

*De Caligari a Goebbels.
Mabuse y el retorno del film demoníaco*

V. Sánchez-Biosca

Hay momentos de la historia que se pueblan de un halo de leyenda tan grato que ni siquiera aquellos que saben de su falsedad osan, por cariño a la poesía, desmentirlos. Pero si a esta poesía, siempre del mejor estilo, se añade la razón de un combate político, no habrá quien se resista a perpetuar el mito, consciente de que el criterio ético ha vencido sobre la irracionalidad. Y esto viene especialmente a colación al hablar de un film como *Das Testament des Doktor Mabuse*, dirigido por Fritz Lang en 1932-1933, por razones muy poderosas. Por una parte, es fama que el film fue presa de la censura nazi; por otra, nos consta que su autor marchó pronto al exilio. Y, entre un dato y otro, corre la leyenda de que el doctor Joseph Goebbels, director del Ministerium für Volkserklärung und Propaganda desde el 14 de marzo de 1933, ofreció a Fritz Lang la dirección general de cinematografía del Reich. La leyenda, sin embargo, no acaba aquí, pues aparentemente Lang, aterrorizado, abandonaría Berlín y Alemania sin tener siquiera tiempo de retirar el dinero mínimo del banco y abandonando definitivamente una carrera que prometía lo mejor para sólo regresar triunfalmente una vez derrotado Goebbels y sus compinches.

Así pues, encarnando la totalidad de la leyenda, *Das Testament des Doktor Mabuse* se ha convertido en signo de una época, en una suerte de frontera. Y la red metafórica brillaba preciosa a los ojos del historiador: si *Das Cabinet des Doktor Caligari* sirvió para nombrar sinecdóquica y metafóricamente la primera pantalla de Weimar, sus demoníacas sombras y sus historias delirantes, su inestabilidad narrativa y su tortuosa iconografía, *Das Testament des Doktor Mabuse*¹ puede ser utilizado en el mismo sentido para denominar el cierre de esta época: histórica, pues coincide con la subida al poder del nazismo; cinematográfica también, pues consume -que no comienza- la diáspora, a partir de ahora masiva, de artistas del cine hacia el exterior; pero, aún más, es representativa porque cierra un círculo demoníaco sobre el cine de Weimar, un anillo siniestro que, pese a haber acallado sus voces inquietantes en momentos intermedios, ahora las recupera, sentenciando el fin de un trayecto. Las palabras de Fritz Lang, pronunciadas en Nueva York en 1943, con motivo de la presentación del film, parecen si no oportunistas, sí al menos dotadas de una claridad

¹ El trabajo de análisis se ha realizado sobre la copia alemana de las dos que existieron del film, tal y como era costumbre en el periodo sonoro. Por su parte, Lothar Wolff realizó en París el montaje de la copia francesa, siendo ésta estrenada con anterioridad debido a la censura que recayó sobre la película en Alemania.

que sólo la distancia histórica y la experiencia de la Segunda Guerra Mundial podían otorgarle, pero difíciles de creer en un sentido literal: «Este film -dice- quería mostrar, como una parábola, los métodos terroristas de Hitler. Los eslogans y los credos del III Reich eran puestos en boca de criminales. Yo intentaba también denunciar las doctrinas que disimulaban la intención de destruir todo aquellos que estaba en el corazón del pueblo»².

En realidad, los nuevos documentos disponibles en la *Deutsche Kinematek* revelan aquello que hay de verdad y falsedad en esta leyenda, pues demuestran -tal y como indica Gösta Werner- que Lang sólo abandonó Alemania cuatro meses más tarde de la famosa, probable, pero desde luego indocumentada, oferta de Goebbels, a saber el 31 de junio de 1933³. Lo cierto es que *Das Testament des Doktor Mabuse* presenta un caso extraño desde el punto de vista histórico, al menos por dos razones: en primer lugar, se inscribe en una serie folletinesca e instaura en su interior algo que estaba completamente ajeno de los anteriores folletines, tanto como de las versiones que el mismo Lang realizó de Mabuse, a saber, el demonismo⁴; en segundo lugar, retrocede en algunos aspectos enunciativos hasta reavivar los ecos de aquel modelo inicial de Weimar que denominamos hermético-metafórico⁵. Pero opera esta aparente regresión incorporando de modo activo una de las novedades que parecían incompatibles con dicho modelo, el sonido. Así pues, el mito que recorre los avatares del film, el gesto decisivo que éste condensa sobre su autor y el ser pieza de convicción política en tan complejo momento justifican dedicarnos a su estudio. El trabajo formal insólito que el film despliega sobre el sonido, la recuperación paradójica de sombras ya perdidas en la noche de los tiempos 'expresionistas' y el gesto enunciativo que lo define hacen incluídible su interrogación si algo se quiere esclarecer del cine alemán al filo de los años treinta.

Ver / Oír

No puede resultar nada original decir que *Das Testament des Doktor Mabuse* presenta una compleja relación entre imagen y sonido⁶. Los encadenamientos sonoros, los raccords intersecuenciales, las motivaciones entre distintas palabras pronunciadas de secuencia en secuencia, las imágenes que tienen automáticamente su respuesta en la escena siguiente, las pistas que nos conducen a través de estos signos,

² Citado por EISNER, Lotter H., *Fritz Lang*, Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma/Etoile, 1984, p. 157.

³ Véase el texto de WERNER, Gösta, «Fritz Lang and Goebbels. Myth and Facts», in *Film Quarterly*, vol. 43, n 3, Spring 1990, pp. 24-27.

⁴ *Doktor Mabuse, Der Spieler: Doktor Mabuse, Der Spieler-Ein Bild der Zeit* (primera parte). *Inferno-Menschen der Zeit* (segunda parte), 1921.

⁵ SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990. En este texto desarrollamos el estudio desde un punto de vista histórico.

⁶ Noël Burch realizó un estudio en «Fritz Lang» en *Itinerarios*, Certamen Internacional de cine, Bilbao, 1985. Nuestras posiciones en este texto contradicen -nos tememos- las conclusiones de Burch en casi todos los puntos.

en su sistematicidad, incluso en su abuso, pueden contarse como éxitos, si no originalidades, de la película.

Ahora bien, lo que aquí nos interesa es la consideración de otro fenómeno sonoro que condensa todo el trabajo de ordenación enunciativa. El bello arranque del film puede darnos una pista de qué se trata. Un travelling se desplaza por las paredes de una habitación vacía. La cámara evoluciona sin dirección fija, móvil, como si fuera en busca de algo, apuntando ora a unas botellas que se tambalean, ora a los muros desnudos. Y esta mirada vacilante aparece acompañada de un estruendo ensordecedor de máquinas. Nos encontramos, pues, ante dos rasgos llamativos en esta época todavía temprana del sonoro: la agilidad de la cámara y el sonido de difícil localización. El temblor del espacio, la misma vibración de los cristales o incluso el nervioso movimiento de la cámara en mano no son ajenos a un estrépito que parece sobrecoger por completo la estancia. A su vez, el sonido tampoco es uniforme; estas máquinas emiten sonidos compuestos, crean un ritmo interno y brutal en la banda sonora. No nos encontramos, pues, únicamente ante un cruce de imagen y sonido ni ante una asincronía simple, sino más bien frente a una interrelación compleja donde los dos canales aportan sus signos, ya debidamente estratificados.

De repente, la cámara vira en brusca panorámica hasta descubrir la presencia de un individuo escondido y visiblemente aterrorizado. Todo lo que sigue se rige por minuciosos procedimientos de montaje mudo. En efecto, nadie habla, los ruidos motivados desde el interior del campo están cuidadosamente silenciados. Dos nuevos personajes penetran en esta especie de sala de máquinas y advierten la presencia del espía por un pie que queda al descubierto. Uno de ellos toma en sus manos una herramienta contundente para deshacerse del intruso, pero su compañero le hace ademán de dejarlo. Ningún movimiento de los que vemos genera ruido y aquella maquinaria, aquel conjunto de utensilios infernales, siguen impidiendo oír la mínima palabra. Cuando los dos individuos salen al exterior, el espía queda fijo con su pistola apuntando hacia donde ya no hay nadie. Tras la puerta, los otros siguen escuchando sus movimientos. Por fin, el espía, preparado para librar la batalla, abre violentamente la puerta presto a disparar, pero nadie le espera en el exterior.

La riqueza de la secuencia procede de su constante rechazo de lo previsible y la solución funcional por la que opta. En este gesto puede descubrirse un principio sistemático. En primer lugar, la estructura sonora ha renunciado a su elemento vertebrador, a ese eje que organiza todo el material: la voz humana. Nadie habla y, aún más, ningún ruido surge de lo que nos llega por el canal visual. En otras palabras, la secuencia se comporta como si fuera muda, pero con una notable salvedad: el sonido ensordecedor que reina en el espacio, cuya procedencia y fuente -esto es de suma importancia- resultan irreconocibles. En segundo lugar, este canal sonoro, privado de ruidos diegéticos, sirve igualmente para estructurar el contenido interno de la secuencia, pues los personajes se escuchan, se espían con el oído, se reconocen por el efecto sonoro de movimientos que, en realidad, no ven. He ahí planteada y profundizada una disyunción completa entre la imagen y el sonido, no en un sentido de asincronía o contraste, sino en su uso más productivo. Retengamos, por el

momento, la falla, el agujero, sobre el que hasta ahora se vertebra este sonido, pues la voz humana todavía no ha aparecido.

En el exterior, asistimos a una mutación del ruido: ahora es el motor de un camión lo que suena. En un plano contiguo, el personaje acorralado abandona el local y sale a la calle. Silencio total. Una serie de agresiones se precipitan sobre el personaje combinando el canal sonoro y el visual, pero ello no sucede ni de modo sincrónico y parasitario ni tampoco de modo virtuosamente discordante, sino en interrelación rítmica. Su paso lento por la acera intenta simular una normalidad que es interceptada con prontitud por la caída de unos objetos desde un tejado produciendo una repentina convergencia entre imagen y sonido. Su mirada, aterrorizada, se dirige al frente donde tres figuras estáticas, simétricas, están aguardándolo, entre la bruma. Sale huyendo y su carrera nos conduce a otro lugar donde dos hombres, desde la parte superior de un camión, lanzan una bombona que se desliza por el suelo en busca de la víctima. El ruido del artefacto acaba en una poderosísima explosión, detonante sonoro que, tras el resplandor, sume la pantalla en negro. Una voz humana se escucha entonces: 'Magia del fuego'. Cuando la imagen vuelve a abrirse ante nuestros ojos, nos encontramos en la comisaría de policía donde el comisario Lohmann silba unos compases de la *Valkiria* de Wagner.

Una voz, un cuerpo

Hemos hablado de renuncia a la voz humana, de empleo del sonido con otras variantes, de combinaciones sinuosas con la imagen. Todo esto es cierto por un motivo que justifica la falla: la ausencia de la voz humana. Pues ésta -como dijo con agudeza Michel Chion- estructura la banda sonora y la articula del mismo modo que el cuerpo humano lo hace con la imagen⁷. Se trata, pues, de comprobar si este vacío de la voz humana obedece a un sistema textual o es gratuito y, en un segundo momento, qué pautas de comportamiento sigue en relación con la continuidad visual: en pocas palabras, nos proponemos dar cuenta de la estructura enunciativa de la película a la luz de los hallazgos anteriores.

Hay en *Das Testament des Doktor Mabuse* una voz y un cuerpo capaces de organizar respectivamente la materia sonora y visual, pero, al mismo tiempo, susceptibles de estructurar sus mutuas y complejas relaciones en una perspectiva enunciativa de conjunto. Se trata de la voz y el cuerpo del doctor Mabuse. Lo primero que de él sale a nuestro encuentro es un nombre. Hofmeister, el espía de la secuencia inicial, se muestra incomprensiblemente incapaz de pronunciarlo hasta el final de la película, pese a que vive intentando espetarlo durante todo el relato. Tan sólo consigue escribirlo invertido, como si de un jeroglífico se tratara, sobre un cristal. El doctor Baum, psiquiatra encargado del tratamiento de Mabuse, expone con delectación a sus alumnos los prodigios del cerebro de este fantástico criminal. Estas dos formas de nombrar a Mabuse se diferencian por los sentimientos de los que nacen, pero

⁷ CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/L'Étoile, 1982.

coinciden en algo: aterrizado o fascinado, ningún personaje, ni Hofmeister ni Baum, vive con normalidad ante ese 'Mabuse'. Y bien, guiados por la enfebrecida voz de Baum, sigue una imagen estática del enfermo doctor, una fotografía del temible asesino postrado en su celda del hospital. Infatigablemente, sin descanso -insiste afanosamente Baum-, Mabuse redacta unos signos ininteligibles que constituyen su testamento. Y éste -prosigue el médico- obedece a una irreprochable lógica, a un método riguroso y demoníaco. He aquí planteada la figura de Mabuse por medio de todo el abanico retórico: por sus efectos sobre los personajes, por los signos que su mano escribe, por su nombre, por una imagen inerte. En todo ello falta algo: la voz de Mabuse, el cuerpo en acto de Mabuse. O, mejor todavía: la voz que nace de un cuerpo identificable, el cuerpo que encuentra su discurso en una voz. Sólo si así fuera, Mabuse podría considerarse humano.

Y es curioso lo que nos espera, pues el cuerpo de Mabuse jamás emite palabra. O, matizando algo más tal afirmación, este cuerpo permanecerá siempre silencioso, mecanizado en su escritura constante o bien inmóvil, tal vez en trance, tal vez ya cadáver. Y, en contrapartida, algo que parece ser su voz se oye en repetidas ocasiones: una voz que resuena tras las cortinas de su cuartel general, una voz que susurra a Baum los nuevos planes criminales, una voz que se repite en el despacho de su doctor alienista a fin de preservarse de los molestos visitantes. Todas estas voces son, antes o después, atribuidas a Mabuse, pero justamente por ello ninguna *es* él. En suma, lo que se ha escindido es la relación existencial del cuerpo con la palabra. En su ensayo citado, Michel Chion hablaba de una figura que denominaba el 'acúsmetro integral': aquel que todavía no ha sido visto, pero es susceptible de aparecer en cualquier momento. Precisamente, de esto se trata: la fractura entre el cuerpo y la palabra, la dispersión de esta última en otros cuerpos y en sus ausencias, nos permite apuntar -recogiendo de nuevo la aportación de Chion- sus características y poderes, a saber: la ubicuidad (el acúsmetro, aquel que habla sin ser visto, está en todo lugar, pues su cuerpo es insustancial), el panoptismo (puesto que desde un lugar puede verlo todo), la omnisciencia (como extensión mítica de lo anterior, también lo sabe todo) y la omnipotencia (derivado de las tres características anteriores, también se le atribuye un extremo poder).

Todas estas características enunciadas por Chion concuerdan perfectamente con los atributos de ese otro que instaura el discurso paranoico: nacido de la escisión entre el cuerpo y la voz, a causa de la dimensión no centrada de ésta, desdoblados simbólicamente los cuerpos tanto como las voces, la puesta en escena se rige por un discurso muy semejante al terror paranoico, a la emergencia en cualquier sonido y en cualquier lugar del perseguidor. Pongamos los puntos sobre las íes: un demiurgo que ordena el espacio, que se cierne sobre él, que habla en él sin que su voz sea apresada en cuerpo alguno de modo estable ni, en el fondo, pueda identificarse con él; un cuerpo, por otra parte, silencioso que mecánicamente redacta signos ininteligibles para todos pero que obedecen a una lógica y, es más, va cumpliéndose misteriosamente. Los diferentes cuerpos y las diferentes voces no son sino emanaciones, significantes que llevan el sello de este demiurgo: otro secreto visitante se perfila en todas las

escenas, junto a los personajes sin ser visto ni oído. ¿Qué descubrimos detrás de todo esto sino el discurso contagioso y delirante que impide el progreso causal y depurado de la narración, un discurso semejante en este aspecto al de *Das Cabinet des Doktor Caligari*?*. Demiurgia, clave jeroglífica, inestabilidad de las identidades. Agreguemos a ello las rimas intersecuenciales, el encadenamiento especular, las inconexiones e inverosimilitudes. Nada más actualizado aquí que el lejano universo metafórico al que se han añadido ahora todas las complejidades del material sonoro: la voz, sus desdoblamientos, su mecanización, los ruidos, la ausencia humana, todo esto viene a combinarse con los procedimientos de montaje antes en vigor y a contribuir activamente a esta puesta en escena de vocación demiúrgica tanto tiempo olvidada.

El antiguo criminal Hofmeister es representante privilegiado de los efectos del discurso psicótico por los que se rige el film. En plano medio frontal, lo encontramos literalmente enganchado al teléfono, intentando por todos los medios mantener la comunicación con el comisario Lohmann. Su voz crispada, desprovista de ritmo, asedia al que lo escucha. Se resiste a relatar lo que sabe, suspende su discurso, retrocede, anuncia la presencia de un nombre que mueve los hilos del crimen. Su fin no es narrar nada, sino ser escuchado, mantener abierto el canal. Su mensaje está enteramente organizado en torno a la función fática del lenguaje. Pero cada vez que está cerca de pronunciarlo, este significante parece desencadenar efectos imprevisibles y provoca siempre la regresión. De repente, toma una pistola en su mano y apunta fuera de campo, hacia la izquierda. La imagen, no obstante, permanece firme en su elección anterior: no cambia de plano, se niega a ofrecer la visión de aquello que asedia al personaje o, acaso, no hay nada que ver, pues la amenaza no está en ningún lugar externo. Un salto de 45°, desde más atrás, concide con una repentina oscuridad que cae sobre la habitación. Alguien -dice Hofmeister- está ahí, o, mejor, 'él está ahí'. A través del teléfono, la voz de Lohmann intenta reanudar el contacto. Sólo unos fogonazos y su estruendo movilizan a un tiempo los dos canales. Primer plano del teléfono vacío. Corte al otro extremo de la línea, junto a Lohmann: la voz de Hofmeister, aguda y alienada, entona una canción. Ha enloquecido.

En esta formalización de los espacios que concluye en una pantalla en negro germina la locura, donde el terror se anuncia y la palabra sólo sirve para garantizar el contacto umbilical. Pues bien, Hofmeister se limitará durante todo el resto del film a repetir compulsivamente lo acontecido o fantaseado en esta escena, ora alucinando una confesión telefónica interrumpida con el comisario Lohmann, ora huyendo de la amenaza con su huida de la razón.

* Por demás, estos rasgos remiten a lo que hemos definido en nuestro libro, citado en la nota 5, como modelo hermético-metafórico. Sin embargo, para advertir el comportamiento de algunos de estos rasgos en el interior de la producción norteamericana de Fritz Lang, puede consultarse el análisis de la demiurgia que realizamos en nuestro texto «Abismos de pasión. A propósito de *Fury*», en SANCHEZ-BIOSCA (coordinador), *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*, Universidad de Valencia, Servicio de Extensión Universitaria, 1992. En varias ocasiones, Jesús González Requena se ha esforzado por definir la noción freudiana de lo siniestro en relación con la teoría lacaniana de las psicosis, idea que ha sido de algún modo recogida en el presente texto.

Tomar el vacío

En el cuartel general de Mabuse hay una habitación vacía con una enorme cortina, casi un telón teatral. En este lugar las distintas secciones de la organización reciben las órdenes del diabólico doctor. Nada, sin embargo, nos autoriza a atribuir a este espacio la categoría de centro neurálgico de las operaciones de Mabuse, pues pronto iremos descubriendo otros lugares en los que las mismas u otras órdenes son proferidas. Tal es el caso del despacho de Baum o la celda en donde yace el cuerpo de Mabuse. Pero, en todo caso, las órdenes más concretas e inteligibles (hay otras - como veremos- que precisan de transcripción) son dictadas en esta habitación. La voz metálica del doctor añade en diversas ocasiones apreciaciones que demuestran su pleno conocimiento de todo lo que acontece en el exterior, de las reacciones de los personajes o, incluso, de aquello que sucede en su fuero interno. En suma, todo nos confirma aquellas características de las que hablamos arriba, con lo cual deducimos que esta voz actúa y se comporta como algo más que una voz, con atributos visuales y con sabiduría. Veámosla en acción.

Kent, el protagonista masculino, no acude a una cita nocturna en la que debía cometer un asesinato ordenado por Mabuse. En realidad, ésta era una prueba de fuego para demostrar su fidelidad al doctor. La intercesión de Lily, su amada, le resuelve a abandonar la organización criminal. No obstante, es prendido por dos secuaces de Mabuse que lo conducen en presencia de su jefe junto con la muchacha. Un campo vacío presenta, desde el interior, la puerta de la estancia. Esta se abre y, de espaldas y encañonados, entran Kent y Lily. Aún no se ha cerrado la puerta cuando la pareja se precipita sobre ella. Una voz los llama. Es -por supuesto- una voz que ve, pero que no permite designar un cuerpo. Metalizada, con un ritmo tan firme como inhumano, suena al otro lado de la cortina y enuncia su acusación según una lógica que culmina rápidamente con la sentencia de muerte. Antes de concluir su frase, un contracampo nos presenta frontalmente esa cortina, como si de una alternancia plano/contraplano se tratara. De nuevo, vuelta al plano inicial. Kent pide la libertad para la mujer. La voz, inflexible, responde: 'Ni usted ni esa mujer abandonarán vivos esta habitación'. Kent, entonces, saca su revólver y dispara al frente repetidas veces. Nuevo contraplano de la cortina recibiendo los impactos de balas. Y he aquí que tiene lugar una extrañísima confusión espacial debida al montaje: Kent abre la cortina y aparece acompañado por la muchacha, pero -fíjese bien el lector- desde atrás. Ha habido una rotunda inversión en la mirada, pues lo que creíamos contraplano se revela mantenimiento del mismo eje. Y, con todo, el equívoco efecto producido sobre el espectador es el de un doble salto de eje, con lo cual se consuma una curiosa reversibilidad de la mirada.

Pero hay algo más. El contraplano subjetivo que sigue, con un ligero retraso respecto a las aterrorizadas miradas de los dos protagonistas, nos confirma que había -tal vez sigue habiéndola- una mirada que sostenía este plano, una mirada que, tampoco aquí, nace de un cuerpo localizable en el espacio, del mismo modo que la voz no emerge de él. El contraplano al que ahora aludimos nos muestra una silueta, tal vez una sombra, junto a una mesa. A su lado, un altavoz. Vuelta al plano de la pareja

mirando sin salir de su asombro. Súbitamente, la voz reitera sin cambio alguno de tono ni volumen, maquinal e inflexible, su sentencia de muerte: 'Ni usted ni esa mujer abandonarán vivos esta habitación'. Ninguna variación, ningún enfado o irritación: sólo una implacable sentencia. Un primer plano del altavoz continúa: 'tres horas les quedan para morir'. Así, la limitación espacial y de poder que le atribuimos a esa voz ha dado paso a un dominio absoluto por indeterminado, por rebasar las restricciones humanas. Vuelta a los amantes. Ahora el silencio dominante deja percibir en la banda sonora la consecuencia del anuncio hecho: un tic tac comienza a oírse al fondo, desatado por este plazo enunciado por la voz para la cita con la muerte. Lo mecánico, lo inhumano se han apoderado de la imagen y del sonido y la escisión entre la voz y el cuerpo han ido tejiendo una trama que sólo puede hallar una explicación en la lógica de la psicosis.

Pero no sólo se trata de esa voz que resuena desde el vacío, de ese cuerpo insustancial que está ironizado en una silueta incorpórea. Y no sólo se trata de esto porque hay, en realidad, otro lugar desde donde actúa el demiurgo, otra suerte de cuartel general equivalente al que hemos visto desvanecerse en cuanto origen primero. Nos referimos al despacho de Baum. Entre ambos -porque tampoco aquí está el centro neurálgico- la celda de Mabuse y, poco más tarde, el depósito de cadáveres donde yace el cuerpo del criminal. Henos ahora en el despacho del doctor Baum, ese psiquiatra fascinado por la personalidad arrolladora de Mabuse y, sobre todo, por su lógica, por su método.

Mabuse ha muerto súbitamente. Con su defunción inesperada parece haber desaparecido el motor del relato y la fuente del terror. Plano general, en picado, del grupo esperando nuevas órdenes. El clima es tenso, el humo domina el ambiente. Suena un timbre y los hombres entran en la habitación de la cortina. Tras ella, la silueta. Salto indeterminado y nos hallamos ante el primer plano de un cuaderno de notas: 'Aufzeichnungen des Doktor Mabuse' (Apuntes del doctor Mabuse), fechadas entre el 16 de febrero y el 31 de marzo. Una mano pasa la primera página y observamos una serie de dibujos trazados con mano infantil e irregular en donde se lee la palabra 'gas'. El plano siguiente, un picado sobre el escritorio de Baum, a 45° respecto a la frontalidad y con una potentísima iluminación, presenta al doctor Baum leyendo. Un plano medio, frontal, filma a Baum con una lámpara a derecha que proyecta una intensísima luz sobre el manuscrito colocado en la mesa. De repente, un plano de unas máscaras grotescas que no es posible localizar en el espacio. Un nuevo plano de unas calaveras que, sólo más tarde, seremos capaces de descubrir sobre unas vitrinas de la misma habitación. Todo es incierto: ¿Se trata de planos subjetivos? ¿Son objetos situados en la misma habitación? ¿Son, por el contrario, artificios del discurso? ¿Son incluso alucinaciones de esta mente fascinada?

La planificación nos devuelve frente a Baum, quien sigue pasando las páginas del manuscrito. Otro primer plano, ahora de unas medallas, aparece con la misma imprecisión que los anteriores. Nuevas máscaras. Contrapicado sobre un cuadro que representa inquietantes rostros surgiendo de una neblina. Regreso al plano frontal. Un primer plano muestra, por fin, el verdadero testamento: 'Herrschaft des Verbrechens',

escrito con caracteres que denotan un pulso poco firme. Al fondo, se distinguen distintos dibujos de figuras inciertas mientras la palabra 'Verbrechen' (crimen) puede leerse en la parte superior repetidas veces a modo de un eco. La voz de Baum pronuncia: 'Herrschaft des Verbrechens'. En ella se expresa el estado hipnótico en que está inmerso. Nuevo plano frontal; Baum dirige su mirada a la cámara, mientras repite, todavía más extasiado; 'Herrschaft des Verbrechens'. Y ahora, impulsado por una fuerza inexplicable, comienza en voz alta la lectura de las indicaciones contenidas en el testamento: 'El alma de los hombres debe ser llenada de angustia por crímenes en apariencia absurdos...'. Un primer plano de las notas nos permite seguir su lectura al mismo tiempo que continuamos oyendo sus palabras. De nuevo regresamos al plano medio frontal que, desde el principio, sirvió para articular la secuencia y, entretanto Baum prosigue su lectura, la cámara se aproxima lentamente a su rostro hasta ofrecérselo en primer plano. Su mirada apunta abajo, donde está el manuscrito. La voz cambia de tono: en la inflexión de una frase, aquella se metamorfosea convirtiéndose en un susurro, pronunciado casi al oído y, entonces, nos damos cuenta de que los labios de Baum han quedado inmóviles. No es él quien habla: '...porque el fin último del crimen -continúa la voz- es preparar la dominación total del crimen...'. Baum abre los ojos mientras la voz continúa susurrando. Un contracampo, el primero de la secuencia, descubre en sobreimpresión al doctor Mabuse, sentado frente a Baum, con su rostro iluminado hasta casi no distinguirse sus rasgos faciales. Así pues, es Mabuse quien ha tomado la palabra. Y, ahora, identificamos el sentido último de este emplazamiento frontal de cámara ante Baum, este plano medio que nos parecía torpe y primitivo: era el contracampo lo que se había estado gestando en toda la secuencia porque en él se juega la inversión completa o, mejor, la reversión de la mirada. Como sucedía en el mencionado plano de la cortina, este contracampo es mucho más que una figura aguda de montaje: es, en el fondo, un contracampo del contracampo, es la formalización de una doble ausencia, el lugar donde la coherencia, siempre tan geometrizable, se torna su contrario.

Un primerísimo plano deja ver cómo el terror se esboza en el rostro de Baum, de nuevo frontal y mirando ante sí. Y este plano es contestado por otro primerísimo plano del rostro iluminado de Mabuse. La deformación de sus ojos, la imagen borrosa, su constante susurro, lo han convertido en un espectro. Es este contraste brutal de plano/contraplano, esta figura reversible, lo que precede a la fusión, lo que está ya preparado para convertirse en lo mismo. Un plano lateral de conjunto, a 90° exactamente, muestra a ambos personajes a sendos lados de la mesa: Mabuse a la derecha, en sobreimpresión; Baum a la izquierda. La voz de Mabuse viene acompañada por un efecto sonoro muy agudo que subraya el clima hipnótico y alucinatorio de la secuencia. Entonces, del cuerpo de Mabuse, surge en una nueva sobreimpresión otro cuerpo idéntico que se alza lentamente y se coloca tras Baum sin que el primer Mabuse abandone su puesto y continúe interpelando a su psiquiatra. Esta segunda figura, enésimo desdoblamiento del demoníaco doctor, entrega a Baum un manuscrito y se sienta en su silla fundiéndose con él y ocupando plenamente su lugar hasta desaparecer. Baum es ya Mabuse, pero no todo él.

En este ritual de apropiación, de posesión, se ha sancionado un desplazamiento y un desdoblamiento que, sin embargo, no dejan sin efecto otros posteriores. Detrás de Mabuse hay sólo un hombre, si bien el activo centro motor de las operaciones, al menos el visible, está ocupado por Baum. Por esto, cuando, al final de la película, Baum se presenta en la celda de Hofmeister con el nombre de Mabuse, el terror que éste conlleva a oídos de Hofmeister puede desaparecer y creerse él capaz, sin dramatismos de ningún tipo, de pronunciarlo ante el comisario Lohmann. Pero nada ha sido extirpado con esta terapia: en realidad, tan sólo una de las mudas de Mabuse ha vuelto a su celda, ha recuperado su vida para volver a iniciar su testamento.

He aquí, por tanto, el motivo último de este testamento: unos signos ininteligibles escritos por Mabuse, como señalamos más arriba. Algo semejante a aquella lengua fundamental de la que hablara el famoso presidente Schreber, el paranoico del caso freudiano: una *Grundsprache* formada de palabras del alto alemán indescifrable para otros, pero que contenía la clave de la misión en la tierra del sujeto en cuestión. Es, pues, un caso de lengua dentro de la lengua. En efecto, pues aquí reside la clave y el caos de la película: estos signos sólo son interpretados como un testamento por Baum, porque él posee la cifra secreta de ese cerebro. Sólo su transcripción mecanográfica levanta las sospechas de un compañero del psiquiátrico, pues su lectura en el estado en que fue entregado por Mabuse es del todo indescifrable. Es la superposición de esta voz que susurra y expone su método lo que domina la transcripción, así como es la intimidad con Baum la que determina que éstas sean claves de nuevos crímenes. Pero si es así: ¿quién traducía los encargos de Mabuse antes de tomar el cuerpo de Baum? ¿De dónde emerge esta voz que es reconocida como la de Baum antes de que Mabuse tomara su cuerpo? Responder a estas preguntas es tan absurdo como criticar por inconexo el discurso de un psicótico. No puede ser un error aquello que organiza la totalidad de un discurso con absoluta coherencia: es, precisamente eso, un discurso. Y, como vemos, después de tantos años de melodrama y realismo, de verosimilitud y transparencia, de documental y ecos de montaje constructivo, tal vez el azar quiso que el discurso con el que emblemáticamente se abría el cine weimariano -*Das Cabinet des Doktor Caligari*- obtuviera ahora una insólita, pero plena, correspondencia: que un nuevo doctor estuviera llamado a encarnar un discurso tan demoníaco como aquel, pero que fatalmente fuera el último escalofrío que había de recorrer la pantalla clásica alemana. Los escalofríos, en adelante, se producirán en las calles.

CUADERNOS
CINEMATOGRAFICOS

8



SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Para suscripciones, pedidos e intercambios, dirigirse a:
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
c/ Juan Mambrilla, 14
47003 VALLADOLID - ESPAÑA

Para admisión de artículos y originales a editar, dirigirse a:
«CUADERNOS CINEMATOGRAFICOS»
CATEDRA DE CINEMATOGRAFÍA
Plaza de Santa Cruz, s/n.
47002 VALLADOLID - ESPAÑA

© Los Autores, Valladolid, 1988
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
c/ Juan Mambrilla, 14
47005 VALLADOLID - ESPAÑA