

Pensar la Modernidad

Invierno - Primavera 2025 / 3º Entrega

Los asesinos están entre nosotros

SIEGFRIED KRACAUER

Fritz Lang me relató que, en 1930, antes de que *M* entrara en producción, apareció en la prensa un breve anuncio del título provisional de su nuevo film *Mörder unter uns* (*Los asesinos están entre nosotros*). Pronto recibió numerosas cartas amenazadoras, y lo que es aún peor, se le negó rotundamente el permiso para usar los estudios de Staaken para hacer esta película. "Pero, ¿por qué esta incomprensible conspiración contra una película acerca de Kürten, el asesino de niños de Düsseldorf?", preguntó desesperadamente al director de los estudios. "Ach! Ya veo", dijo el director. Suspiró como aliviado e inmediatamente le dio las llaves del estudio de Staaken. Lang también comprendió; mientras discutía con el hombre, lo había agarrado de las solapas y visto la insignia nazi en su revés. *Los asesinos están entre nosotros*: lo que sucedía era que el Partido temía comprometerse. "Ese día", agrega Lang, "alcancé la mayoría de edad política".

M se inicia con el caso de Elsie, una escolar que desaparece y a quien poco después se encuentra asesinada en un bosque. Puesto que su asesinato ha sido precedido y seguido por crímenes similares, la ciudad vive aterrada bajo una verdadera pesadilla. La policía trabaja febrilmente para atrapar al asesino de niños, pero con sus detenciones sólo logra perturbar los bajos fondos. Los principales criminales de la ciudad hacen una asamblea y deciden cazar ellos mismos al monstruo para recuperar la tranquilidad. Por una vez, sus intereses coinciden con los de la ley. Aquí, Thea von Harbou tomó un motivo de la *Dreigroschenoper* (*La ópera de tres peniques*), de Brecht: la banda de criminales consigue la ayuda de una organización de mendigos, convirtiendo a sus miembros en una red de secretos espías. Aunque la policía, mientras tanto, identifica a un viejo internado de un manicomio como el asesino, los maleantes organizados, con la ayuda de un mendigo ciego, ganan por la mano a los detectives. Por la noche irrumpen en el

edificio de oficinas donde se ha refugiado el fugitivo, lo sacan de un desván y luego lo arrastran a una fábrica desierta, donde improvisan una especie de tribunal que finalmente pronuncia su sentencia de muerte. La policía aparece a tiempo para llevarlo ante las autoridades.

Presentada en 1931, esta producción Nero encontró un eco entusiasta en todas partes. No sólo fue el primer film sonoro de Lang sino su primer film importante después de las presuntuosas insignificancias que había hecho durante el periodo de estabilización. *M* alcanza el nivel de sus primeros films, *Der müde Tod* (*Las tres luces*) y *Die Nibelungen* (*Los Nibelungos*), y además los sobrepasa en virtuosismo. Para aumentar el valor documental de la película se insertan reportajes visuales de los procedimientos corrientes de la policía, de manera tan hábil, que parecen parte de la acción. Un montaje ingenioso entrelaza los ambientes de la policía y los bajos fondos: mientras los cabecillas de la banda discuten sus planes, expertos de la policía también se sientan a conferenciar, y estas dos reuniones se comparan mediante rápidos y constantes cambios de escena que se unifican por una sutil asociación. El toque cómico implícito en la cooperación entre lo ilegal y la ley se materializa en varias ocasiones. Los testigos rehúsan ponerse de acuerdo sobre los detalles más simples; inocentes ciudadanos se acusan encarnizadamente unos a otros. Contrapuestos a estos alegres interludios, los episodios que se concentran en los asesinatos aparecen aún más horripilantes.

El imaginativo uso del sonido que hace Lang para intensificar el miedo y el terror no tiene paralelo en la historia del cine sonoro. La madre de Elsie, después de haber esperado muchas horas, sale de su departamento y, desesperadamente, grita el nombre de la criatura. Mientras resuenan sus gritos: "¡Elsie!", las escenas siguientes pasan por la pantalla: el vacío foso de la escalera, la vacía buhardilla, el plato sin usar de Elsie sobre la mesa de la cocina, un lejano fragmento de césped donde está su pelota, su globo en los alambres telegráficos, el mismo globo que el asesino había comprado al mendigo ciego para ganarse la confianza de la chiquilla. Como punto de apoyo, el grito "¡Elsie!" subraya estas tomas, de otra manera inconexas, uniéndolas en una siniestra narración. Cada vez que el asesino se ve poseído por la lujuria del crimen silba unos compases de una melodía de Grieg. El silbido se adelanta como un nefasto presagio de su aparición mortal. Se ve a una niña caminando: mientras ella se detiene frente al escaparate de un comercio, la horripilante melodía de Grieg se le aproxima y, repentinamente, la calle luminosa se oscurece con sombras amenazadoras. Más tarde el silbido alcanza al

mendigo ciego por segunda vez y, de esta manera, permite el aprisionamiento y la condena del asesino. Otro sonido fatal es el producido por su vano esfuerzo en arrancar con su cortaplumas la cerradura de la puerta que se ha cerrado detrás de él, en el desván. Cuando los criminales recorren el piso superior del edificio de oficinas, este ruido chirriante que semeja el roer de una rata delata su presencia.

El verdadero núcleo de la película es el propio asesino. Peter Lorre lo encarna incomparablemente, como un pequeño burgués algo infantil que come manzanas en la calle y que, aparentemente, no es capaz de matar una mosca. Su casera, al ser interrogada por la policía, describe a este inquilino suyo como una persona tranquila y correcta. Es gordo y parece más afeminado que resuelto. Un hábil recurso visual sirve para caracterizar sus tendencias morbosas. En tres ocasiones diferentes multitud de objetos inanimados, mucho más intrusos que en *Der blaue Engel (El ángel azul)* rodea al asesino; parecen estar a punto de ahogarlo. Parado frente a una cuchillería, es fotografiado de tal manera que su cara aparece dentro de un reflejo romboidal de brillantes cuchillos. Sentado en la terraza de un café, detrás de un enrejado cubierto de hiedra, con sólo sus mejillas visibles a través del follaje, sugiere una bestia de presa que acecha en la selva. Finalmente, atrapado en el desván, apenas se lo puede distinguir, entre los mezclados escombros, cuando trata de evadir a sus capturadores. Puesto que en muchos filmes alemanes el predominio de objetos mudos simboliza el ascendiente de los poderes irracionales, estas tres tomas pueden considerarse un recurso para definir al asesino como prisionero de instintos incontrolables. Las fuerzas del mal lo abruma exactamente en la misma medida en que los múltiples objetos se ciernen sobre su imagen en la pantalla.

Esto es corroborado por su propio testimonio ante el tribunal de criminales y mendigos, episodio que se inicia con un par de tomas que traduce perfectamente el choque que experimenta en ese momento. Tres criminales, insensibles a las frenéticas protestas del asesino, lo empujan, lo arrastran y lo patean hacia delante. Cae al suelo. Mientras comienza a mirar a su alrededor, al primer plano de su cara –una cara distorsionada por el furor y el miedo– sucede abruptamente una toma que examina el grupo de criminales, mendigos y mujeres de la calle, ubicados frente a él. La impresión de choque resulta del terrible contraste entre el maltrecho individuo sobre el piso y este inmóvil grupo, compuesto en el mejor estilo monumental de Lang, que lo observa en pesado silencio. Es como si el asesino hubiera chocado inesperadamente contra un muro humano.

Entonces, en una tentativa de justificación, explica sus crímenes de esta manera: "Me siento obligado a caminar a lo largo de las calles y siempre va detrás de mí alguien. Soy yo. A veces me siento a mí mismo detrás mío y sin embargo no puedo escapar... quiero huir; debo huir. Los espectros me persiguen siempre, a menos que lo haga. Y después, parado frente a un cartelón, leo lo que he hecho. ¿He hecho yo eso? Pero yo no sé nada de eso. Lo detesto...yo debo abominarlo...debo...ya no puedo más....".

Junto con las deducciones del contexto visual, esta confesión aclara que el asesino pertenece a una vieja familia de la cinematografía alemana. Se asemeja al Baldwin de *Der Student von Prag* (*El estudiante de Praga*), que también sucumbe al hechizo de su otro yo demoníaco; y es descendiente directo del sonámbulo Cesare. Como Cesare, vive bajo la obligación de matar. Pero mientras el sonámbulo se rinde incondicionalmente al poder de la voluntad superior del Dr. Caligari, el asesino de niños se somete a sus propios impulsos patológicos y, además, se percata totalmente de su sometimiento forzado. La manera en que él lo reconoce revela su afinidad con todos esos personajes, cuyo antepasado es el filisteo de *Die Strasse*. El asesino es el eslabón entre dos familias cinematográficas. No es simplemente un compuesto fortuito del asesino habitual y el sumiso pequeño burgués; de acuerdo con su confesión, este Cesare modernizado es un asesino a causa de su sumisión al imaginario Caligari que hay dentro de sí. Su apariencia física sustenta la impresión de su completa falta de madurez, una falta de madurez que también explica la hipertrofia desenfrenada de sus instintos criminales. En su análisis de este personaje, que no es tanto un rebelde reaccionario como un producto de la represión, *M* confirma la moraleja de *Der blaue Engel*: en el comienzo de la regresión las terribles explosiones del sadismo son inevitables. Ambas películas tratan de la situación psicológica de esos años cruciales, y ambas anticipan lo que iba a suceder a gran escala, a menos que la gente pudiera liberarse de los espectros que la perseguían. El molde preestablecido aún no se había abandonado. En las escenas de las calles de *M* los símbolos familiares, tales como la espiral giratoria de un negocio de óptica y el policía guiando a la criatura a través de la calle, resucitaban otra vez. La combinación de estos motivos con el del títere, que salta incesantemente arriba y abajo, revela el titubeo del film entre las nociones de anarquía y autoridad.