Charles Loupot o Cassandre, que aplicarán los fundamentos del cubismo al cartel¹⁶. En España, en la década de los 30 del siglo XX, destacó como cartelista Josep Renau, quien también fue pintor, muralista y fotomontador. Los afiches de Renau se caracterizaron por su compromiso político, mostrando a la sociedad capitalista de forma grotesca, siendo un ejemplo de esto el cartel perteneciente a la serie *Los diez mandamientos*, llamado *No matarás* (fig. 5)¹⁷.

Durante la Segunda Guerra Mundial el cartel fue un elemento de propaganda muy útil, pues captaba la atención de las masas afines y trataba de mantener alta la moral¹⁸. En la Alemania nazi destacó Han Herbert Schweitzer, conocido por el nombre de Mjölfnir. A este, el ministro de Ilustración Pública y Propaganda, Joseph Goebbels, le encargará el diseño de carteles propagandísticos afines al régimen, y será nombrado por Hitler como creador artístico del Reich, diseñando uniformes y banderas¹⁹.

¹¹ RIQUELME, I., *Diseño de Cartel*, Londres, Universidad de Londres, 2013, pp. 6-11.

¹² SÁNCHEZ LÓPEZ, R., “Vanguardia artística y cartel cinematográfico”, *Artigrama*, 11, 1994, pp. 217-218.

¹³ SÁNCHEZ LÓPEZ, R., “Cine arte gráfico: los carteles de cine”, *Litoral*, 236, 2003, p. 90.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 223-225.

¹⁵ LARA RUIZ-GRANADOS, P., “El nacimiento del cartel político y su relación con las vanguardias”, *Cuestiones publicitarias: revista internacional de comunicación y publicidad*, 6, 1997, p. 70.

¹⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, R., “Cine arte...”, *op. cit.*, pp. 223-225.

¹⁷ SOUVIRON LÓPEZ, B., “Josep Renau. Un arte para el Pueblo”, *Tópicos de Seminario*, 50, 2023, pp. 16-19.

¹⁸ ESPINAL FERNÁNDEZ, R., *Propaganda nazi en la Segunda Guerra Mundial: El ejército del frente este*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2023, p. 28.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 16-17.

En Suiza, en los años 50, nace un estilo gráfico que se denomina *International Typographic Style*, debido a su uso de la tipografía²⁰. Se caracteriza por una regularización gráfica y la fotografía en blanco y negro²¹. Uno de los diseñadores de carteles de este estilo fue Ernst Keller, que usó formas geométricas, expresivas rotulaciones y colores contrastados, un ejemplo es el cartel de 1952 para el Museo Rietburg (fig. 6)²². Otro destacado miembro adscrito al *International Typographic Style* es Josef Müller Brockmann, siendo un ejemplo de sus carteles el titulado *Weniger Lärm* de 1960 (fig. 7)²³.

En los años 60 destacó el movimiento contracultural hippie, que, debido al hastío del mundo consumista y la sociedad conservadora de la época, adoptaron una actitud contestataria. En materia artística, el estilo psicodélico, fue una forma de expresión distintiva de este nuevo movimiento. Uno de los primeros artistas en introducir las formas psicodélicas en el cartel fue Wes Wilson, teniendo una influencia del cartel modernista, especialmente de Alphonse Mucha, siendo ejemplo de esto el cartel *The sound* de 1966 (fig. 8)²⁴. Otro artista que empleó el estilo psicodélico fue el gallego Víctor Moscoso, quien hizo uso de colores vivos, del collage fotográfico y generó ilusiones ópticas, siendo una muestra de ello el afiche *Swirly* (fig. 9)²⁵.

La revolución tecnológica ha transformado la comunicación, afectando a los medios de masas como el cartel. En las campañas de marketing se integran diversos medios, entre ellos el cartel, que sigue siendo rentable y eficaz para la promoción del producto o servicio promocionado. Los afiches continúan siendo impresos en soportes tradicionales, pero también son expuestos en monitores LCD dispuestos de forma vertical²⁶.

²⁰ RIQUELME, I., *Diseño...*, *op. cit.*, p. 14.

²¹ GARCÍA ABAD, A., *El estilo suizo y la tipografía en sus carteles*, Barcelona, Escola Superior de Disseny, 2009, p. 47.

²² *Ibidem*, p. 18.

²³ *Ibidem*, pp. 48-49.

²⁴ MESA BERMEJO, L., *Grafismo musical de los años 60*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, pp. 6-10.

²⁵ LOZA DOMÍNGUEZ, K., *La psicodelia de Víctor Moscoso*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2023, pp. 24-30.

²⁶ PÉREZ RUFÍ, J., "El cartel...", *op. cit.*, pp. 71-77.

6.1.3) Evolución del cartel de cine

Los hermanos Lumière fueron los primeros en recurrir a la publicidad para promocionar su invento, el cinematógrafo, que fue presentado el 28 de diciembre de 1895 en París. El realizador del cartel de este evento fue Marcellin Auzolle (fig. 10)²⁷. Con la llegada del cine, la técnica litográfica ya era capaz de reproducir grandes láminas a todo color²⁸.

Los carteles de mayor formato y con mejor calidad de papel se dispondrían en el exterior de las salas de cine y también se solían disponer en las proximidades²⁹.

En estos primeros años del cine no se promocionaba la película, sino el propio cinematógrafo y sus aspectos técnicos. A partir de 1910 se comenzó a encargar un cartel para publicitar cada película, donde figuraba el nombre de la misma y una imagen característica de ésta. Con el *star system*, es decir, el uso de actores y actrices famosos como reclamo para promocionar de la película en la que actuaban, esto cambió y lo más destacado del cartel pasó a ser el rostro del protagonista, consiguiendo atraer así a un mayor número de espectadores. Además, la tipografía será más elaborada³⁰.

La ciencia ficción fue estimulada por el contexto de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Fría, debido al miedo causado en la sociedad por las armas nucleares. Reflejo de esto es la película *Ultimátum a la Tierra* del año 1951 (fig. 11), dirigida por Robert Wise. En el cartel de este film figuran el autómata que sujeta a una joven, un grupo de soldados y tanques. El encuadre es similar al contrapicado, haciendo que el autómata parezca de mayor tamaño. En cuanto a los colores, apreciamos el uso de colores fríos como los azules y verdes azulados que contrastan con los tonos amarillos en el paisaje del fondo³¹.

El cartel de cine también se verá influenciado por el arte pop a mediados de siglo, y en los años 60 y 70 la litografía será sustituida por el *offset*. De esta época destaca Saul Bass como diseñador de carteles de cine³², una de sus obras es el cartel para el film *The*

²⁷ ARIAS MAS, E., *Análisis y evolución del cartel publicitario cinematográfico de ciencia ficción*, Segovia, Universidad de Valladolid, 2020, p. 12.

²⁸ SÁNCHEZ LÓPEZ, R., *El cartel de cine. Arte y publicidad*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 56.

²⁹ *Ibidem*, p. 16.

³⁰ ARIAS MAS, E., *Análisis y evolución...*, *op. cit.*, pp. 12-13.

³¹ *Ibidem*, pp. 32-37.

³² FLORES HUELEVES, M. y MONTES VOZMEDINA, M., “Construyendo cultura visual a través del cartel de cine”, *Información cultura y sociedad*, 37, 2017, p. 129.

man whit the golden arm, donde se muestra un brazo quebrado, ya que la película aborda el consumo de heroína (fig. 12)³³.

Con la revolución tecnológica llega el cartel digital, que ofrece diferentes posibilidades, como la opción de animarlo haciendo que no sea una obra estática, pudiendo dar movimiento al texto y a la imagen. Además, los carteles pueden situarse en pantallas LCD donde se muestra del cartel digital o digitalizado. También se hace uso del cartel de cine en otros medios relacionados con la película, como pueden ser los videojuegos o las aplicaciones para dispositivos móviles³⁴.

6.2) La República de Weimar: del nacimiento democrático a la deriva totalitaria

Durante la segunda mitad del siglo XIX el pueblo germánico experimentó un esplendor económico y llegó a un notable grado de industrialización, no obstante, su situación experimentó un gran cambio debido a la crisis económica y social que se vivió tras la Primera Guerra Mundial³⁵.

La República de Weimar fue instituida en noviembre de 1918, en un contexto de miseria, hambre y guerra. Se crearon partidos comunistas en diversos estados, entre ellos el alemán, estando supeditados a las directrices que provenían de Moscú y deseaban implantar un régimen similar³⁶.

También hay que añadir que en el Tratado de Versalles se decretaba que Alemania era culpable de la guerra, por lo que debían indemnizar a Francia con una gran suma de dinero, y dentro de Alemania los sectores de izquierdas atribuían la responsabilidad a la derecha, mientras que el sector de derechas culpaba a la izquierda³⁷.

La constitución de la República de Weimar abolió la monarquía y el Estado fue una república federal parlamentaria, que conservó la unidad del Estado. La representación era electa mediante sufragio universal, pero exclusivo para alemanes, por lo que no podían votar los inmigrantes³⁸.

³³ GÓMEZ LLORENTE, A., “Saul Bass y la introducción del arte europeo en el diseño gráfico norteamericano”, *Revista de arte*, 31, 2011, pp. 137-138.

³⁴ PÉREZ RUFÍ, J., “El cartel...”, *op. cit.*, p. 79.

³⁵ RESTREPO ZAPATA, J., “El estado alemán durante la República de Weimar”, *Revista de Historia General*, 1, 2015, p. 79.

³⁶ *Ibidem*, pp. 80-82.

³⁷ *Ibidem*, pp. 81.

³⁸ *Ibidem*, pp. 83-84.

La República de Weimar tuvo tres periodos políticos. El primero de ellos, comprendido entre los años 1918 y 1923, con un gobierno de coalición de centro-izquierda entre el Partido Socialdemócrata, el Partido Democrático Alemán y el Partido de Centro Católico. La segunda fase, que se desarrolló entre los años 1924 y 1929, tuvo un gobierno de centro-derecha presidido por el Partido del Pueblo Alemán y el Partido de Centro Católico. En la última fase, entre los años 1930 y 1933, hubo un presidente del Partido de Centro y otros dos presidentes que actuaron como independientes, es decir, que no pertenecían a ningún partido político³⁹.

Se ha señalado que la República de Weimar, pese a sus casi quince años de vigencia, no tuvo suficiente arraigo en el espíritu alemán del momento. Si bien la constitución de la República de Weimar es un texto fundamental dentro de la teoría del derecho y del Estado, de forma casi paradójica, la República de Weimar ha sido definida como una república carente de republicanos o una democracia desprovista de demócratas⁴⁰.

La propia constitución de la República de Weimar facilitó el ascenso de fuerzas dictatoriales, de modo que su supresión fáctica se dio dentro de su propia legislación⁴¹. Se suscribe que la legislación y políticas no eran coherentes con las circunstancias de la sociedad alemana del momento. Los distintos discursos, aunque por razones distintas, sitúan como principal responsable del fracaso de la República al Partido Socialdemócrata⁴². Además, la constitución de la República de Weimar no contemplaba diversas tesituras jurídicas en las que finalmente se vio envuelta, como la ineficiente limitación del poder del presidente del Reich⁴³.

La dimisión del gobierno del canciller Hermann Müller supuso el fin efectivo de la democracia parlamentaria alemana⁴⁴. Tras este suceso, el Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán, que antaño solamente había conseguido 12 de los 491 escaños⁴⁵, ganó

³⁹ WEITZ, E., *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia*, Madrid, Turner Publicaciones, 2009, pp. 104-145.

⁴⁰ ÁLVAREZ ÁLVAREZ, L., “La Constitución de Weimar, ¿una república sin republicanos?”, *Revista Electrónica de Historia Constitucional*, 12, 2011, pp. 450-451.

⁴¹ RESTREPO ZAPATA, J., “El estado alemán...”, *op. cit.*, p. 86.

⁴² DÍEZ ESPINOSA, J., “La democracia parlamentaria de la República de Weimar”, *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea*, 18, 1998, pp. 290-291.

⁴³ VITA, L., “El conflicto de Prusia contra el Reich”, en Casquete, J. y Tajadura, J., *La Constitución de Weimar: historia, política y derecho*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2020, pp.

⁴⁴ DÍEZ ESPINOSA, J., “La democracia...”, *op. cit.*, p. 310.

⁴⁵ OTXOA IBARRA, G., *La República de Weimar (1918-1933): de la ilusión al desencanto*, Álava, Universidad del País Vasco, 2019, p. 22.

popularidad. El 30 de enero de 1933, Hitler fue nombrado canciller, acabando definitivamente con la democracia parlamentaria e iniciando un régimen de carácter totalitario⁴⁶.

6.3) Fritz Lang: su vida y su cine

Fritz Lang nació en Viena en 1890 (fig. 13). Hijo de Antón Lang, quien era arquitecto, y de Paula Schlesinger. En el tiempo en el que cursó los estudios de la escuela primaria y secundaria, su afición favorita era el dibujo. Comenzó a tener discrepancias con su padre, quien deseaba que su hijo se acabase convirtiendo en arquitecto. Lang se inscribió en la Escuela Superior Técnica de Viena, donde empezó a estudiar arquitectura, pero, poco después, lo abandonó para cursar pintura. Esta decisión conllevó que tuviera que abandonar el hogar familiar⁴⁷.

Lang viajó por muchos países como Rusia, China y Japón. Durante sus viajes asistió a espectáculos cinematográficos y se dio cuenta de que para el cine se necesitaba un depurado gusto artístico, e imaginó cómo podría mejorar alguna de las películas que vio. Regresó a Viena, donde se reconcilió con su padre. Al estallar la Primera Guerra Mundial se presentó voluntario y fue enviado al frente, donde resultó herido. Durante su estancia en un hospital militar despertó su deseo por hacer cine y comenzó a escribir argumentos para películas⁴⁸.

De nuevo en Viena conoció a Joe May, director y guionista de cine, quien vio un gran potencial en Lang, y en 1917 le vendió el guion de *La boda en el Club Ekzentrik*. En el estreno, Lang se indignó al ver que su nombre no figuraba en el film. Posteriormente, recibió una carta de la Decla, la productora berlinesa, ofreciéndole un contrato. Por ello, Lang fue a Berlín donde leyó multitud de guiones que llegaban desde diversos países⁴⁹.

Fritz Lang, al mismo tiempo que leía guiones de diversos autores, iba elaborando los suyos. Consiguió que la Decla produjese su primera película, *Mestizo*, en 1919, año en que se dirigiría otras obras como *El amo del amor*, *El lago de oro* o *Harakiri*⁵⁰.

⁴⁶ OTXOA IBARRA, G., *La República de Weimar...*, op. cit., pp. 22-23.

⁴⁷ MÉNDEZ-LEITE, F., *Fritz Lang. Su vida y su cine*, Madrid, Ediciones Dinamo, 1980, pp. 17-18.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 19-24.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 29-32.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 43-48.

La primera etapa profesional de Lang se desarrolló durante la República de Weimar, momento en el que el cine contó con unas características propias del contexto alemán, mostrándose una vida nocturna con un carácter decadente y ominoso, con una notable carga de sexualidad y erotismo. Se realizarán películas de diversos géneros: melodramas, films históricos, comedia y musical, entre otros. Además, en 1917 se creó la Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), la mayor productora de películas alemana, que compitió directamente con Hollywood⁵¹.

La escritora y guionista Thea von Harbour, nacida en Tauperlitz en 1888, conoció a Lang al escribir el guion de *La tumba india*, y en 1920 se casó con él (fig. 14). Fue sumamente influyente en los guiones de Lang durante su primera etapa alemana⁵².

Lang dirigió en 1922 *Las tres luces*, película cuyo guion fue escrito por su esposa, siendo un film de carácter melodramático y con componentes sobrenaturales. *El Doctor Mabuse, el jugador*, también de 1922, fue un reflejo del Berlín del momento, mostrando la decadencia y temas como las drogas y la violencia⁵³.

En 1924, tras el éxito cosechado por *Los Nibelungos*, la UFA envió a Lang a Estados Unidos para estudiar nuevas técnicas cinematográficas. Nueva York causó un notable impacto en Lang y, por ello, al volver a Alemania escribió, junto con Thea von Harbou, el guion de una película que mostrase una ciudad del futuro, *Metrópolis*⁵⁴.

La gran ciudad y la muchedumbre aglomerada son algunos de los temas más recurrentes en el expresionismo, siendo la producción pictórica de artistas como Max Beckmann u Otto Dix ejemplo de ello⁵⁵. Del mismo modo ocurrió en el film expresionista *Metrópolis*, donde la urbe es un elemento de capital impostancia. Para proyectar sus construcciones arquitectónicas, Lang se valió de su formación en Arquitectura, de proyectos de arquitectura utópica formulados por autores como Bruno Taut, de la arquitectura babilónica, paleocristiana y gótica, y de soluciones urbanísticas propuestas por arquitectos como Le Corbusier o Ludwig Hilberseimer⁵⁶. La ciudad trata de reflejar la Alemania de entreguerras como un país industrializado y con una escisión urbanística

⁵¹ NUNES DE CASTRO, L., *Arte e cultura na República de Weimar*, Rio de Janeiro, Universidad do Grande Rio, 2017, pp. 5-6.

⁵² CASAS, Q., *Fritz Lang*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 25.

⁵³ MÉNDEZ-LEITE, F., *Fritz Lang...*, *op. cit.*, pp. 71-86.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 108-123.

⁵⁵ ELGER, D., *Expresionismo*, Colonia, Editorial Benedikt Taschen, 1988, p. 203.

⁵⁶ GONZÁLEZ CHÁVEZ, C., "Metrópolis. La imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang", *Revista Latente*, 4, 2006, pp. 43-51.

en dos partes: la superior, para la burguesía; y, la inferior, para los obreros. Por su parte, en el centro se encuentra la residencia del creador de la ciudad, un edificio que rememora la traza de un rascacielos del arquitecto alemán Ludwig Mies van der Rohe, la catedral gótica de Colonia y la Torre de Babel⁵⁷. De este modo, Lang genera una manera de construir la imagen de las ciudades del futuro, influyendo en películas posteriores como *Blade Runner* de Ridley Scott⁵⁸. Además de la arquitectura habrá otro elemento de notable relevancia en esta película, el personaje de María, tanto la humana como su versión robótica, que amenorará el *status quo* de la urbe⁵⁹. María, la mujer humana aboga por conciliar a la clase obrera y a la burguesía, pero el científico Rotwang crea una versión robótica de María. Este robot tratará de sublevar a la clase trabajadora. Finalmente, las clases sociales se reconcilian a través de María, que sirve como mediadora⁶⁰.

Lang rechazó el puesto de director de la industria cinematográfica alemana que le ofreció Joseph Goebbels, el ministro para la Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich, y fue a Estados Unidos, donde comenzará su segunda etapa profesional. Sus primeras películas en Norteamérica, *Fury* y *You only live once*, girarían en torno a temas ya abordados como la venganza, el odio y el destino. Lang también se dejó influir por el carácter estadounidense, aprendió su forma de humor y su argot, llegando a dirigir películas del oeste como *Western Union* en 1941⁶¹. En esta etapa dirigió también obras con temática melodramática, policíaca y bélica⁶².

En 1958 regresó a Alemania, ante la propuesta del productor Artur Brauner para realizar *La tumba india*, comenzando así su segunda etapa alemana. Se le ofreció volver a hacer películas de su primera etapa como *Los Nibelungos* o *Metrópolis*, algo que rechazó⁶³. La última película que dirigió fue *Los crímenes del Doctor Mabuse* de 1960, aunque en 1963 se interpretó a sí mismo en *Le Mépris* de Godard. Falleció en 1976 en California⁶⁴.

⁵⁷ MOLINA SILES, P., “Dibujando Metrópolis”, *Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 29, 2017, pp. 191-196.

⁵⁸ MOLINA SILES, P. y BARROS COSTA, H., “Blade Runner: Los Ángeles 2019. Los dibujos de una ciudad en decadencia”, *Revista Latente*, 36, 2019, p. 192.

⁵⁹ INFANTE BRADLEY, T., *La República de Weimar y el cine de Fritz Lang*, Santiago, Universidad de Chile, 2004, pp. 24-25

⁶⁰ ENRICI, A., “María: una hermenéutica de Metrópolis y la mujer”, *Hermeneutic*, 13, 2014, pp. 2-5.

⁶¹ BOGDANOVICH, P., *Fritz Lang en América*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1972, pp. 11-40.

⁶² *Ibidem*, pp. 127-133.

⁶³ EIBEL, A., *El cine de Fritz Lang*, México, Ediciones Era, 1965, pp. 64-69.

⁶⁴ GRANT, B., *Fritz Lang: Interviews*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2003, p. 19.

6.4) Los carteles de *Metrópolis* (1927-1928)

En este apartado se analizan los carteles ejecutados entre 1927 y 1918 en varios países de la película *Metrópolis* de Fritz Lang. Se estudian en función del país para el que fueron diseñados y analizando sus características formales, así como sus paralelismos y disparidades.

6.4.1) Carteles diseñados en Alemania

Heinz Schulz-Neudamm, seudónimo con el que ganó fama Paul Heinz otto Schulz, fue un pintor y diseñador gráfico que nació en 1899 y murió en 1969. Sus obras son deudoras del Art Decó y del expresionismo alemán, pero también del modernismo, del cubismo analítico, del suprematismo y del arte egipcio. Comenzó a hacer carteles de películas en 1920, hasta 1940 trabajó en Berlín para la UFA y, posteriormente, se trasladó a Wiesbaden para colaborar con la United Artist. También hizo carteles para los estudios 20th Century Fox y Metro-Goldwyn-Mayer⁶⁵.

Schulz-Neudamm diseñó uno de los carteles alemanes de *Metrópolis* en 1927 (fig. 15), mismo año en el que se ejecutaron todos los carteles de este film salvo el español, que data del año 1928. Es de formato vertical, de 96 cm de anchura y 211 cm de altura, e impreso con la técnica litográfica. En la parte inferior se muestra el busto de un robot y los títulos de crédito, al fondo, se representan los edificios de la parte superior de la ciudad, y en la parte superior aparece el título de la película. Compositivamente destaca por su simetría y equilibrio. Presenta unas líneas verticales conformadas por los volúmenes arquitectónicos, y otras diagonales⁶⁶. Se puede advertir una influencia de elementos del expresionismo alemán en el uso de formas angulosas, la nitidez de los contornos y los tonos oscuros, consiguiendo así una sensación introspectiva. También presenta una deuda con el Art Decó y con el cubismo, con una tendencia hacia la fragmentación y geometrización, y con un sentido dinámico como en el futurismo. Cromáticamente, destaca el contraste entre el amarillo y el negro, dando una sensación de sofisticación. En cuanto a la iluminación hay tres focos, uno de ellos está frente al

⁶⁵ <https://www.naran-ho.com/heinz-schulz-neudamm/> (Fecha de consulta: 3-VI-2024)

⁶⁶ ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu, El Gabinete del Dr. Caligari y Metrópolis. Tres películas del expresionismo alemán. Sus carteles: análisis e influencias* (tesis doctoral defendida en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València), 2015, pp. 144-145.

robot, otro, frente a los edificios y el tercero se encuentra detrás de éstos, dejándolos en contraluz⁶⁷.

El título fue realizado de forma simultánea al resto de la composición, entendiendo el texto como una imagen, encajando perfectamente con las formas arquitectónicas y subrayando el carácter emocional del cartel. Está conformado por letras mayúsculas, mayormente por trazos rectos, formas geométricas y picos que se proyectan hacia la parte central inferior, confiriéndole así un gran dinamismo. Además, los caracteres no tienen un tamaño regular y el grosor del trazo de las letras varía en su desarrollo.

Del cartel de Schulz-Neudamm se conservan cuatro copias: una de ellas en el MoMA de Nueva York, otra en el Museo de Cine de Berlín, otra en una colección privada y la última fue subastada por 1,2 millones de dólares, pasando a ser el cartel de cine más caro del mundo⁶⁸.

Otro cartel alemán es el diseñado por Werner Graul (fig. 16), quien nació en 1905 y falleció en 1984. Este cartel, realizado mediante la litografía y de 95 cm de anchura y 210 cm de altura, fue el que principalmente influyó en los carteles de *Metrópolis* ejecutados en otros países como Bélgica, Yugoslavia o Estados Unidos. También se empleó el diseño para la portada del *press-book*. En la parte inferior de la composición encontramos el texto, en mayúsculas, con distintos estilos del mismo tipo, con la negrita, expandida o condensada. En este caso, la tipografía es de tipos de plomo, primando la legibilidad, mostrando el título de la película y los títulos de crédito. Este cartel se conserva en la Biblioteca Nacional de Austria, en Viena⁶⁹.

En la parte superior aparece el rostro de la actriz Brigitte Helm interpretado por María en el momento de su transformación. Es una imagen que adquiere una gran fuerza a través del empleo del color, como el cian que contrasta con el rojo de los labios. La composición adquiere un notable dinamismo dado que se emplean líneas diagonales que serían los reflejos de la cápsula en la que esta María, creando la sensación de transparencia. El foco de iluminación se encontraría en el lateral izquierdo, contribuyendo a crear la tridimensionalidad a través del juego de luces y sombras. Tiene también un componente erótico e introspectivo remarcado por el cian. Este cartel no presenta una

⁶⁷ ARIAS MAS, E., *Análisis y evolución...*, op. cit., pp. 25-26.

⁶⁸ <https://www.naran-ho.com/heinz-schulz-neudamm/> (Fecha de consulta: 3-VI-2024)

⁶⁹ ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., pp. 150-151.

deuda con el expresionismo, salvo por su carácter introspectivo. Sus principales influencias son el Art Decó por la resolución geométrica de la cabeza de María y el futurismo por su sugerencia de dinamismo. El diseño de Werner Graul también fue utilizado para la portada del programa de mano (fig. 17), disponiendo el título en la parte superior, teniendo cada letra una línea de referencia distinta, haciendo que el texto tenga dinamismo. Además, fue empleado para el *press-book* (fig. 18), diseñado por Graul, donde el título se encuentra en la parte inferior, dispuesto sobre una franja diagonal de tal modo que las letras decrecen en tamaño⁷⁰. El diseño de Graul se encuentra en la portada de la novela *Metrópolis* (1926) de Thea von Harbour en la que se basa la película homónima (fig. 19)⁷¹.

En la Biblioteca Nacional de Austria se conserva otro cartel de 1927, de autoría desconocida, que, seguramente, la UFA encargó a uno de sus diseñadores (fig. 20). Es de formato vertical, de 95 cm de ancho y 141,5 cm de altura. El único texto que aparece es el logotipo de la UFA, que se muestra en el ángulo superior derecho y en el inferior izquierdo. Este tipo de cartel es utilizado cuando la película es tan emblemática que no requiere la palabra para publicitarse. La obra muestra una de las imágenes más significativa del film, la arquitectura de la ciudad. En concreto, destaca el edificio Rotwang, una torre monumental de planta centralizada que tiene diversos cuerpos horadados y se culmina con una terraza, presentando semejanzas con la Torre de Babel. Sería un símbolo de la ambición de los dirigentes de la ciudad. También recuerda los proyectos de arquitectura utópica de Bruno Taut y de Antonio Sant' Elia y los rascacielos de Ludwig Mies van der Rohe⁷².

En el cartel se hace uso de la perspectiva cónica, con una representación naturalista alejada de los resultados expresionistas y de otros movimientos de vanguardia. Compositivamente se consigue un ritmo óptimo a través de las líneas verticales y diagonales de los distintos edificios y carreteras que atraviesan la ciudad, con las que se consigue un cierto dinamismo. En cuanto a los colores, contrastan los tonos cálidos de los edificios, potenciados por un ligero sombreado, con el azul del cielo. En las construcciones que se encuentran en primer término se recurre a un rojo intenso, para remarcar la proximidad de estos elementos, mientras que las edificaciones que se hallan

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 187-194.

⁷¹ *Ibidem*, p. 214.

⁷² GONZÁLEZ CHÁVEZ, C., "Metrópolis...", *op. cit.*, pp. 44-50.

en segundo lugar son de amarillo claro. Además, el diseño de este cartel, al igual que el de Werner Graul, se aprovechó para el programa de mano de la película, reproduciéndose esta imagen en blanco y negro en la primera página (fig. 21)⁷³.

6.4.2) Carteles para su estreno en Hungría

Uno de los carteles realizados en Hungría en 1927 (fig. 22), de autoría desconocida y de 48 cm de altura y 31 cm de anchura, utiliza una composición completamente tipográfica. Emplea tipos de plomo, letras de palo seco, y con modulaciones y serifas. Se crea una composición basada en un triángulo inverso, estando conformado dos de los lados del triángulo por las letras del título de la película que acaban convergiendo en la letra “S”. Además del título, que se dispone de forma diagonal, hay textos en horizontal y en vertical, consiguiendo una composición dinámica. En el interior del triángulo están los títulos de crédito, recogiendo el nombre del director, de la guionista y del compositor musical, entre otros. Hace uso de letras de distintos tamaños y pesos, empelando tanto mayúsculas como minúsculas. Bajo el triángulo se encuentra el nombre de tres de los actores de mayor importancia en la obra: Brigitte Helm, Alfred Abel y Rudolf Klein-Rogge. El fondo del cartel es rojo, mientras que el texto es de color negro, de modo que se le da gran visibilidad al cartel⁷⁴.

Josef Bottlik, quien nació en 1876 y falleció en 1941, se formó en la Facultad de Artes Aplicadas de Budapest, y fue el autor del del cartel diseñado para el estreno de *Metrópolis* en Hungría (fig. 23), con una composición semejante a la del cartel de Schulz-Neudamm y con influencias del Art Decó. En la parte superior está el título de la película en una fuente diseñada propiamente para este cartel⁷⁵. En la parte inferior se muestra a Atlas sosteniendo la ciudad sobre sus hombros, siendo una metáfora de cómo la megalópolis de la película se sustenta sobre los obreros, del mismo modo que Atlas sostenía el universo. Esta representación de Atlas podría entenderse como un reflejo de la lucha de clases bajo un prisma del pensamiento socialista, a diferencia de la escultura de Atlas del Rockefeller Center, que, en este caso, estaría vinculada con el pensamiento

⁷³ ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., p. 187.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 165.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 166.

capitalista⁷⁶. Predominan los colores cálidos tanto en la urbe como en Atlas, al cual se le ilumina con un foco contrapicado que genera un potente claroscuro⁷⁷.

6.4.3) Cartel diseñado para Bélgica

El cartel diseñado en 1927 para la proyección del film en el Teatro Tokio (fig. 24), en Bélgica, fue realizado por Werner Graul, basándose en el diseño de su afiche para Alemania. También es de formato vertical, pero de menores dimensiones, teniendo 60 cm de anchura y 80 cm de altura. Se recurre a una tipografía de palo seco, las letras son rojas y están rodeadas por unas líneas blancas, mejorando su visibilidad sobre el fondo oscuro. Mientras las líneas diagonales se refuerzan con el reflejo de la cápsula en la que está María. No obstante, en este cartel se pierde el efecto de transparencia pues la gradación tonal es más brusca, de modo que el resultado es menos naturalista, con un pronunciado contraste entre luces y sombras. Cromáticamente, destaca el rojo de los labios sobre los otros colores menos saturados⁷⁸.

6.4.4) Cartel realizado para Yugoslavia

Peter Kocjancic fue un diseñador gráfico y fotógrafo de origen esloveno, que nació en 1895 y falleció en 1986. Kocjancic realizó numerosos carteles de cine, entre ellos la versión yugoslava de *Metrópolis* en 1927 (fig. 25). Se basó en el *press-book* y en el cartel de Werner Graul. Al igual que ocurre en el *press-book*, el título, en caracteres sencillos de palo seco, se encuentra en la parte inferior bajo una línea compositiva diagonal de modo que las letras van descendiendo de tamaño, y en la parte superior aparece María en el momento de su transformación. La novedad de este cartel es el empleo de tintas planas, con colores rojos, azules y verdes⁷⁹.

⁷⁶ JIMÉNEZ GONZÁLEZ, M., “La crisis constructiva del sueño europeo en *Metrópolis* de Fritz Lang. Un estudio contextual comparando los mitos de Prometeo y Atlas”, *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 21, 2020, pp. 101-103.

⁷⁷ ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, *op. cit.*, p. 166.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 167.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 168.

6.4.5) Cartel para Suecia

Moje Aslund fue el artista gráfico que diseñó en 1927 el cartel para Suecia (fig. 26), fue realizado con la técnica litográfica, influenciado por el Art Decó y que actualmente pertenece a la colección privada de Benito Medela Piquepé. En la parte inferior se encuentra el título, en una sencilla tipografía, en letras mayúsculas y en color rojo. Bajo el título están los títulos de crédito en color negro, con caracteres de palo seco y jerarquizando la información a través del tamaño. Sobre el título se encuentran varios rascacielos, de los cuales salen dos haces de luz que conforman una V, uno amarillo y otro rojo. Dichos haces generan dos líneas diagonales que generan tres triángulos en la composición, siendo esta deudora del Art Decó. Entre los haces de luz está el rostro de María, representada como mujer fatal. Esta imagen de María también se utilizó para una de las tarjetas postales (fig. 27), que solían mostrar uno de los fotogramas de la película y tenían unas dimensiones aproximadas de 15 cm de alto y 10 cm de ancho, y se repartían a medios de comunicación⁸⁰.

6.4.6) Carteles para Viena

Robert Schmidt fue un artista que diseñó en 1927 el cartel vienés de 126 cm de anchura y 187 cm de altura (fig. 28), realizado mediante la litografía. Para él se basó en la fotografía de una de las postales promocionales de la película con unos mismos elementos y semejante composición (fig. 29). Tiene un estilo que difícilmente podría adscribirse a un movimiento como el expresionismo o el Art Decó. En la parte inferior está el título de la película imitando la caligrafía manual, empleando las minúsculas unidas entre sí y los distintos grosores de trazo. Bajo el título se encuentra el nombre del director y de la guionista. En la parte superior hay un primer estrato con las manos alzadas de la multitud, encima de las manos hay un conjunto escultórico, sobre el cual emerge una figura humana de la que emanan unos rayos de luz, que no estaban en la postal. Emplea un contraste cromático entre el azul del fondo y los colores cálidos de los elementos restantes, destacando el amarillo vibrante de la silueta central. Este cartel y otros 25 del mismo autor realizados entre 1924 y 1950, algunos de ellos en colaboración con Rudolf Ledl, se conservan en la Biblioteca Nacional de Austria, donde también se deposita otro cartel de *Metrópolis* (fig. 30), únicamente tipográfico, realizado por un autor

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 188-190.

desconocido. Es de formato horizontal, de 60 cm de altura y 94 cm de anchura. Se emplea una misma tipografía con diferentes tamaños, jerarquizando la información. Las letras son de color blanco sobre fondo azul oscuro, que hace que tenga una gran visibilidad y legibilidad⁸¹.

6.4.7) Carteles para la Paramount, en Estados Unidos

Uno de los carteles de la Paramount estadounidenses fue realizado en 1927 por un autor desconocido que se basó en el cartel de Werner Graul y en la portada del *press-book* (fig. 31), al igual que el cartel yugoslavo de Peter Kocjancic. Fue impreso mediante la litografía sobre un papel grueso y tiene unas dimensiones de 35,5 cm de anchura y 55,8 cm de altura. El diseño no aporta casi novedades, salvo por el fondo, que está compuesto por formas geométricas de color rojo sobre un color más oscuro. En el rostro de María se emplean tonos verdosos y amarillentos. El título se dispone de igual modo que en el *press-book* y en el cartel yugoslavo, con las letras, de color blanco, que van descendiendo en tamaño⁸².

Otro de los carteles de la Paramount (fig. 32), de iguales dimensiones y cronología que el anterior, se basará en el cartel de Werner Graul, representado a María en su transformación, pero no en el *press-book*. Este elimina las líneas diagonales del reflejo de la cápsula. También innova en el color, empleando el violeta para el fondo y cálidos para el rostro de María. Es un cartel con un mayor nivel de detalle, superando en este aspecto al cartel de Graul. Sobre una franja de tonos claros se dispone de forma diagonal el título en letras de palo seco, color negro y gran grosor, estando dispuestas a alturas diferente, del mismo modo que ocurría en el programa de mano⁸³.

Hay otro cartel de la Paramount de 1927 (fig. 33), de autor desconocido, con un marcado sentido vertical que tiene 91,4 cm de altura y 36,6 cm de anchura. En él, al igual que en el cartel alemán de autoría desconocida, el elemento protagonista es un edificio de grandes dimensiones y otros menores a sus pies. Encontramos diversos haces de luz que trazan diagonales, con lo que se consigue una composición más dinámica. Se utilizan distintos tonos de gris para las arquitecturas, el negro para el cielo y los colores cálidos

⁸¹ *Ibidem*, pp. 171-172.

⁸² *Ibidem*, pp. 172-173.

⁸³ *Ibidem*, p. 173.

para los haces de luz. En la parte inferior figura el título en letras rojas contorneadas por una línea negra y sobre una franja diagonal de color amarillo, lo cual se puede poner en relación con el cómic, viendo así una relación entre el cartel y este otro medio de masas. Bajo dicha franja se encuentran los títulos de crédito⁸⁴.

6.4.8) Carteles en Francia

Boris Bilinsky fue un decorador de ballets de origen ucraniano que estuvo trabajando en Berlín y, a partir de 1922, en París, pero era fundamentalmente requerido como diseñador de carteles⁸⁵.

Uno de los carteles realizados por Bilinsky en la capital francesa (fig. 34), en 1927, de 224 cm de altura y 303,5 cm de anchura, actualmente en el Staatliche Musseen de Berlín, representa numerosos edificios en una composición abigarrada. Se aprecia una influencia del cubismo, pues combina diversos planos y destaca la presencia de líneas diagonales que otorgan dinamismo a la composición. La tipografía se fundamenta en distintos tamaños de letras y están compuestas por trazos rectos. Se disponen sobre los edificios y destacan por su color rojo, que contrasta con los grises y azules de las arquitecturas⁸⁶.

Bilinsky realizó también un cartel de formato vertical (fig. 35), de 120 cm de ancho y 160 cm de alto, de 1927, que representa repetidos módulos de ventanas de un rascacielos con una vertical negra en la que destaca el título de la película dispuesto con letras rojas de gran grosor. Otro de los carteles de *Metrópolis* de este autor (fig. 36), de la misma cronología que el anterior y de 152 cm de alto y 223 cm de ancho. Aparece María en forma de robot, en el momento de su transformación y como mujer fatal, es decir, aúna las representaciones de este personaje en os carteles de Schulz-Neudamm, Werner Graul y Moje Alund. Además, se aprecia la influencia del collage en la representación de artilugios mecánicos, y consigue dinamizar la composición mediante la línea zigzagueante naranja que cruza la composición⁸⁷.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 174.

⁸⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, R., “Vanguardia artística...”, *op. cit.*, p. 226.

⁸⁶ ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, *op. cit.*, pp. 175-176.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 177-178.

El último cartel ejecutado por Bilinsky para *Metrópolis* (fig. 37), de 1927, y que, como el anterior, pertenece a la colección de René Clementi-Bilinsky, es de 120 cm de ancho y 160 cm de alto. Tiene una influencia cubista que se aprecia en el modo de representación de los edificios que se amontonan en el lado derecho de la composición, mientras que el lado izquierdo está prácticamente vacío salvo por algunas construcciones en la parte inferior, sobre las cuales está la firma del autor. Por su parte, el título de la película figura en la parte superior con unas letras de palo seco. En los ángulos inferiores se hallan dos grupos de personas⁸⁸.

6.4.9) Cartel para España

Entre los carteles originales de *Metrópolis*, el español es el único que no es del año 1927 (fig. 38), sino de 1928, pues en esta fecha los estudios de Hollywood y de otros países europeos, como la UFA, que era alemana, instalaron oficinas de distribución en España. De este modo, surgieron talleres litográficos con diseñadores jóvenes como el conocido como Frank, autor de este cartel. En la parte inferior está el título de la película en letras mayúsculas, superponiéndose las unas a las otras. Además, cuentan con un trazo ondulado. En la parte superior, está el rostro del robot resuelto con trazos sencillos, sin gradaciones tonales y siendo sumamente simétrico, apreciándose la influencia Art Decó en su resolución. A los lados del robot hay edificios captados en diagonal bajo los cuales figuran elementos decorativos deudores del Art Decó. En cuanto a los colores, priman los cálidos, como rojo y naranja, y el negro. Los elementos representados (robot, edificios, haces de luz y título) son los mismos que los que se encuentran en el diseño de Schulz-Neudamm, pero la composición y distribución es distinta⁸⁹. A diferencia del cartel alemán, en el español apreciamos que el robot queda más humanizado al incorporar rasgos fisionómicos, haciendo que su mirada tenga más viveza⁹⁰.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 179.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 170.

⁹⁰ ARIAS MAS, E., *Análisis y evolución...*, op. cit., pp. 30-31.

6.5) Influencias posteriores

En 1984 Giorgio Moroder, compositor de películas como *Scarface* o *Cat People*, escribió y produjo una nueva banda sonora para *Metrópolis*, donde participaron diversos intérpretes de música rock⁹¹. Se hicieron diversos carteles que datan del mismo año en el que se estrenó esta versión de la película, salvo el cartel japonés, que es de 1985.

Así, el cartel de Estados Unidos (fig. 39), de 100 cm de altura y 70 cm de anchura, fue diseñado en 1984 por Tom Nikosey, quien además ideaba logotipos para equipos de deportes y caratulas de discos⁹². En el cartel se representa al robot con tonos dorados sobre un fondo azul y sobre él se encuentra el título con una tipografía similar a la empleada por Schulz-Neudamm, algo que también sucede en otros carteles de la versión de 1984. El sistema de impresión utilizado fue el *offset*. La composición es bastante simétrica, recordando al cartel del autor alemán previamente citado. No obstante, la representación del robot es más próxima a la empleada por Boris Bilinsky en el único de sus carteles donde aparece el robot.

El diseño de Nikosey también fue empleado para Italia, contando con la misma cronología, dimensiones y sistema de impresión. Por su parte, el cartel francés para la versión de 1984 (fig. 40), de 60 cm de altura y 40 cm de anchura, fue realizado mediante la impresión *offset*, por un autor conocido como Philippe. En esta obra se representa el rostro del robot en tonos dorados en primer término, siendo semejante al cartel español de 1928, pues es más sintético que en otros afiches de *Metrópolis* y el robot está más humanizado. Al fondo se representan los edificios de la urbe bajo un cielo rojo y negro, y en la parte superior se encuentra el título con la misma tipografía empleada por Nikosey, pero en amarillo. También se realizó en Japón un cartel para la versión de *Metrópolis* con la banda sonora compuesta por Moroder (fig. 41), siendo éste de 1985⁹³. Para el diseño japonés se empleó un fotograma de la película que también sirvió para una de las tarjetas postales (fig. 42), realizadas en 1927, teniendo 13,9 cm de anchura y 8,8 cm de altura⁹⁴.

Además, para la versión restaurada de 2002 también se llevó a cabo un cartel con características semejantes al cartel de Nikosey (fig. 43), con la diferencia de que se añadió

⁹¹ JURKIEWICKZ, K., "Using film in the humanities classroom: the case of Metropolis", *The english journal*, 3, 1990, p. 49.

⁹² <https://www.filmsonpaper.com/posters/metropolis-one-sheet-1984-re-release-usa/> (Fecha de consulta: 7-IV-2024)

⁹³ ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., pp. 249-251

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 188-189.

la imagen de la ciudad en color azul tras el robot y una muchedumbre silueteada en rojo bajo el título⁹⁵.

7) Conclusiones

Podemos establecer que el cartel es un medio de masas de gran relevancia histórica, artística y política, sumamente eficaz a la hora de difundir ideas, eventos culturales y productos comerciales. A lo largo de las décadas, ha evolucionado significativamente, adaptándose a diferentes contextos culturales y tecnológicos, reflejando tanto cambios estilísticos como avances en la impresión.

En concreto, el cartel de cine ha sido un mecanismo de publicidad de suma importancia desde el nacimiento del espectáculo cinematográfico, pues permite generar un deseo al contemplarlo y recibir información sobre la película al leer el texto que suele acompañarlo, incrementando las probabilidades de que los espectadores potenciales se conviertan en público efectivo.

La República de Weimar constituye un turbulento periodo de la historia de Alemania. Se caracterizó por la inestabilidad política, los problemas económicos y la agitación social, pero también por su actividad cultural y artística. Durante este periodo, el director y guionista de cine Fritz Lang, que contaba con una importante formación artística, desarrolló una notable producción en la que destaca su película *Metrópolis* por su innovación técnica y visual, especialmente a la hora de plasmar la arquitectura de la ciudad en la que está ambientada.

Hemos analizado 18 carteles de *Metrópolis* datados entre 1927 y 1928, siendo el primero de ellos el realizado por el diseñador alemán Schulz-Neudamm y, el último, por el artista español Frank. Entre estos afiches encontramos ejemplos que solo contienen imágenes, como el cartel de autoría anónima, otros que solo tienen texto, como el cartel vienés cuyo diseñador también es anónimo, aunque la mayor parte caminan estos dos elementos, de tal modo que la imagen atraiga la mirada y el texto aporte información sobre el film. En muchos de estos carteles encontramos influencia del expresionismo y del Art Decó, es decir, de los movimientos artísticos vigentes en la época. Se emplean tipografías diversas, como los tipos de plomo o las diseñadas ex profeso. Los elementos

⁹⁵ *Ibidem*, p. 252.

protagonistas son la arquitectura y el robot. De este modo, estas obras no solo promocionan la película, sino que también son un reflejo de las tendencias artísticas del momento y contribuyen al legado cultural de la época y de la película *Metrópolis*.

Además, los carteles de *Metrópolis* realizados entre 1927 y 1928, tuvieron una notable influencia en los afiches diseñados para las posteriores versiones del film, como la que implementó la banda sonora compuesta por Giorgio Moroder, cuyos carteles se ejecutaron entre 1984 y 1985, o la restauración de 2002, teniendo un cartel con la misma cronología.

8) Agradecimientos

Agradezco a mi directora, la Dra. Vázquez Astorga, por su ayuda y tutorización para realizar este Trabajo.

9) Apéndice gráfico



Fig. 1: Cartel *Palais de Glace* de Jules Chéret, 1896

(Fuente: CHECA GODOY, A., *Historia de la publicidad...*, op. cit., p. 61)



Fig. 2: Cartel *Ambassadeurs* de Toulouse-Lautrec, 1892

(Fuente: CHECA GODOY, A., *Historia de la publicidad...*, op. cit., p. 63)

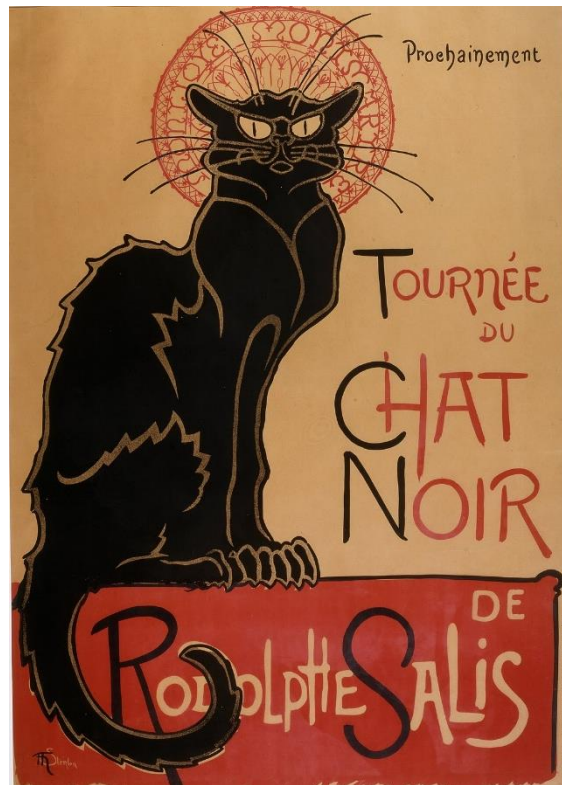


Fig. 3: Cartel *Le Chat Noir* de Théophile Alexandre Steinlen, 1897
 (Fuente: RIQUELME, I., *Diseño de Cartel...*, op. cit., p.11)



Fig. 4: Cartel de *El gabinete del Doctor Caligari* de Otto Shtal-Arptke, 1919
 (Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., p. 33)



Fig. 5: Cartel *No matarás* de Josep Renau, 1934

(Fuente: SOUVIRON LÓPEZ, B., “Josep Renau...”, *op. cit.*, p. 19)

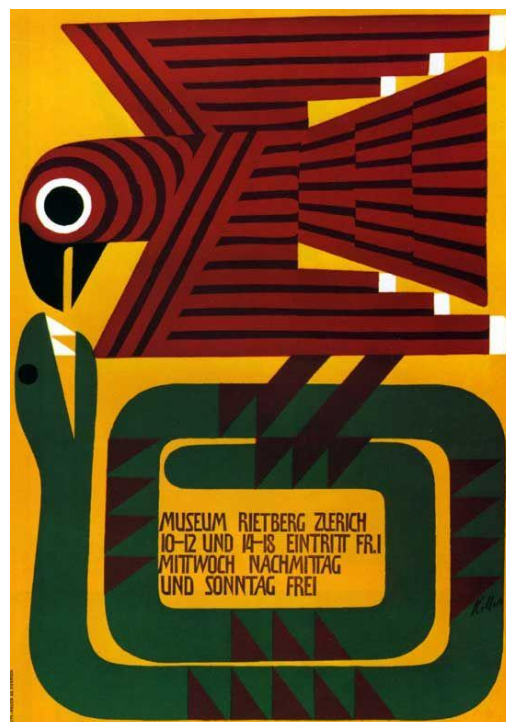


Fig. 6: Castel para el museo Rietberg de Ernst Keller, 1952

(Fuente: GARCÍA ABAD, A., *El estilo suizo...*, *op. cit.*, p. 19.)

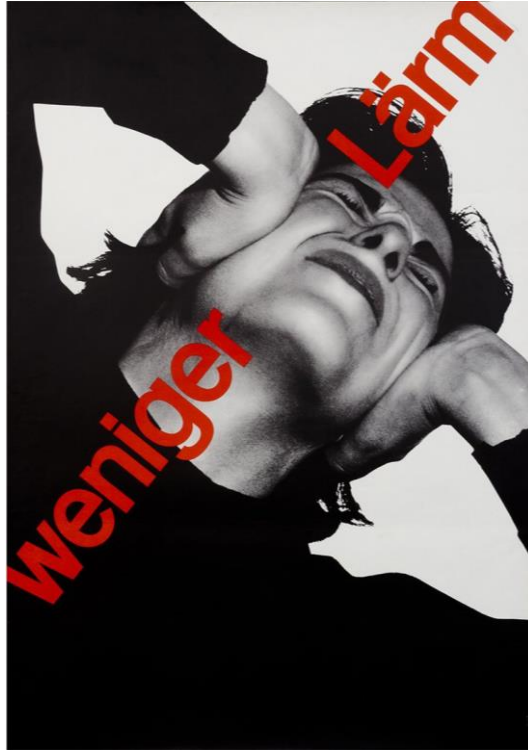


Fig. 7: Cartel *Weniger Lärm* de Josef Müller-Brockmann, 1960
 (Fuente: GARCÍA ABAD, A., *El estilo suizo...*, *op. cit.*, p. 49.)



Fig. 8: Cartel *The sound* de Wes Wilson, 1966
 (Fuente: MESA BERMEJO, L., *Grafismo musical...*, *op. cit.*, p. 10)

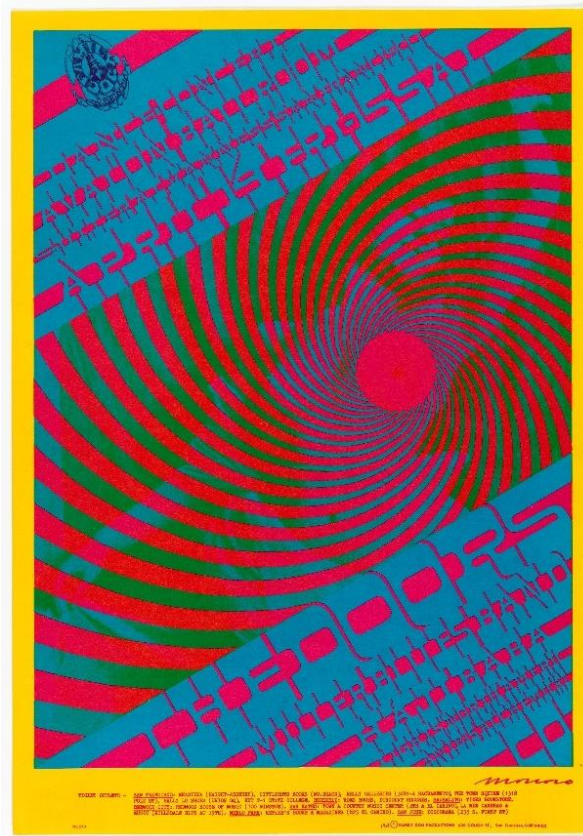


Fig. 9: Cartel *Swiftly* de Víctor Moscoso, 1967

(Fuente: LOZA DOMÍNGUEZ, K., *La psicodelia de Víctor Moscoso...*, op. cit., p. 34)

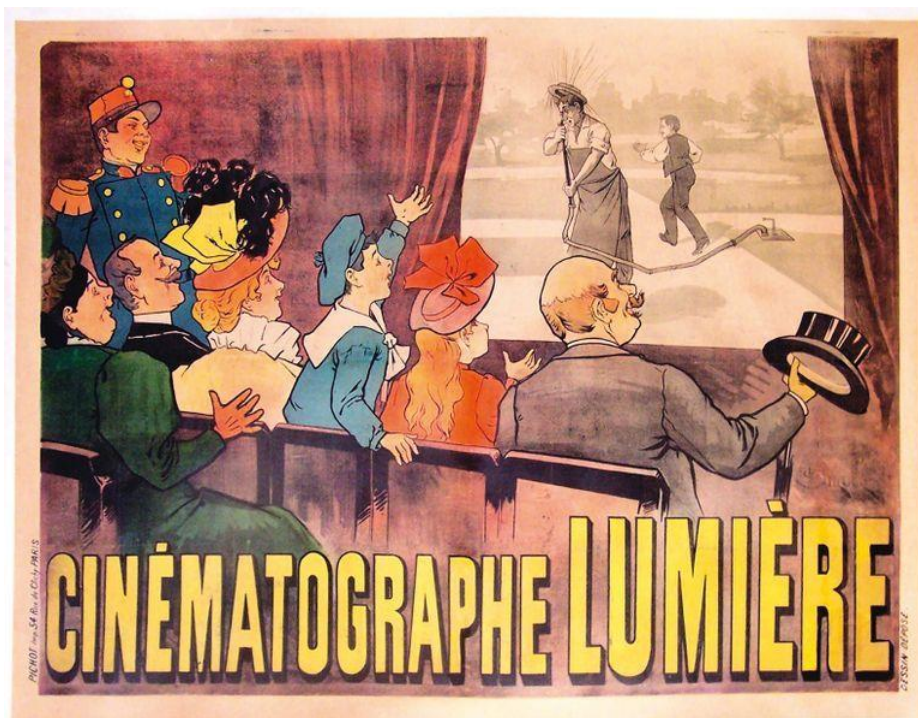


Fig. 10: Cartel de Marcellin Auzolle para la presentación del cinematógrafo, 1895

(Fuente: ARIAS MAS, E., *Análisis y evolución del cartel...*, op. cit., p. 12)

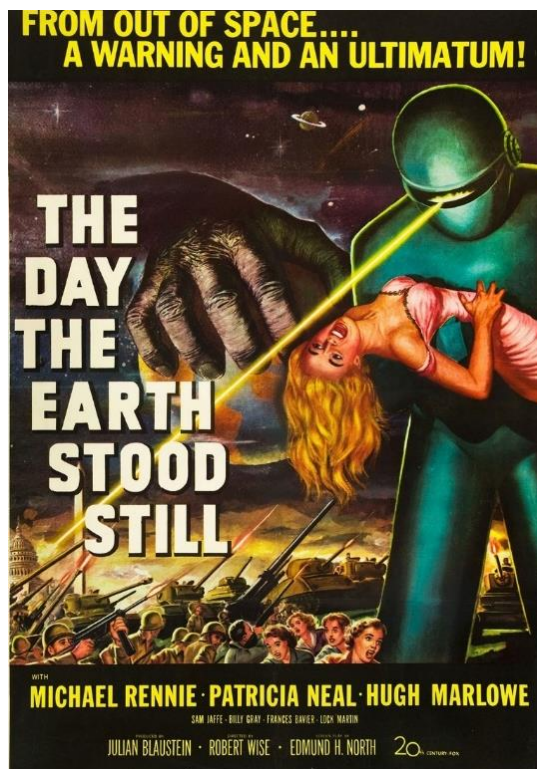


Fig. 11: Cartel de *Ultimátum a la Tierra*, 1951

(Fuente: ARIAS MAS, E., *Análisis y evolución del cartel...*, op. cit., p. 35)

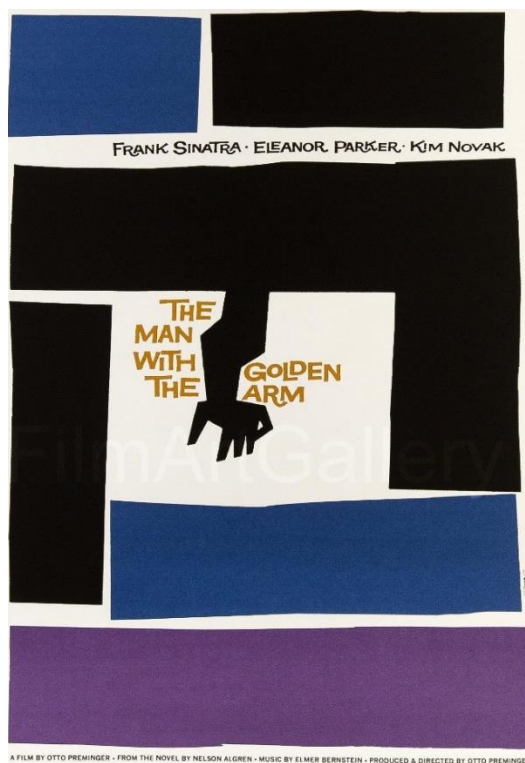


Fig. 12: Cartel para *The man with the golden arm* de Saul Bass, 1955

(Fuente: GÓMEZ LLORENTE, A., “Saul Bass...”, op. cit., p. 138)



Fig. 13: Fritz Lang, 1964

(Fuente: <https://mubi.com/es/es/films/encounter-with-fritz-lang>)

(Fecha de consulta: 7-VI-2024)



Fig. 14: Thea von Harbou, 1928

(Fuente: <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-thea-von-harbou/>)

(Fecha de consulta: 7-VI-2024)



Fig. 15: Cartel de *Metrópolis* de Schulz-Neudamm, 1927

(Fuente: <https://graffica.info/quien-diseno-el-cartel-de-la-pelicula-metropolis/>)

(Fecha de consulta: 7-VI-2024)



Fig. 16: Cartel de *Metrópolis* de Werner Graul, 1927

(Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/6813>)

(Fecha de consulta: 7-VI-2024)

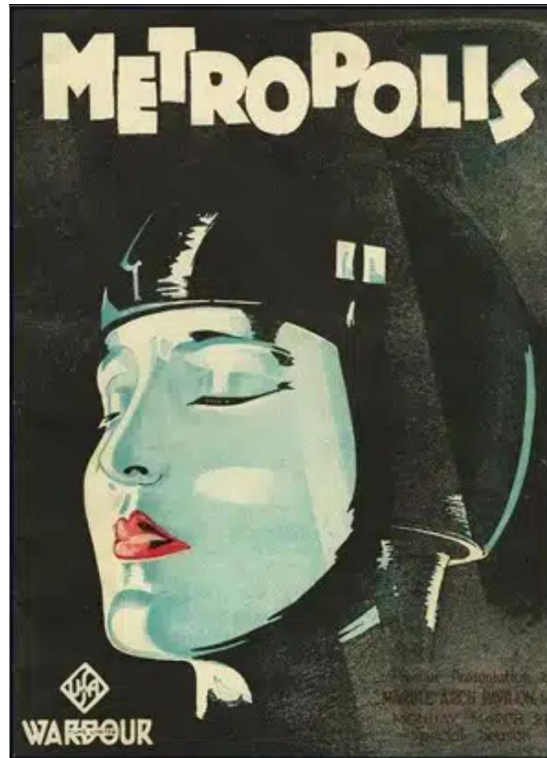


Fig. 17: Portada del programa de mano de *Metrópolis*, 1927

(Fuente: <https://www.dialogoexistencial.com/nietzsche-la-gaya-ciencia-%C2%A7125-1882/>)

(Fecha de consulta: 7-VI-2024)



Fig. 18: Cubierta del *press-book* de *Metrópolis*, 1927

(Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, *op. cit.*, p. 194)



Fig. 19: Portada de la novela *Metrópolis* de Thea von Harbou, 1927
(Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, *op. cit.*, p. 214)

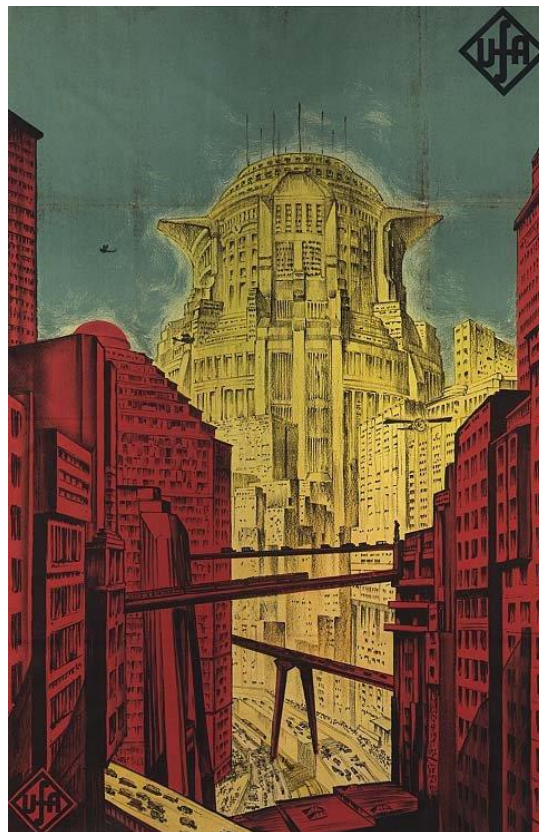


Fig. 20: Cartel alemán de *Metrópolis*, 1927
(Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, *op. cit.*, p. 154)

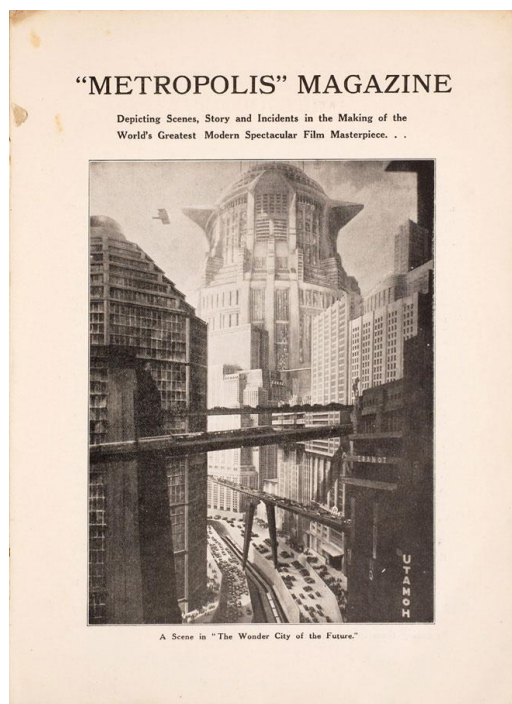


Fig. 21: Primera página del programa de mano de *Metrópolis*, 1927

(Fuente: <https://hipertextual.com/2012/07/metropolis-recuperan-un-programa-de-1927-de-la-mitica-obra-de-fritz-lang>)

(Fecha de consulta: 7-VI-2024)



Fig. 22: Cartel de *Metrópolis* de Hungría, 1927

(Fuente: <https://fimumu.com/articles/metropolis-atw/>)

(Fecha de consulta: 7-VI-2024)

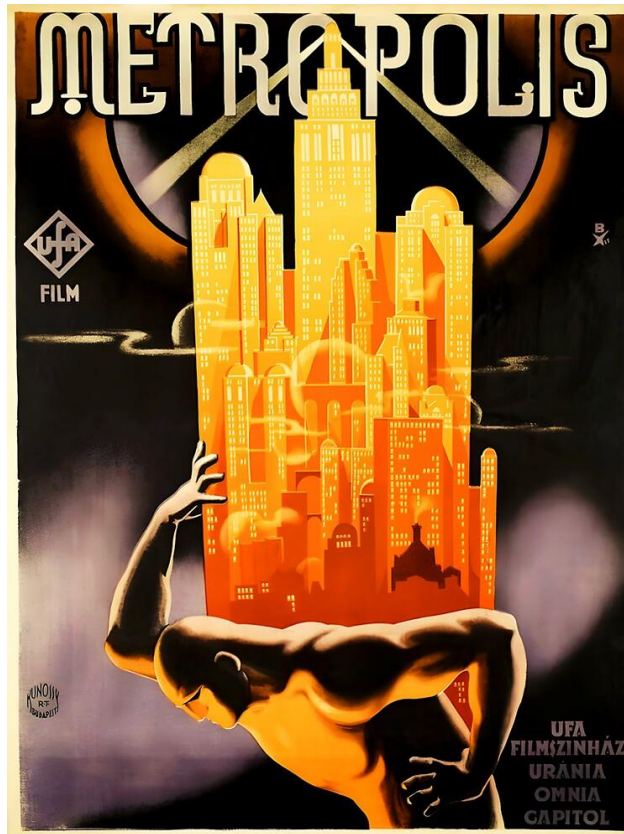


Fig. 23: Cartel de Josef Bottlik para *Metrópolis*, 1927

(Fuente: JIMÉNEZ GONZÁLEZ, M., “La crisis constructiva...”, *op. cit.*, p. 101)

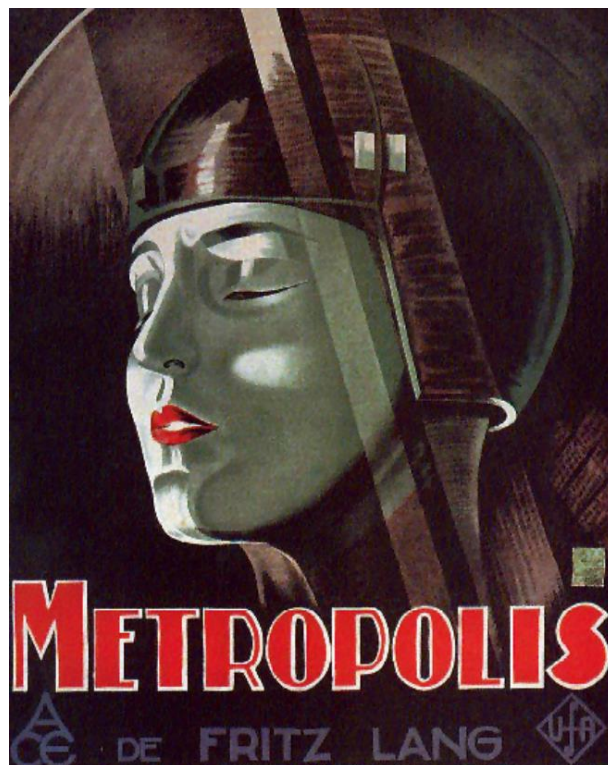


Fig. 24: Cartel belga de Werner Graul para *Metrópolis*, 1927

(Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, *op. cit.*, p. 167)



Fig. 25: Cartel de Peter Kocjancic para *Metrópolis*, 1927
 (Fuente: <https://pogledi.delo.si/kritike/plakatiranje-dovoljeno>)
 (Fecha de consulta: 7-VI-2024)



Fig. 26: Cartel de Moje Aslund para *Metrópolis*, 1927
 (Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., p. 169)



Fig. 27: Tarjeta postal de *Metrópolis*, 1927

(Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., p. 190)



Fig. 28: Cartel de Robert Schmidt para *Metrópolis*, 1927

(Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., p. 171)



Fig. 29: Tarjeta postal de *Metrópolis*, 1927

(Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, *op. cit.*, p. 188)



Fig. 30: Cartel tipográfico para *Metrópolis*, 1927

(Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, *op. cit.*, p. 171)

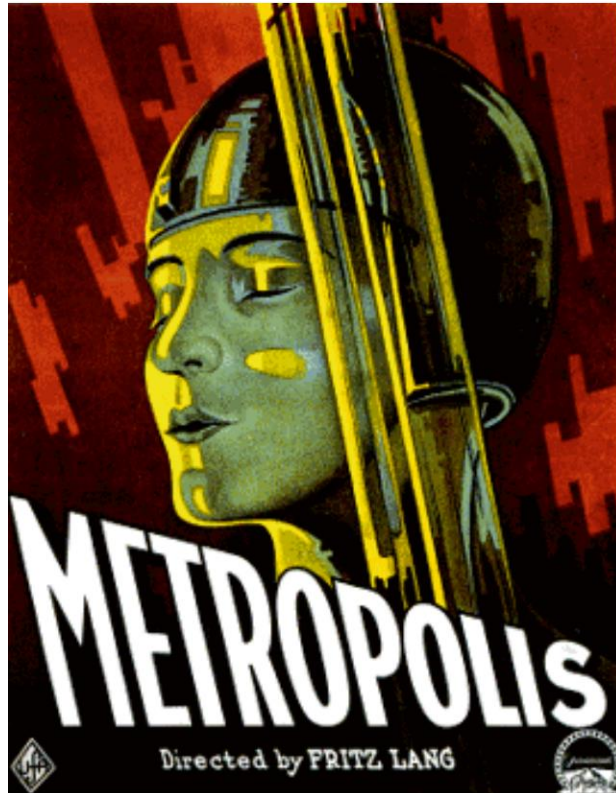


Fig. 31: Cartel de la Paramount para *Metrópolis*, 1927
(Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., p. 172)

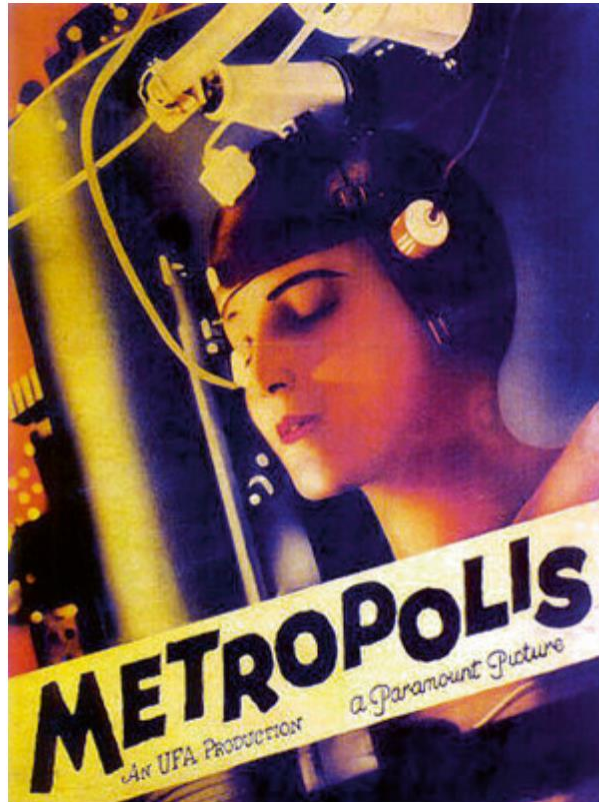


Fig. 32: Cartel de la Paramount para *Metrópolis*, 1927
(Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., p. 173)



Fig. 33: Cartel de la Paramount para *Metrópolis*, 1927
 (Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., p. 174)

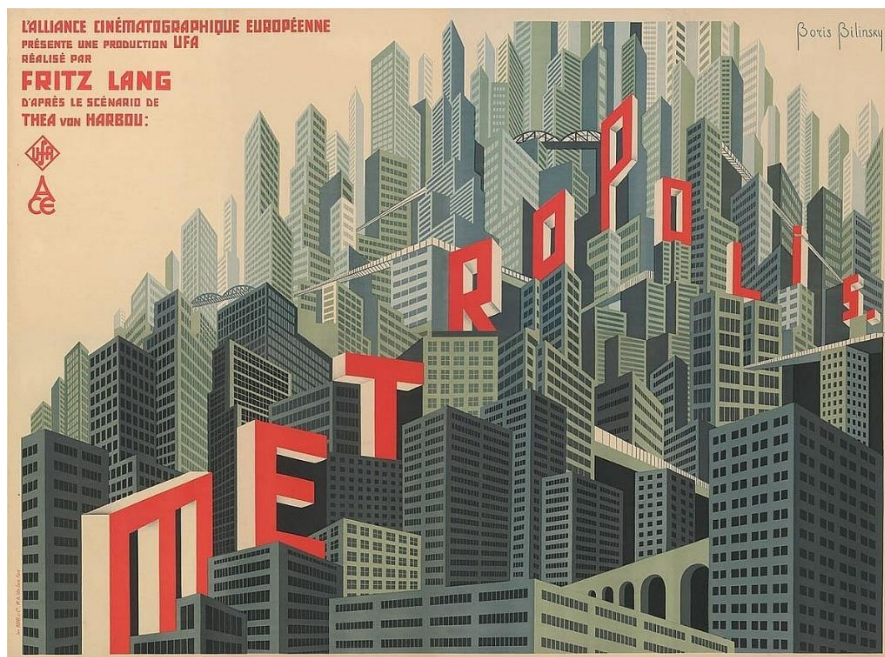


Fig. 34: Cartel de Boris Bilinsky para *Metrópolis*, 1927
 (Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., p. 175)



Fig. 35: Cartel de Boris Bilinsky para *Metrópolis*, 1927
 (Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., p. 177)

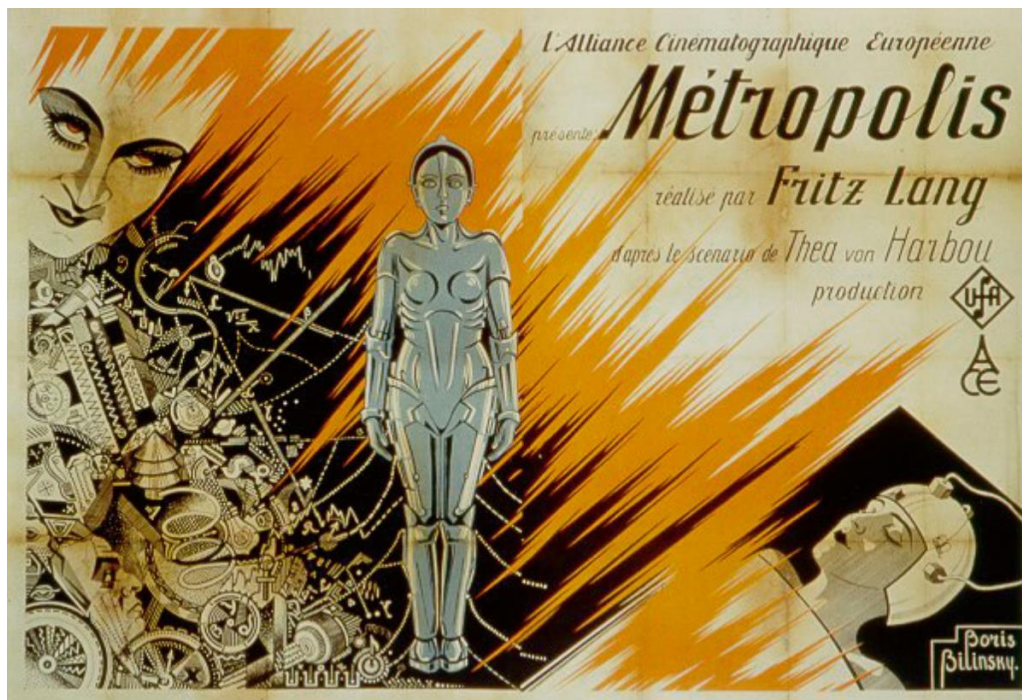


Fig. 36: Cartel de Boris Bilinsky para *Metrópolis*, 1927
 (Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., p. 178)

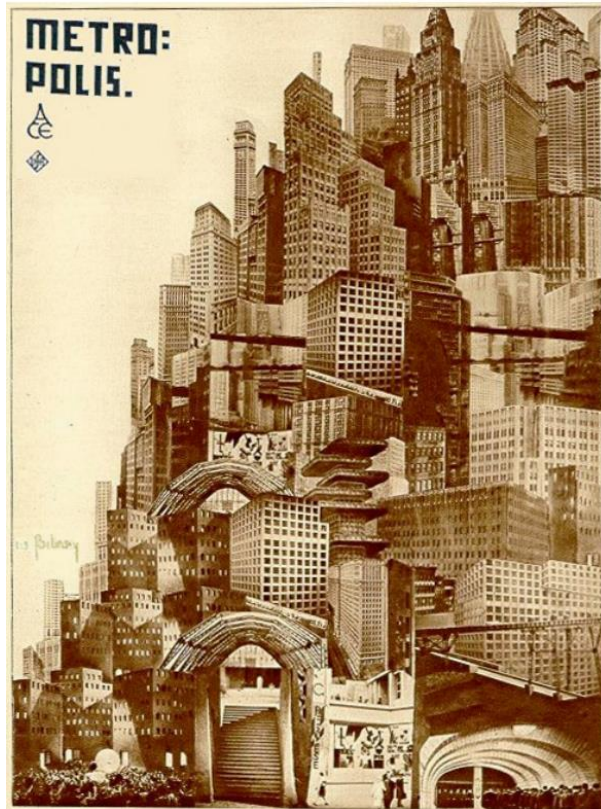


Fig. 37: Cartel de Boris Bilinsky para *Metrópolis*, 1927
(Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., p. 178)

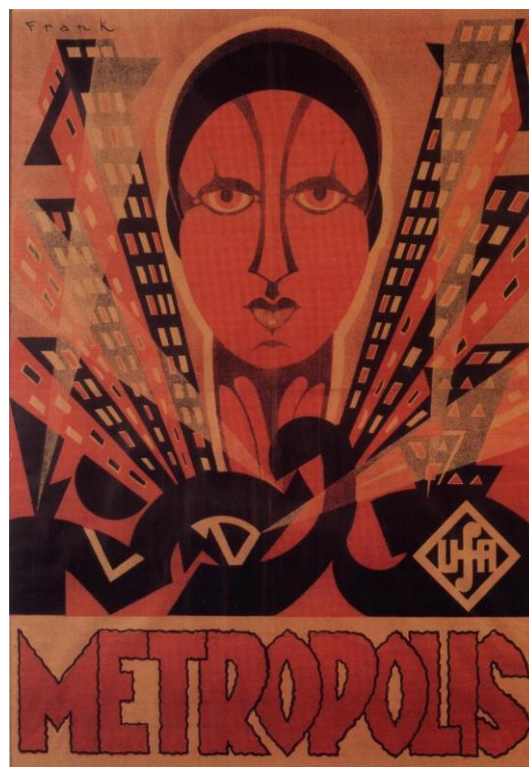


Fig. 38: Cartel de Frank para *Metrópolis*, 1928
(Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., p. 170)



Fig. 39: Cartel diseñado por Tom Nickosey para la versión de *Metrópolis*, 1984
 (Fuente: <https://www.filmonpaper.com/posters/metropolis-one-sheet-1984-re-release-usa/>)

(Fecha de consulta: 7-VI-2024)

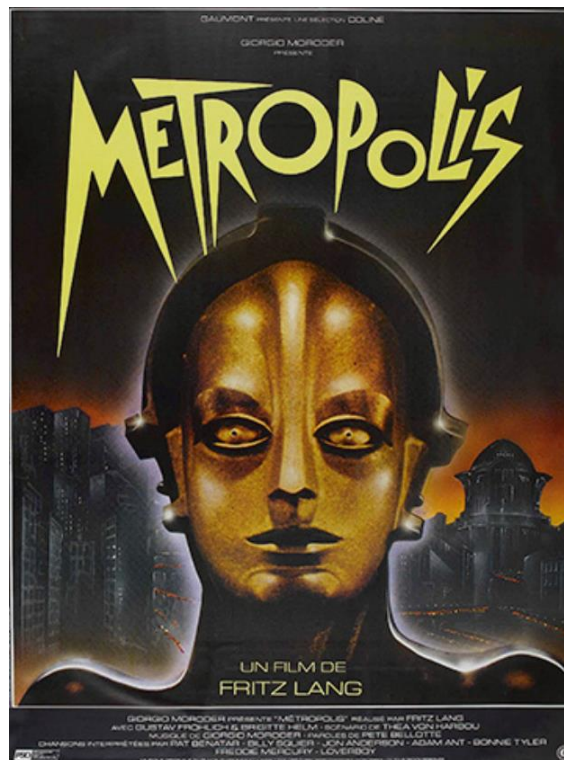


Fig. 40: Cartel diseñado por Philippe para Francia, 1984
 (Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., p. 250)



Fig. 41: Cartel de *Metrópolis* diseñado para Japón, 1985

(Fuente: <https://www.filmaffinity.com/es/movieimage.php?imageId=788300657>)

(Fecha de consulta: 7-VI-2024)

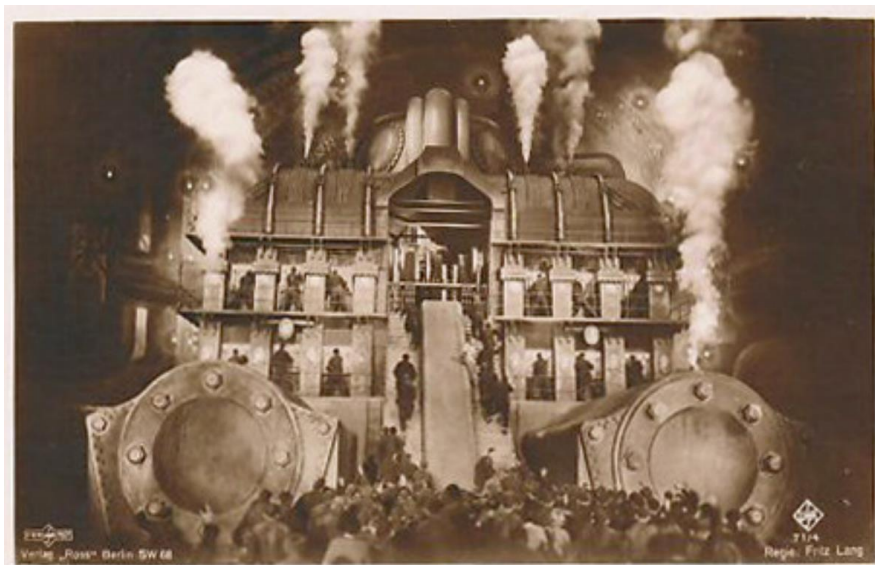


Fig. 42: Tarjeta Postal de *Metrópolis*, 1927

(Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, op. cit., p. 189)

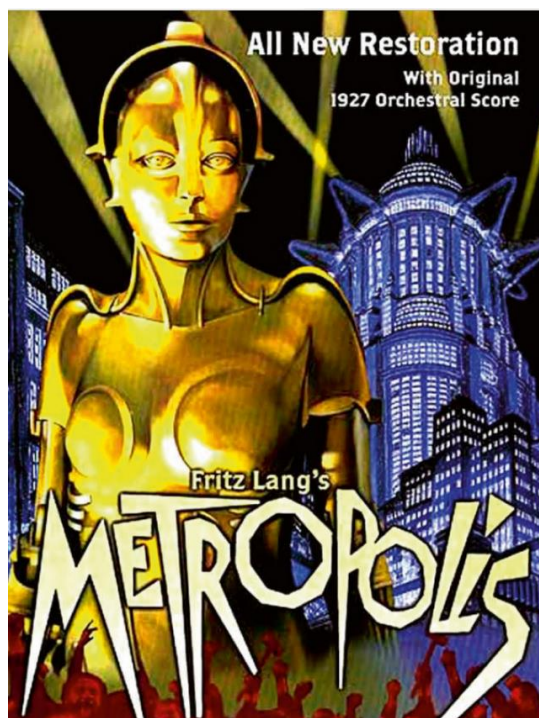


Fig. 43: Cartel para la versión restaurada de *Metrópolis*, 2002
(Fuente: ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu...*, *op. cit.*, p. 252)

10) Bibliografia

10.1) Bibliografía general

- ARIAS MAS, E., *Análisis y evolución del cartel publicitario cinematográfico de ciencia ficción*, Segovia, Universidad de Valladolid, 2020.
- BAENA PALMA, P., *El cartel de cine en España*, Barcelona, Divisa, 1996.
- BOGDANOVICH, P., *Fritz Lang en América*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1972.
- CASAS, Q., *Fritz Lang*, Madrid, Cátedra, 1991.
- CASQUETE, J. y TAJADURA, J., *La constitución de Weimar: historia, política y derecho*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2020.
- CHECA GODOY, A., *Historia de la publicidad*, La Coruña, Netbiblo, 2007.
- COLLOTTI, E., *La Alemania nazi: desde la república de Weimar hasta la caída del Reich hitleriano*, Madrid, Alianza, 1972.
- EIBEL, A., *El cine de Fritz Lang*, México, Ediciones Era, 1968.
- EISNER, L., *Fritz Lang*, New York, Martin Secker & Warburg, 1986.
- ELGER, D., *Expresionismo*, Colonia, Editorial Benedikt Taschen, 1988.
- ESPINAL FERNÁNDEZ, R., *Propaganda nazi en la Segunda Guerra Mundial: El ejemplo del frente este*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2023.
- FERNÁNDEZ ESTAÚT, H., *La república de Weimar: orígenes y consolidación de la primera democracia alemana (1918-1923)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2021.
- GARCÍA ABAD, A., *El estilo suizo y la tipografía en sus carteles*, Barcelona, Escola Superior de Disseny, 2009.
- GÓMEZ PÉREZ, F., “El escaparate cinematográfico”, en Perales Bazo, F., *Cine y publicidad*, Madrid, Editorial Fragua, 2007, pp. 80-98.
- GRANT, B., *Fritz Lang: Interviews*, Mississippi, Univesity Press of Mississippi, 2003.
- INFANTE BRADLEY, T., *La República de Weimar y el cine de Fritz Lang*, Santiago, Universidad de Chile, 2004.
- JENSEN, P., *Fritz Lang*, Madrid, Ediciones JC, 1990.

- LOZA DOMÍNGUEZ, K., *La psicodelia de Víctor Moscoso*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2023.
- MÉNDEZ LEITE, F., *Fritz Lang. Su vida y su cine*, Madrid, Ediciones Diamon, 1980.
- MESA BERMEJO, L., *Grafismo musical de los años 60*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019.
- MORENO, F., *Carteles del cine español*, Huesca, Diputación provincial de Huesca, 1995.
- NUNES DE CASTRO, L., *Arte e cultura na República de Weimar*, Rio de Janeiro, Universidad do Grande Rio, 2017.
- OTXOA IBARRA, G., *La República de Weimar (1918-1933): de la ilusión al desencanto*, Álava, Universidad del País Vasco, 2019.
- PERALES BAZO, F., “Cine y publicidad: el afiche cinematográfico”, en Rey, J., *Algunas consideraciones sobre la comunicación empresarial e institucional*, Sevilla, MAECEI, 1995, pp. 89-98.
- RIQUELME, I., *Diseño de Cartel*, Londres, Universidad de Londres, 2013.
- ROGLÁ GIMÉNEZ, C., *Nosferatu, El Gabinete del Dr. Caligari y Metrópolis. Tres películas míticas del expresionismo alemán. Sus carteles: análisis e influencias* (tesis doctoral defendida en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València), 2015.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, R., *El cartel de cine. Arte y publicidad*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
- TOTEBERG, M., *El cine de Fritz Lang*, Madrid, T&B, 2006.
- VV.AA., *Cine de papel: el cartel de cine en España*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996.
- WEITZ, E., *La Alemania de Weimar: presagio y tragedia*, Madrid, Editorial Turner, 2009.
- WINRICHTER, A., *Fritz Lang*, Las Palmas de Gran Canaria, Filmoteca Canaria, 2003.

10.2) Artículos de revistas

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, L., “La Constitución de Weimer, ¿una república sin republicanos?”, *Revista Electronica de Historia Constitucional*, 12, 2011, pp. 443-459.

DÍEZ ESPINOSA, J., “La democracia parlamentaria en la República de Weimar”, *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea*, 18, 1998, pp. 287-312.

FLORES HUELVES, M. y Montes Vozmediana, M., “Construyendo cultura visual a través del cartel de cine”, *Información cultura y sociedad*, 37, 2017, pp. 127-144.

GÓMEZ PÉREZ, F., “La tipografía en el cartel cinematográfico: la escritura creativa como modo de expresión”, *Revista internacional de comunicación audiovisual*, 1, 2002, pp. 203-216.

GONZÁLEZ CHÁVEZ, C., “Metrópolis. La imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang”, *Revista Latente*, 4, 2006, pp. 41-52.

JIMÉNEZ GONZÁLEZ, M., “La crisis constructiva del sueño europeo en Metrópolis de Fritz Lang. Un estudio contextual comparando los mitos de Prometeo y Atlas”, *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 21, 2020, pp. 83-110.

LARA RUIZ-GRANDADOS, P., “El nacimiento del cartel político y su relación con las vanguardias”, *Cuestiones publicitarias: revista internacional de comunicación y publicidad*, 6, 1997, pp. 63-72.

MOLINA SILES, P. y BARROS COSTA, H., “Blade Runner: Los Ángeles 2019. Los dibujos de una ciudad en decadencia”, *Revista Latente*, 36, 2019, pp. 186-197.

MOLINA SILES, P., “Dibujando Metrópolis”, *Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 29, 2017, pp. 190-199.

PANTENBURG, V., “Fritz Lang”, *Necsus*, 2, 2017, pp. 291-294.

PÉREZ RUFÍ, J., “El cartel de cine hoy”, *Pensar la publicidad*, 2, 2010, pp. 71-88.

RESTREPO ZAPATA, J., “El Estado alemán durante la República de Weimar”, *Revista en Historia General*, 1, 2015, pp. 78-89.

ROJAS REDONDO, C. y LARA BARRANCO, P., “El espacio pictórico en la imagen cinematográfica: relaciones e influencias del trompe l’oeil en el cine”, *Laboratorio de arte: revista del departamento de historia del arte*, 30, 2018, pp. 497-516.

SÁNCHEZ LÓPEZ, R., “Vanguardia artística y cartel cinematográfico”, *Artigrama*, 11, 1994, pp. 217-236.

SÁNCHEZ LÓPEZ, R., “Cine arte gráfico: los carteles de cine”, *Litoral*, 263, 2003, pp. 88-99.

SOUVIRON LÓPEZ, B., “Josep Renau. Un arte para el Pueblo”, *Tópicos de Seminario*, 50, 2023.

URKIEWICKZ, K., “Using film in the humanities classroom: the case of Metropolis”, *The english journal*, 3, 1990.

VÁZQUEZ ASTORGA, M., “El cartel, medio de publicidad y propaganda”, *Artigrama*, 30, 2015, pp. 15-28.

11) Webgrafía

<https://collections.vam.ac.uk/item/O101035/you-help-as-well-poster-matejko-theo/>
(Fecha de consulta: 8-VI-2024)

<https://en.mng.hu/exhibitions/art-deco-budapest-posters-lifestyle-and-the-city-1925-1938/> (Fecha de consulta: 7-VI-2024)

<https://fimumu.com/articles/metropolis-atw/> (Fecha de consulta: 7-VI-2024)

<https://hipertextual.com/2012/07/metropolis-recuperan-un-programa-de-1927-de-la-mitica-obra-de-fritz-lang> (Fecha de consulta: 7-VI-2024)

<https://pogledi.del.si/kritike/plakatiranje-dovoljeno> (Fecha de consulta: 8-VI-2024)

<https://www.dialogoexistencial.com/nietzsche-la-gaya-ciencia-%C2%A7125-1882/>
(Fecha de consulta: 7-VI-2024)

<https://www.filmsonpaper.com/posters/metropolis-one-sheet-1984-re-release-usa/> (Fecha de consulta: 7-VI-2024)

https://www.kieselbach.hu/artist/bottlik_-jozsef_1401 (Fecha de consulta: 7-VI-2024)

<https://www.moma.org/collection/works/6813> (Fecha de consulta: 8-VI-2024)

<https://www.naran-ho.com/heinz-schulz-neudamm/> (Fecha de consulta: 7-VI-2024)

<https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1014610/> (Fecha de consulta: 7-VI-2024)



METROPOLIS

EIN FILM VON FRITZ LANG

MANUSKRIFT: THEA v. HARBOU * MUSIK: GOTTFRIED HUPPERTZ

WOCHENTAGS 5 8³⁰ SONNABENDS u. SONNTAGS 3 6 9

VORVERKAUF FÜR 7 TAGE THEATERKASSEN A. WERTHEIM u. UFA-PAVILLON



UFA-PAVILLON



AM NOLLENDORFPLATZ