

La representación de la muerte en el cine. Un caso: "M, el vampiro de Düsseldorf", de Fritz Lang (1931, Alemania)

JUAN JOSÉ CALDERÓN AMADOR

"La ópera es la verdad de la mentira, y el cine es la mentira de la verdad"
(Gómez de la Sema)

1. Introducción

La película objeto de análisis se produce en el año 1931. El momento histórico representa en Alemania el imparable ascenso de Hitler al poder, y el desarrollo, que ya se viene arrastrando desde 1928, de un momento económico de profunda crisis. Se ha escrito mucho a propósito del aparente carácter visionario de algunas obras, pero a mi modo de entender se sobrevalora la validez y la importancia de los autores.

Esta tendencia proviene, como dirá Keeney (1987, 28) de "la idea de que una parte de un sistema pueda poseer un control unilateral sobre las restantes". En este sentido debemos asumir que la interrelación sistemática entre las partes de un sistema hace que cada unidad, cada constituyente de éste esté íntimamente relacionado con los demás.

Por ello, antes de iniciar el análisis del inicio de la película hay otras dos películas, producidas sobre 1931, que me gustaría comentar y que representan una confluencia estética, temática, y técnica muy importante, que puede abrirnos el análisis hacia unos territorios más seguros, que el simple análisis técnico. Estas películas son: Frankenstein de Tod Browning (1931) y Scarface de (1932). La importancia de estas tres películas en la historia del cine está sobradamente reconocida.

El análisis inicial está dirigido a comparar los créditos iniciales de las tres películas: "M, el vampiro de Düsseldorf", se inicia con un fondo en negro donde

una figura en negro se superpone sobre el fondo; "Scarface" con la cruz de San Andrés sobre fondo negro; "Frankenstein" con la figura del monstruo sobre fondo negro.

Esto representa una coincidencia primordial en las tres películas citadas. De este modo, vemos como la sombra en "M", la cruz de San Andrés en "Scarface" y la imagen del monstruo en Frankenstein representan una continuidad estilística más que importante, para el tema que nos preocupa: la representación de la muerte en el cine.

Así no podríamos achacar simplemente al carácter del autor, al tema de la película o a cualquier otra circunstancia técnica o representativa la utilización de la sombra negra sobre fondo negro para valorar iconológicamente dichas películas. Tenemos, pues, una coincidencia de tres películas producidas alrededor del mismo año, una en Alemania y dos en Estados Unidos, por directores de muy distinta extracción social, cultural, y de distintos países de nacimiento, que utilizan un recurso estilístico común para marcar el inicio de sus respectivas obras. Algo hay ante nuestros ojos que debe tener una significación histórica, sociológica y cultural.

Con esta introducción simplemente he pretendido encastrar el análisis concreto de "M", en un contexto. Aunque sea obvio, nunca debe ser olvidado, que la mirada que sobre el mundo efectúan las personas no es un hecho aislado, sino un hecho profundamente histórico invadido por el carácter general de la mirada de su época. Y desde mi punto de vista el carácter de la mirada de la época que gira en torno a 1931, es el de una mirada sombría, oscura, en la que la muerte como reflexión representa una de las dominantes más importantes, si se quiere un vector de dirección primordial en la representación del cine.

2. Análisis de M el vampiro de Dusseldorf.

"M" El vampiro de Dusseldorf es un ejemplo a seguir por su claridad y rotundidad en el planteamiento del relato.

a) Títulos de crédito: Una sombra negra sobre fondo gris oscuro y "M" El vampiro de Dusseldorf como título, con un tema musical.

Con esto ya sabemos donde se desarrolla la acción, que es una película de

“miedo” donde hay algo o alguien que se llama M que es un “asesino”. Tener en cuenta que el título original es M una ciudad un asesino, no la traducción española con el término “vampiro” que no hace sino derivar el sentido hacia otro lugar.

Al tema musical hay que hacerle una apreciación importante. Aunque todavía no lo sabemos será importantísimo, casi primordial en el desarrollo del relato.

En estos títulos de crédito el tema musical se instituye como un flashforward, donde el discurso salta hacia adelante marcándonos todo el relato posterior. Este tema musical ha aparecido desde el principio unido a una amenazadora sombra.

Con gran escasez de elementos, pero con una fuerte complejidad en cuanto “al decir”: sólo una sombra y un tema musical, tenemos construido, todavía no claramente, pero plasmado intuitivamente todo el tema de la película. Y este tema no es otro que lo oculto, lo terrorífico, lo siniestro, todo lo que en el hombre hay de máquina negra, de maldad e irracionalidad, de muerte.

Como refuerzo de esta idea no debemos olvidar que está marcada totalmente con la imagen que inicia el relato. Justo cuando terminan los títulos de crédito no comienzan las imágenes de la película, sino que continúa el tema musical, funde a negro y durante 10 segundos la pantalla negra y la música sigue sonando.

Por supuesto, no eran necesarios para nada esos diez segundos de negro, a no ser que Lang desde antes de comenzar el relato, antes de instituirse como relato para el espectador quisiera crear esa doble dualidad negritud / blancura y música / ausencia de música, que unidas dan los binomios que se oponen entre ellos: negritud —música / blancura— ausencia de música. Todo ello en un continuo balanceo irrecuperable en cuanto sistematización y posicionamiento exactamente dentro de cada uno de los lugares y las posiciones.

b)Primera escena:La primera imagen de la película:(Duración 1 minuto) Una niña jugando con otros niños y cantando: “Pronto vendrá el vampiro con su cuchillo y hará contigo picadillo...” y una mujer llega de repente y les dice que no jueguen a eso y abandonan el juego.

c)Segunda escena: (Duración 50 segundos): Habla la mujer que mandó callar a los niños con otra señora y comentan que: “Cada vez que oigo a los niños corear esa canción me tiemblan las piernas...Sabiendo que siguen sin cojer al criminal”.

Refuerza lo que estaba intuido con una canción en la escena anterior, pero

desde la inocencia de los niños hemos pasado a la seriedad y sentido práctico de dos madres. Por tanto nos ha separado, aún más, del espacio del terror clásico y nos ha trasladado a un espacio dentro de lo "real cotidiano". El terror es un miedo humano a circunstancias humanas, no míticas. El miedo está alejado de lo fantástico. Como le contesta una madre a la otra, cuando le ha dicho que le tiemblan las piernas: "Tienes razón, pero, mientras les oigamos cantar sabremos al menos que están ahí abajo". Impresionante valoración del sonido por su necesidad psicológica para el hombre. La escena continúa, cuando la madre se pone a lavar y suenan en el reloj de cucu las doce, la madre lo mira alegre y se seca las manos de jabón.

La transición a la siguiente escena es sintomática de lo que serán todas las transiciones a lo largo de la película. Muchas de ellas se efectuarán a través de la banda sonora. En este caso cuando el reloj de cucu da cuatro campanadas comienza la quinta campanada a sonar diferente, todavía la imagen es la cara de la madre.

d) Tercera Escena: (Duración 1 minuto 9 segundos): Vemos una calle, mientras terminan de sonar las campanadas. Una niña se despidе de dos amigas, intenta cruzar la calle y está a punto de atropellarla un coche. Se ve un cartel en la acera que dice "Schule" (escuela), una especie de ceda el paso para escolares. Un guardia se acerca a la niña, para el tráfico y la ayuda a cruzar la calle. Inserto de la madre preparándole la comida a la hija. La niña sigue andando por la calle botando una pelota.

En estos 16 segundos de escena nos remarca, a través de esos actos normales de la vida cotidiana dos cuestiones: por un lado la inocencia de los niños y la necesidad de ayuda y de cuidados que precisan, a través de la ayuda del policía que le cruza la calle e inmediatamente después por medio de la madre que amorosamente le prepara la comida; por otro lado nos está creando una especie de halo de que no todo va bien, no como debería de ir ya que un asesino de niños anda suelto, y los niños, en este caso nuestra niña adolece de lo que todos los niños, de una especie de inconsciencia y debilidad para no saber donde está el peligro acechando. La muerte se mastica desde el principio, con referencias musicales, de diálogo, de imágenes.

Reitero el detalle de que sólo hemos tenido hasta ahora dos frases de diálogo. Ante la muerte sobrevinida poco hay que hablar.

La escena termina con una referencia ya concreta, a lo que nos apuntaba los

títulos de crédito. 1ª aparición de la figura de la maldad: el asesino. Es una sombra, de nuevo: la sombra del asesino — ya sombra real no pictórica— sobre un cartel que dice “Mörder” (asesino) y que ofrece una recompensa, se oye la pelota y una música orquestada.

e) Cuarta escena (Duración 3' 24") La madre pregunta por la niña a dos niñas: Refuerzo de la sensación de peligro. 1ª pregunta-llamada por su hija, que hace la madre y que se repetirá tres veces más. En el fondo, ya sabemos lo que va a ocurrir.

f) Quinta Escena: Le regala un globo a la niña un hombre: 2ª aparición de la figura de la maldad, el asesino: ante un vendedor de globos, ciego y de espaldas. De nuevo tenemos el leit-motiv musical, el asesino silbando el Peer Gyant.

Hasta ahora la figura de la maldad como sombra (negro asociado a sonido) se nos ha aparecido ante tres cuerpos: 1) la sombra: el que no “ve-mira”. Lo que no es cuerpo, sino mirada de cuerpo; 2) la niña: el que no “ve-mira”. Símbolo de la inocencia, el que no entiende, no sabe, y sobre todo “ve-mira” de otro modo; 3) el ciego: el que no “ve-mira”. Símbolo de la falta, de la ausencia de una facultad. Que al final es quien descubre al asesino.

Tenemos por tanto una oposición muy marcada a lo largo de toda la película: sólo ve el asesino, nadie más tiene la capacidad de la mirada real, la mirada de estar en el mundo, en la película.

g) Sexta Escena: La madre llama a Elsie e intuimos como la asesinan: 2ª pregunta-llamada por su hija: a un vendedor de relatos, de cuadernos por entregas. 3ª pregunta-llamada por su hija: a la escalera (un agujero, al vacío, un eco). El nombre como modo de corporeización del cuerpo. El nombrar con un uso chamánico. Aparece el reloj, refuerza la tardanza de la niña, es más retórica que otra cosa ya que no hay duda para nadie que algo pasa. (2ª aparición tema musical orquestado). Suena la música que lleva desde el principio asociándose a la sombra, al asesino, a lo oculto. 4ª pregunta-

llamada por su hija: repite el nombre por la ventana, (un agujero, al vacío, un eco).

Sigue la música. Sucesión de seis planos, con una duración de 30 segundos en total: 1º Escaleras vacías; 2º Azotea vacía con ropas tendidas; 3º Mesa vacía preparada; 4º Una (LA) pelota cruza el suelo de un campo; 5º Un (EL) globo en un poste de la luz entre alambres, se va de campo; 6º Fundido a negro.

Es la representación de la muerte más simbólica a la vez que real, más palpable a la vez que etérea, más bella a la vez que terrible, más incómoda a la vez que tranquila, más inquietante a la vez que conocida, y menos descriptiva de la historia del cine. Recordemos las palabras de Burke (1987, p.131) "cedemos a la simpatía lo que negamos a la descripción". Pero apuntemos algo desde diferentes puntos de vista, en tanto su relación al cuerpo, a la muerte:

-Estilístico: Son planos de un estilo conciso, simbólico. La muerte no está presente en cuanto objeto concreto y diferenciado. Es más, algo más, lo es todo, arrasa a todos los cuerpos que aparecen en la secuencia, corporalizándolos no ya como representaciones de una muerte, sino más bien como la muerte corporeizada, muerte que es cada cuerpo que aparece. Está en el vacío de la escalera- hueco para caer al vacío; en la azotea - altura para caer al vacío y que apunta al cielo; en la mesa- alimento para caer al vacío, al hambre; en la pelota- extensión de la inocencia para caer en la nada; en el globo- ascenso, para caer en el cielo, última morada de los cuerpos.

Además, en ningún momento sabemos, —nunca podremos saberlo— si esa muerte se ha producido, se esta produciendo o se va a producir, ampliando el tiempo y el espacio, a un tiempo irresoluble, indescriptible, indefinible. Únicamente cuando llegamos al fundido en negro, podríamos tener la certeza de que ya se ha producido el asesinato y además, tenía que ser con un concepto cinematográfico utilizado como un recurso estilístico-narrativo principalmente, que es el fundido en negro, concepto irrepresentable con sentido en la vida corriente, un recurso exclusivamente cinematográfico. Por otra parte, ¿acaso es posible la representación de la muerte?

-Narrativo: La absoluta coherencia narrativa, a la vez que sencillez y amplitud de referencias que posee la escena es incuestionable. La utilización del montaje alternado, asocia diferentes situaciones, lugares y objetos, consiguiendo dar al final una sensación profunda de desazón, reconocimiento de lo que va a ocurrir, o como he dicho, ocurrió, o está ocurriendo. El tiempo narrativo real, para el espectador es un misterio. Que el globo esté volando y la pelota por el suelo, no define el momento del asesinato, como mucho el momento en que la niña lo pierde, que podemos asociarlo al asesinato, pero no necesariamente. Además tengamos en cuenta que dichos objetos, todos los que están directamente relacionados con la niña, están en movimiento frente a lo que nos plantea como cadáver, como cuer-

po muerto, sin movimiento, ni tiempo ya. Recordar la importancia de ese negro inicial de la película.

- Conceptual: No olvidemos, que representa una muerte sin ni siquiera hacer referencia, ni al acto de matar, ni al acto de morir, ni instrumento alguno de muerte, ni a ningún tipo de cuerpo humano. Lo sabemos todo por unos cuantos objetos colocados en un lugar determinado, desvinculando los lazos que lo unían a una situación anterior, a un cuerpo anterior. ¿La muerte estaría entonces en la pérdida de un objeto? ¿O quizá se encontrase más en la pérdida de la condición de objeto del hombre, más que en la de sujeto? ¿La muerte sería un simple vínculo, un cordón umbilical que nos une, nos separa, pero al fin al cabo nos relaciona con el mundo?

En todo caso, ¿Lang nos plantea una situación en la que la muerte es un recurso lineal, de sucesión de acontecimientos o por el contrario nos plantea un estar en el mundo como cuerpo que es asesinado violentado por las relaciones con otros cuerpos (humanos o no, pero principalmente no humanos)? ¿Lang nos presenta, a través del montaje alterno, una especie de montaje ideológico estilo Eisenstein, buscando el concepto, o por el contrario simplemente realiza un montaje simbólico creando puntos de relación inexistentes entre objetos? Es decir, creando metáforas.

¿Acaso la esencia del cine es el corte, la ruptura, la puesta en relación de lo irrelacionable?. ¿Qué tendrá que ver una pelota en un campo, un globo en un poste de electricidad, un plato de sopa en una mesa, una azotea, una ropa tendida, con la muerte, con el asesinato de una niña? ¿Y sobre todo que tiene que ver una pantalla blanca, llena de luces, blancas y negras con la muerte de una niña?... Quizá mucho.

BIBLIOGRAFÍA:

BURKE, E. (1987): **Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello.** Tecnos, Madrid.

KEENEY, B. P. (1987): **Estética del cambio.** Paidós, Barcelona.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1995): **Pastiche, relato, cuerpo en el cine y la televisión.** Filmoteca Generalitat, Valencia.