

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

M.R.N.I El testamento del cine clásico alemán: del Dr. Caligari al doctor Mabuse

Autor/es:

Mares Aliaga, F.

Citar como:

Mares Aliaga, F. (1997). M.R.N.I El testamento del cine clásico alemán: del Dr. Caligari al doctor Mabuse. Banda aparte. (8):49-61.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42230>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



M.R.N.I.

El testamento del cine clásico alemán: del doctor Caligari al doctor Mabuse.

F. Mares Aliaga



Foto: M (1931)

fueron un postulado teórico que no se explotó más que excepcionalmente. De hecho, el sonoro, apoyado en el discurso verbal, provoca una linealización mayor de los significantes del plano que restringe su riqueza dialéctica.

Por otra parte, y directamente relacionado, el influjo cinematográfico de EE.UU. era muy fuerte desde 1924 y el sonoro consolidaría la estandarización y hegemonía del lenguaje narrativo de Hollywood, el Modo de Representación Institucional.

Por último, la llegada del nazismo en 1933 acaba definitivamente con el cine clásico alemán y cierra el cupo de artistas que desde hacía tiempo atendían la llamada de Hollywood.

Fritz Lang puede contarse entre las escasas excepciones que intentaron experimentar con el sonido utilizando su novedad para resucitar la tradición del cine clásico alemán. Se suma

La crisis del cine clásico alemán se ve acentuada con la llegada del sonoro. Su tardía llegada (primera en Europa) a Alemania (1929) tuvo como ventaja que la recesión y limitaciones que impone en principio respecto de los logros conseguidos por el cine mudo fueran menores que en EE.UU.

Lo que no significa que el grueso de la producción alemana sonora no se manifestara en torpes y convencionales musicales de opereta o estereotipados melodramas, los géneros más aptos para el lucimiento, por otra parte de mera compañía, del sonido.

El sonido constituía un elemento más de conflicto en el plano. Las posibilidades combinatorias entre imagen y sonido

cine alemán entreguerras

a la revolución sonora delatando su empleo parasitario y la aplica a lo, si no mayoritario, sí más característico del cine anterior: lo demoníaco, lo fantástico, el terror.

En **M**, **El vampiro de Dusseldorf** (*M*, 1931) su primer filme sonoro, ensaya el experimento inverso al que acomete en **El testamento del Dr. Mabuse** (*Das Testament des Doktor Mabuse*, 1932-1933), que puede ser considerado el testamento del cine clásico alemán, como podía ser considerado **El Gabinete del Dr. Caligari** (*Das Kabinet des Doktor Caligari*, 1919) su punto inicial. Si en **M** hay dos voces para un cuerpo, en **El testamento del Dr. Mabuse** hay una voz, la del testamento (una voz pasada a discurso escrito que ha de materializarse sonoramente), para muchos cuerpos.

Mabuse es un fantasma, su cuerpo es una sobreimpresión borrosa, una alucinación cuya figura se mete dentro de otros cuerpos. De igual modo, la voz de su testamento toma posesión de otros cuerpos (esta entrega tiene un carácter demoníaco que no tenía la anterior, **El Dr. Mabuse**, *Doktor Mabuse, Der Spieler*, 1921). La redundancia que se puede achacar cuando Baum lee el testamento, primero lo lee, luego lo pronuncia (redundancia imagen-sonido), queda negada por la tercera fase en que se escucha su resonar como si penetrara en su cuerpo convirtiéndose la redundancia en un procedimiento retórico que explica las claves de la estructura y los hallazgos experimentados (Baum cede su voz a un discurso escrito ajeno cuya voz irá reemplazando la suya; finalmente la alucinación será completa y visualmente es el cuerpo, o los cuerpos ya que salen tres sobreimpresiones de Mabuses como habrán muchas voces a través de su interiorización por otros personajes, grabaciones, textos o diferentes tonos, quien penetra en el de Baum dando cuenta de cómo no se puede escapar de la alucinación múltiple que le rodea). Incluso la disposición y trazado de las letras y la mezcla de dibujos y frases garabateadas del testamento parecen querer hablar no ya sólo por medio de una voz audible sino que también amenaza con su vocación icónica a hablar por medio de la imagen más allá de la figuración escrita, lingüística, como si la imagen y el sonido se desdoblaran de lo escrito en conflictivo eco y como si el cuerpo y la voz de quien lo ha escrito pugnara por corporeizarse de entre las letras y dibujos, compensando la ilegibilidad del testamento, lo que revelaría la insuficiencia e inutilidad del documento escrito y leído o de la simpleza de la imagen meramente acompañada por el sonido.

La aplicación de la revolución sonora a lo demoníaco, a lo fantástico, a lo folletinesco supone también un mayor realismo ya que la inverosimilitud achacable a estas categorías está dotada de una mayor estructura narrativa en **El testamento del Dr. Mabuse** (en comparación con el folletín anterior, **El Dr. Mabuse**) ya que esta revolución se funde con la demiurgia en que descansa toda la estructura. Por otra parte, en **M**, la esquizofrenia del personaje está tratada de forma menos fantástica que en **El Gabinete del Dr. Caligari**, incluso se utilizan técnicas cercanas al documental, resultando una especie de policíaco que no rehuye los ribetes de la tradición y que se dota de una gran continuidad narrativa en contraste con la quebradiza y fantástica estructura de **Caligari**. La mayor linealidad que aludíamos a propósito del sonoro confiere una mayor causalidad a los dos filmes de Lang que nos ocupan, distanciándose del paradigma de estructura hermética y metafórica, del discurso delirante de **Caligari** y de la linealidad pero por adición de la versión anterior de **Mabuse**. Lo que no significa que se renuncie al experimento, a explorar las posibilidades conflictivas entre imagen y sonido como tampoco a la temática típica del clasicismo alemán cuyo carácter fantástico surgía también del empleo de mecanismos narrativos menos preocupados por explicar causalmente sus acontecimientos. En las dos películas sonoras de Lang, y con mayor peso en **M**, menos folletinesca y con una causalidad mayor, aun cuando no se reflexione directamente sobre las causas de lo anormal o incomprensible se nos dice que esto puede no ser algo tan extraño y estar en nosotros mismos de forma reprimida o latente y en consecuencia cuanto más intentemos comprender y explicar estos fenómenos más hondamente se entierra lo fantástico. En **M**, el vampiro es de carne y hueso, apocado y tímido, cuyo aspecto inocente y frágil más que terro-

rífico sustituye al incorpóreo y horrible fruto de la fantasía colectiva que es **Nosferatu el vampiro** (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922). Y su causalidad deriva no de una estructura con todavía bastante peso folletinesco como en su otro filme sonoro, sino también de un punto de vista exterior a los personajes del relato: la anomalía de **M** es singular, no afecta más que a un personaje, por contra en **El testamento...** las alucinaciones afectan a varios personajes y esta mayor frecuencia que redundaría en una mayor normalidad ni que fuera por más habitual es tratada de forma contraria: es normal que la locura afecte a uno pero no a tantos: esto requiere una explicación y esta explicación sólo puede ser fantástica: el punto de vista de Mabuse, la locura misma transformada en un personaje no por muerto menos presente y creíble, maneja la estructura narrativa.

No es extraño que las primeras formulaciones brillantes resultado de las nuevas posibilidades expresivas escaparan de las historias más ordinarias, del melodrama y musical corrientes, para encontrar su mejor campo de aplicación en acciones y personajes más conflictivos e inhabituales (lo que por otra parte no lo era tanto en el cine alemán). La esquizofrenia, la hipnosis, la paranoia por su anomalía radical eran excelente campo de operaciones. Y sin embargo éstas no son radicalmente exhibidas. Ya veremos como **M** cuenta con una narración de lo más acelerada y funcional y eso que, pese a ser de los más audaces experimentos, su virtuosismo queda perfectamente sometido a la continuidad narrativa mediante *raccords* intersecuenciales apoyados sistemáticamente en el juego sonido-imagen.

El *raccord* intersecuencial reforzaba los engarces del filme folletinesco, lo cual era parcialmente contradictorio por cuanto la aceleración y continuidad narrativa era en sí misma fruto de la adición discontinua de acciones apenas estructuradas. Ya en **El Dr. Mabuse**, se contrarresta esta adición del folletín por un mayor peso de la estructura basada en una causalidad cercana a la de la narrativa clásica hollywoodiense que curiosamente cuestiona, ya que tal continuidad y transparencia intersecuencial está organizada por la presencia de un demiurgo como Mabuse que parece ser el responsable del montaje del filme y que empaña de subjetividad la supuesta objetividad transparente que caracterizaría el MRI (aunque Mabuse no exhibe su escisión demoníaca como Caligari ni aplica su desorden mental al relato, todo su discurso es el de su voz, una voz, además delirante, por más que no contagie tan directamente la narración)¹. Y en **El testamento del Dr. Mabuse** la mayor sutura entre secuencias que sirve para contener la dispersión del folletín, es aún más elaborada originando el *raccord* intersecuencial, como en **M**, una rima visual o también sonora con la particularidad de que en **El testamento...** esta mayor estructura es responsabilidad también de una subjetividad demiúrgica pero además fallecida lo que cuestiona más fuertemente esa mayor estructura y transparencia respecto al primer **Mabuse**. El vacío del cuerpo y de la voz de Mabuse es lo que estructura imagen y banda sonora². La imagen vertebrada por un cuerpo y una voz al unísono del MRI se resquebraja³ y esta continuidad tantas veces tildada de teatro filmado se sus- trae en la medida que el cuerpo y la voz del punto de vista que organiza la narración se bifurca en otros (u otras) muchos. Y la redundancia paradójicamente servirá para revelar la ausencia real (o mejor, literal) de ese cuerpo y esa voz: lo que parecería subrayado y estabilidad absoluta entre imagen y sonido es inestabilidad.

M, alejada de las premisas folletinescas, instaura una estructura menos compleja ya que el laberinto está presente desde un punto de vista exterior que refleja un entorno, la ciudad, como peligrosa encrucijada de caminos tanto para el asesino perseguido como para sus posibles víctimas y que es reflejo del peligroso laberinto de pasiones y razones que pugnan en nuestro inconsciente. Lo que no quiere decir que **M** sea narrativamente lo más apegado al MRI ya que contiene una heterogeneidad de técnicas narrativas que propician que todo lo que no salpica directamente desde su temática el juego formal, enlaza de forma paralela en una estructura que tiene momentos de folletín, otros más afines al modelo de **Caligari** e incluso del montaje analítico-constructivo afín al cine soviético, al cine propiamente de montaje tal

y como lo adaptó el cine alemán, todo ello pasado por una funcionalidad narrativa que conteniendo este laberinto de modos de representación al tiempo que negaría la causalidad narrativa clásica estereotipada por el cine hegemónico constituye una auténtica memoria de todo el cine clásico alemán que pretendería abrir nuevos caminos a su crisis derivada en primer lugar de no saber combinar brillantemente tradición y evolución. Esta heterogeneidad de técnicas constituiría la forma peculiar con que Alemania había recibido concepciones cinematográficas diferentes de la propia³ y les aplicaba además, a ésta y a aquellas (y por tanto a todo el cine clásico alemán), la revolución sonora. **El último** (*Der letzte Mann*, 1924), ya sorprendía por su continuidad visual que podría emparentarse con el modelo narrativo estadounidense. Dice V. Sánchez-Biosca en su ya clásico libro **Sombras de Weimar**: "*allí donde El último anuncia un porvenir pronto interiorizado por los filmes posteriores, también se cue- lan las miradas hacia atrás en el tiempo y este montaje tan evolucionado no duda en recurrir cuando así lo considera oportuno a ciertos rasgos de otros modelos de representación más "primitivos"*. Si el de Murnau podría considerarse la peculiar versión made in Weimar del modelo hegemónico en formato mudo, el de Lang podría ser el peculiar MRI sonoro alemán siendo ambos brillantes síntesis y no meros trasuntos de las influencias que determinan toda evolución.

Tanto **M** como **El testamento del Dr. Mabuse** pueden ser vistas sin problemas (sin los que originaria por ejemplo **Caligari**) por aficionados al cine habituados al MRI. Se diría que pueden ser consumidas como "cine americano". Pero eso supondría obviar todo el valor por el que precisamente destacan.

Locos, ciegos, sordos y mudos.

Ni el exceso iconográfico (mucho menor que en **Caligari** o **Metropolis**, 1926) ni la heterogeneidad narrativa se exhiben en **M**. Su virtuosismo es su enorme funcionalidad que da una lógica narrativa a los distintos procedimientos representativos. Y el sonido que sirve de base para ensayar en todos ellos, de forma rica y variada, constituye el principal procedimiento para esa funcionalidad y homogeneización de lo heterogéneo. Y es que la imagen, de aparente transparencia teje una compleja, completa y sintética red significante que convierte en plena intensidad funcional sin subrayada virtuosidad cada plano.

Hay además una dinámica pregunta-respuesta que orienta el cosido apenas imperceptible de las secuencias y que consolida la funcionalidad además de en el interior de cada plano en las conexiones entre ellos.

Vemos una niña jugar con sus amiguitas y entonar una cancioncilla sobre el vampiro asesino interrumpida con protestas intranquilas por una mujer desde un balcón (tras un movimiento de cámara que transforma el picado sobre las niñas en un contrapicado que apunta al balcón). En este primer plano ya se ha planteado el drama. Acto seguido, esa mujer habla con una vecina, que refleja en su cara y gestos una melodramática y pesada preocupación, sobre que aún no han cogido al asesino. La segunda vecina con su gesto cansado niega el optimismo de lo que dice: "*Mientras les oigamos cantar sabemos al menos que están ahí abajo*". La primera vecina le pasa el canasto de ropa que había recogido del balcón lo que se aprovecha para hacer un corte de 180 grados sin ser contracampo e introducirnos sin apenas notarlo en la casa de la segunda vecina cuyo movimiento hacia el interior con el canasto acompaña la cámara (el anterior corte sucedía cuando la primera de ellas entraba del balcón con el canasto tras recriminar la canción). Hemos sido transportados sin movimiento de cámara o plano que sobre al interior de la casa donde se vivirá de forma más angustiosa el drama.

El asesinato de la niña mientras su madre espera que vuelva del colegio es vivido con angustioso silencio. La madre mira el reloj: las 12: el cucú canta. La madre lava mientras espera o espera mientras lava. La respuesta a este plano podría corresponder a lo que imagi-

na, lo que ve mientras lava (*raccord* plenamente visual): un plano de la puerta del colegio donde muchos padres esperan con rigidez ansiosa, con impaciencia la salida de sus hijos bajo los acordes de un reloj que no vemos y que también se escuchaba de fondo, con menos volumen, acompañando los del reloj casero (nótese como también hace *raccord* con el sonido) y que ahora son acompañados por algunos claxons de coches que pasan por la puerta del colegio y que borran cualquier posible grito de ayuda, cualquier cancioncilla o melodía que pueda avisar la presencia de la niña... o del asesino.

Uno de esos claxons casi la atropella. Un guardia hace sonar su señal para detener el tráfico: el visual (la corriente de coches) y el sonoro (el ruido) y la ayuda a cruzar la calle. Su madre, el montaje paralelo dotado de una enorme causalidad subraya que la preocupación es por su hija, hace la comida en completo silencio. La niña va sola botando una pelota por la acera. Muy distraída, casi no mira por dónde va. Se detiene ante un muro y la hace botar ahora verticalmente sobre un cartel que ofrece una recompensa y se interroga sobre quién es el asesino. Juega sobre sus letras como jugaba con las de la cancioncilla. Su despreocupación contrasta con la de quien la espera en casa. La madre sigue mirando el reloj (las 12'20) mientras hace la comida. Unos ruidos en la escalera la precipitan al rellano, pregunta a unas compañeras de colegio que le dicen que no la han visto. Antes de meterse en casa mira por el hueco de la escalera. Un desconocido, de espaldas, regala unos globitos que compra a un ciego y que componen y representan la cabeza y tronco de un cuerpo infantil complementado con cuatro papeles pegados a modo de brazos y piernas, la colección del cual disminuye cada vez que lo hace la población infantil a la que parecen simbolizar. Lo hace mientras silba una melodía que suena también durante los créditos iniciales y que prácticamente sustituye a su voz. La madre cambia la cara y la torna de ilusión al oír el timbre de la puerta. Le traen el periódico con nuevos episodios del asesino. Pregunta también al vendedor: tampoco la ha visto. Antes de cerrar la puerta vuelve a mirar por el hueco de la escalera: no se oye nada. La llama: "¡Elsie!". Un hueco vacío es la respuesta. El cucú vuelve a sonar denunciando el silencio, haciéndolo más insoportable: las 13'15. La llama por la ventana. La respuesta sorprende porque no es su mirada la que motiva los planos siguientes sino su voz. Un plano del hueco de la escalera en más acusado picado, en más acusado vacío, un tendedero de ropa con unas sábanas quietas donde ni siquiera corre ni se oye el viento, el plato, cubiertos y silla vacíos de Elsie que la esperan, un terreno indefinido y campestre que contrasta lejanamente con el entramado urbano del colegio y puesto de globos cuya quietud es alterada porque aparece deslizándose la pelota que llevaba la niña, ahora sin dueño, hasta detenerse dubitativa, desorientada, sobre la hierba conformando, ahora sí, un plano sin movimiento como los anteriores y otro plano de unos postes eléctricos en los que se han enganchado los globos con figura infantil y que el aire hace rotar sobre sí mismos para volverse a enganchar más abajo como si forcejearan por agarrarse... o por soltarse de las garras logrando finalmente salir despedidos cabeza abajo, extraviados con el mismo desgarramiento y desorientación con que vimos detenerse la pelota, instantes antes de que la pantalla funda en negro.

La voz que motivaba estos planos ha ido disminuyendo su intensidad según se sucedían como un eco que se expande (y entre llamada y llamada una respuesta silenciosa), al tiempo que cierta música extradiegética (también disminuyendo) amenazante acompaña las llamadas, y que desde el tercero de los planos se ha transformado en un silbido cuchicheante a modo de eco de la música que acompaña la última llamada antes de que ésta también, en el cuarto plano, se haya fundido o transformado en ese mismo susurro que se funde o confunde en el último plano con el del aire que se lleva los globos y que finalmente, desaparece sin rastro fundiendo en negro. Desaparece el sonido y con ello la imagen que se funde con ello tanto argumental como formalmente.

La muerte de la niña es dada por brillantes sugerencias elípticas en torno a su ausencia, que sin embargo nos dan completa información de la facilidad con que el asesino ha violen-

tado un cuerpo frágil y ligero como el aire que apenas ha ofrecido resistencia. Escalofrantes la pelota que tirada, se arrastra por tierra débilmente, sin apenas fuerza hasta que se para y los globos que los postes manosean y expulsan humillantemente, volteada la figura que representan, desde su altura hacia el suelo, como un juguete roto que ya no sirve.

Hemos visto objetos de la niña separados por cada plano que indican un lugar distinto como si la hubieran desvestido de sus pertenencias, arrebatadas y esparcidas por doquier, como si hubieran troceado su cuerpo en pequeños cachitos y los hubieran repartido como objetos por distintos lugares (vemos la pelota que llevaba cuando conoce al desconocido perdida pero no ha sido sustituida por el globo: éste que tanto representa a la una como al otro también se le ha ido de la mano). ¿No estamos bajo un imperio de la metáfora? ¿No hay bajo esta fría sucesión de planos que parece indicar gélidamente el asesinato un aluvión de connotaciones que se suman a las trabajadas en los planos anteriores —desde el inicio del filme— y no remite la funcionalidad interna, el montaje de cada plano a un hermetismo metafórico rico y convierte tal sucesión además de transparente en lugar de fría, diríase que analítica, las pistas de un aséptico sumario policial, encendidamente poética?

El procedimiento analítico, de cine de montaje se enriquece con todo un hermetismo metafórico digno del cine de Weimar sin renunciar a la transparencia narrativa. Todo ello argumentalmente consistente por la voz maternal en un ejercicio nada parasitario del cine sonoro que se funde sin negarlas ni restarles un ápice de su desarrollo con las conquistas del cine mudo. El asesinato de la niña no está narrado de forma fría y seca, sino que esas cuatro pinceladas con que se ventila suben de temperatura en la medida que cada sensibilidad supere el insuficiente conocimiento policial vinculado a técnicas prácticamente documentales incapaces de dar con el asesino y de reflejar con su frialdad y objetividad inherente la pasión y subjetivismo que forma parte de la realidad. Todo lo contrario de la transparencia narrativa presuntamente objetiva del MRI o del documental "à la lettre".

Nada de redundancia en **M** sino mucho cine mudo y mucho cine sonoro. Todas estas imágenes fabrican en nuestra mente la más espeluznante y perversa no habiendo en todo el filme alusiones sexuales directas ya que se aluden en la cancioncilla que entona Elsie en el primer plano, al definir al asesino como "*vampiro que pronto vendrá con su cuchillo y hará contigo picadillo*", y que quedan suprimidas por el tono realista y seco del filme que enseguida parece obligar a tomar literalmente, (tampoco los periódicos, ni la policía, ni en el juicio popular hallamos otra cosa), los enunciados de asesino y cuchillo sin suponer nada más y relegar la cantinela en que inocente y metafóricamente se nombra lo innombrable, algo peor que el asesinato literal y que parece dotar de una preocupación más humillante a las madres así como indignar en mayor medida y movilizar en período record una auténtica acción popular guiada por la visceralidad y el apasionamiento frente a la frialdad y academicismo policial⁶. Es este doble asesinato en cada víctima que no nombran los titulares de los diarios el que transforma el aparente, aséptico y desnudo realismo y la heterogeneidad igualmente externa y desapasionada que puede hacer pasar el filme por un experimento y como tal deudor de un distanciamiento fríamente científico, en una historia con calor e intensidad y en la que el sonido duplica nada innecesariamente la pasión y angustia que también revela la imagen⁷.

Tampoco el asesino habla por los codos. Es como un animal: sólo articulará un discurso y con problemas en su juicio. Su voz es interior, vive en el conflicto igualmente angustioso. La melodía que silba (con diferentes matices que expresan su estado de ánimo) sirve para anunciarnos su presencia y eso mismo lo delatará. Curiosamente, lo hará el ciego al que compró los globos. Guiado por el sonido enviará a otro para que lo siga, como si el cine sonoro dejara paso al mudo. Si cuando el ciego se guía por el silbido manda el sonido ahora es la imagen la que manda: se ha callado, el ciego ya no sirve, hacen falta unos ojos... y mucho cuidado, no hace ningún ruido, mucho silencio para que no se da cuenta de que lo siguen (los mendigos se guían

en la persecución y se relevan tanto por un código visual, señales gestuales, como sonoro, silbidos, palabras, etc, o bien mediante la combinación de ambos). El relevo le pondrá una M (de Mürder, asesino) en la espalda como complemento a su melodía. Ahora ya está marcado tanto sonora como visualmente. No era para menos: los sordos, los que sólo pueden apreciar la expresividad de la imagen también pueden reconocerlo. Esta secuencia muestra como la dicotomía imagen-sonido se trabaja de forma nada redundante sino incluso por separado lo que no evita que el resultado sea una síntesis la mar de funcional que se desprende de la suma y confluencia enriquecedora y nada parasitaria de ambas partes.

Y es que el sonido no puede ser identificado con la palabra o el diálogo y cuando esto sucede también se procura buscar la posibilidad de ilustrar la imagen desde diferentes estrategias ni por supuesto la imagen cede su riqueza representativa para apoyarse perezosamente en el sonido. De ahí su funcionalidad: por su multisignificación, lo contrario a la redundancia que sólo existe aquí si tenemos una competencia tan básica que la capacidad enriquecedora de cada matiz nos parece igual que su ausencia, que no aporta nada a algo esencial dicho ya en unos trazos básicos únicos que somos capaces de diferenciar. Además el asesino, que es casi mudo, vive con una señora sorda.

Vemos cómo a fin de trabajar mejor los distintos contrapuntos, el filme no incumbe sólo en un caso de anormalidad esquizofrénica, sino también en las distintas deficiencias o anormalidades que tienen que ver con el juego imagen-sonido, afán experimentador que como dijimos se pone al servicio de un dramatismo lejos de cualquier frío experimento de laboratorio aunque en una primera visión pueda dar esa impresión: para descubrir la pasión que alimenta la investigación debe uno imbuirse en ella. ¿Hay algún personaje normal en M, aparte de la voz narradora que también cae bajo la amenaza de que podemos ser presa cualquiera de nuestros pensamientos más horribles? M es el esquizofrénico pero también lo parece el jerarca del hampa o la multitud enloquecida que clama la muerte de M. El miedo enloquece a las madres cuya furia en el juicio (*"se nota que usted no tiene hijas"* dice alguna al abogado defensor de M), les quita toda razón y los más imparciales y no sujetos a esta pasión, los policías, son más ciegos que los ciegos, más sordos que los sordos y no proviniendo estos defectos como en el caso de los mendigos de una deficiencia literal, más tontos que cualquiera.

La estrategia de los mendigos consiste en poner ojos y oídos en todas las calles. Una vez identificado y perseguido también lo delatarán los ruidos que hace en el desván en que se esconde. Quien los escucha no puede callar. Va escaleras abajo corriendo y gritando como un niño: *"Ya lo tengo, ya lo tengo, lo he encontrado, he oído claramente los ruidos arriba, en el desván"*. Más tarde, cuando le están buscando por esa habitación con una auténtica explosión de ruidos mientras M parece un animalito escondido que abre ojos de lechuza, sigue sin poder callar: *"¡He descubierto a ese tipo, lo he descubierto yo, he escuchado unos golpes, he avisado al jefe y he venido corriendo hasta aquí a contarle lo que sucede. Si yo no hubiera estado al cuidado, si no hubiera sido por mí, hubierais tenido que buscar durante horas!"*. Esta redundancia exhibe de la forma más aclamatoria y vulgar, por si alguien no se ha enterado, la importancia de los hallazgos con el sonido que el filme practica. La frescura y ganas con que se acogen no pueden disimular una especial delectación. Lo que motivará que uno de los encargados del almacén, que como todos, ha sido reducido por la fuerza, dé la alarma a la policía y que cuando posteriormente lo interroguen pueda decir el objetivo de tanta gente que ha entrado: capturar un hombre. El intento de huida al saber que viene la policía es frenado por los tenientes de la operación: hay tiempo suficiente para terminar de buscarlo antes de que lleguen, incluso no se pierde la tranquilidad. La policía no sólo no da miedo al asesino que escribe una carta a la prensa, después de haber escrito a la policía, proponiendo burlescamente que sigan sus investigaciones, habida cuenta de la nulidad policial.

Tras el asesinato de Elsie se distribuye la prensa. El asesino, de espaldas, silbando su *leitmotiv* escribe en un resquicio de la ventana la susodicha carta a la prensa. Volvemos nueva-

mente al lugar donde se distribuye la prensa. Se ha colgado un cartel que tras múltiples interferencias fruto del barullo que intenta leerlo deja paso a una voz líder que lo lee para todos entre la deleitación general. “*¡Por favor, cállense que no se entera uno de nada! ¡Que lea uno solo! ¡Un poco más alto, por favor, que aquí detrás no se entera uno de nada! ¡Siga leyendo, por favor!*” Y la voz dubitativa al principio acoge su tono firme y orgulloso de conferencia mientras una vez se ha impuesto al murmullo que la interfería el resto escucha en silencio.

Un corte nos traslada a otro lugar, una habitación en que no obstante la lectura no se ha interrumpido pues es continuada ya siguiendo el diario, por el nuevo locutor-relevo que también tiene su público aunque menos numeroso. Tras la lectura, dos de éstos se enzarzarán en una chocante discusión acusándose mutuamente de poder ser el asesino.

El plano siguiente nos lleva a la calle: un pequeño anciano regala caramelos a una niña y un gigante se enzarza en otra discusión con él acusándolo igualmente. Son momentos chocantes derivados de un empleo más banal con el sonido respecto al que nos seguirá mostrando el filme: todo queda reducido a una subida de volumen en unos interlocutores que se increpan chocantemente.

Cuando el ministro pide soluciones al jefe de policía por teléfono su discurso es una conferencia sobre los métodos policiales que se ilustra con las imágenes que dicen exactamente lo mismo que las palabras en un montaje rápido y fragmentario unido por el hilo de la voz pero con menor capacidad metafórica, simbólica y expresiva que en el comentado de la voz de la madre (siendo obvio y de perogrullo, es decir, sin aportar nada, o bien negando irónicamente lo que dice la imagen). Es como si en estos momentos se ventilaran las combinaciones expresivas de imagen y sonido menos ingeniosas pero como tales también presentes en un experimento que pretende dar cuenta del máximo número posible de empleos de las nuevas técnicas. Sin embargo, el ridículo discurso, con aire académico, que rima con el humor chocante precedente va acompañado de planos que aunque indican un empleo menos rico no están exentos de una carga irónica que contradice lo que exponen las palabras. Ironía que al acompañar un discurso fragmentario y expositivo muestra mejor que el diálogo común la burdez de un uso del sonido como mero ilustrador de imágenes o al revés como si se quisiera ridiculizar este uso. Y tal es el que hace servir la policía. “*Sr. ministro: humanamente no es posible hacer más de lo que se está haciendo: constantemente se siguen pistas que luego resultan ser falsas* (los planos de los interlocutores dejan paso a un plano de agentes durmiendo o paseando por una sala). *Por ejemplo, en el jardín de un hotelito de las afueras, detrás de un seto, uno de nuestros agentes ha encontrado una bolsita de papel con todas las apariencias de haber contenido bombones* (agentes mirando con lupa las ventanas del hotelito o con palos escarbando entre hierbas). *Y en efecto, examinando minuciosamente en las esquinas del cucurucho se han encontrado restos de bombón de fruta y granitos de azúcar* (unas manos explorando con unos palitos un papel donde prácticamente no hay nada excepto lo obvio). *Hemos controlado en un área de 2 km. todos los comercios que se dedican a la venta de estos productos* (plano de un mapa: el control se dibuja con un compás que establece un círculo en un área de 2 km.), *se han hecho registros* (otro plano de un compás dando vueltas por el mapa) *y se han interrogado a todos los comerciantes pero como es natural no pueden recordar una por una a todas las personas a las que han vendido bombones* (3 planos de agentes hablando con hosteleros). *A pesar de todos estos resultados negativos estamos dispuestos a salir adelante, a no ahorrar ningún esfuerzo, ampliaremos las zonas de búsqueda y seguiremos buscando cualquier indicio que pueda llevarnos a la resolución del caso. Trabajaremos día y noche, sr. ministro.*” Tras una interpelación del ministro, el discurso del jefe de policía sigue por derroteros ridículos que conllevan una fina ironía que sustituye la presunta frialdad o superficialidad de los empleos menos brillantes con el sonido por una calurosa gracia no exenta de funcionalidad, ya que incluso estos “usos menores” son imprescindibles para revelar la equivalente falta de brillantez e incompetencia policial. Omíto buena

parte del discurso, pretendidamente expositivo de la ciencia policial y por otra parte, digno de ser pronunciado por Groucho Marx, para centrarme en su parte final: "*La vigilancia en las estaciones es constante y a pesar de todo esto las pesquisas no han dado hasta el momento ningún resultado positivo; lo mismo ha sucedido con las redadas nocturnas efectuadas en los barrios bajos*" (el discurso acaba con un plano de policías preguntando por la estación que da paso a una nueva secuencia, lo sabremos a posteriori, en que el barullo es ingente: "*¡silencio, silencio!*" piden los polis en una redada que devuelve la narración "en vivo").

La organización de la policía es ridícula por exhaustiva, el comportamiento nos recuerda el de la reciente **Fargo** y contrasta con la organización más inteligente de la acción de los jefes de los bajos fondos y su operación con los mendigos.

El tono oratorio y de deleitación, que se da igualmente en la reunión de los jefes es más coherente⁹ (las palabras no van acompañadas por ilustraciones como en el caso anterior, el montaje no sale de la habitación en que se organiza el plan). La estrategia de captura, ya se dijo, consiste en poner ojos y oídos en cada esquina y algunas veces esto irá por separado (hay mendigos sordos o ciegos). La estrategia del filme coincide con la del asunto central de la narración.

En la penúltima secuencia le pasan a un comisario que no para de comer, beber y fumar puros (un contrapicado lo muestra sentado en una silla como si fuera un calzonazos) un acta de los desperfectos que han hecho los vagabundos y sus capitanes. Plano de la portada del informe. "*Un acta*" se limita a decir el comisario leyendo Acta, el título del informe, con desgana y sorpresa. Pasa páginas, lee entre líneas. Dice: "*Un paisaje muy tranquilo*" (plano de una habitación solitaria, dos planos de encargados amordazados), "*bonito lugar*" (plano de dos puertas rotas y abiertas) "*y querían desvalijar toda la casa*", sigue pasando hojas (más desperfectos) "*no han dejado títere con cabeza ¿qué buscaría esta gente?*" Sigue pasando "*¡qué barbaridad!*" (más planos de desperfectos) "*Lo han dejado que parece una dependencia del manicomio. Un boquete en el techo* (plano de un boquete). *Uhhmm pero qué veo. Las cajas de caudales intactas* (2 planos de cajas fuertes). *Ahora sí que no lo entiendo. No se han llevado nada. Tiene que haber sido una banda de idiotas*" Conclusión y discurso propios de semejante banda y otra forma de vincular un montaje fragmentario a la voz, voz ridícula que bobamente se sorprende por cada detalle que lee o ve de entre los que saltea con despreocupación y que la imagen reproduce sin más, esa fragmentariedad y escaso valor metafórico daría a esos planos el escaso contenido que el comisario atribuye. El compañero comisario le dirá que han secuestrado a un hombre.

Y curiosamente será el gordo y torpe (el que más de todos los torpes policías) el que haga confesar al maleante apresado cuando el encargado dio la alarma que el hombre secuestrado es el asesino de niñas. Se le caerá el puro, irá a lavarse la cara¹⁰ antes de preguntar: "*¿Qué teneis que ver con el asesino y a dónde lo habeis llevado?*" "*¿Conoce Vd. la fábrica de licores? Desde entonces está deshabitada y nadie la vigila*" (4 planos de la fábrica desfilan antes de que su voz pare y unos pasos se oigan, unos hombres bajan por una escalera, en lo que sería el quinto plano, y después vuelven y suben un bulto que pide socorro y lo llevan a otra habitación, lo tiran escalera abajo, allí le espera una muchedumbre que lo va a juzgar).

Es un error que muchos digan que no se sabe muy bien si el juicio lo está contando el detenido al comisario y por eso sorprende que la policía llegue a tiempo. Que sorprende es evidente por cómo se produce su llegada. Lo demás sólo es atribuible a no fijarse bien en la narración y esto es debido a su gran funcionalidad que hace difícil incluso separar las secuencias y a pesar de que no hay lugar para el equívoco y el lenguaje es claro y orientador, su brillantez, su ritmo te puede superar.

Veamos: en la captura de M se dan prisa porque el encargado ha dado la alarma lo que no impide que cacen y se lleven al asesino. "*¡Por fin cayó! ¡Vamos, deprisa! No hay tiempo que perder. ¿Queda alguien arriba? Creo que sí, tendré que ir a buscarlo yo mismo* (aquí está la

clave de cómo se pretende desorientar, consciente la narración de su dominio, para que todo quede explicado sin contradicción alguna más tarde) *¡Vamos deprisa! ¿Quereis que nos eche el guante la policía?*"

Los planos siguientes, de encargados del almacén amordazados, ya corresponden, no lo sabemos entonces, a la policía que ha llegado, rimando precisamente con la palabra final del anterior plano cuya frase dice exactamente lo que va a pasar (que se consiga engañar estando todo tan indicado es una prueba de madurez del lenguaje utilizado). Vemos un hoyo: *"¡Ehhh, que yo ya he terminado aquí abajo!"* "Pues sube" le dice el que pensamos que ha ido a buscar al rezagado (que, recordemos, iba "arriba" y este dice que ha terminado *"aquí abajo"*). *"¡Arriba las manos!"* (de la misma forma nos sorprenderán en el instante final). *"Les juro que yo no soy culpable"* dice el detenido desde la superficie del boquete. *"Inocente como un recién nacido"* dice ya en comisaría. Estas tres secuencias constituyen el ejemplo paradigmático del encadenamiento funcional que trabaja el filme.

La dinámica pregunta-respuesta propia de una misma secuencia, de reproducir el diálogo íntegramente entre los personajes de una misma secuencia es esquivada con fines expresivos que rehuyen el "teatro filmado" incluso cuando sería lo más natural y nada desdeñable en beneficio de rupturas con la imagen y el sonido que paradójicamente los cosen más porque aceleran la narración vertiginosamente. De esto se deduce que es imposible que el detenido haya presenciado el juicio, ya que la casa de licores que cita es un lugar diferente, aunque pueda haber alguna similitud y quizá podría tratarse del mismo quedando baza para algo de ambigüedad.

También es coherente lo que contamos con el anterior diálogo policial con ilustraciones de imágenes que se fundaba con la redada en los bajos fondos que ya pertenecía a otro momento no equiparable al discurso que sujetaba las imágenes. También aquí ese quinto plano en que ya no se oye la voz del detenido interrogado nos trae la acción "en vivo" y es por tanto el primer plano de la secuencia final que continúa lo que el detenido dice: la voz narrativa coge el relevo sin apoyarse en el estilo indirecto. Por eso contesta primero la segunda pregunta de *"¿Qué teneis que ver con el asesino y adónde lo habeis llevado?"*. Mientras la voz narrativa nos cuenta lo que el detenido no puede contar este contará al comisario lo que ya hemos visto que propicie que se pongan en marcha para detener el juicio.

La secuencia final es el *summum* de la ironía: el parco en palabras asesino desata sus voces (cuyo enloquecimiento sabremos ahora que también le impide oír : M no puede ni quiere apenas hablar ni oír, sólo ver), su locura parece pasar al juzgado popular y la policía llega finalmente en el momento justo. En este último caso no hay más ironía que la que les acompaña toda la cinta ya que es una casualidad que salven a M, nada ha cambiado en ellos: siguen siendo más ciegos y sordos que algunos mendigos.

El juicio representa la apoteosis de la palabra. Casi por primera vez, y es el final, M es un discurso verbal. Pero también aquí se separa de la mera reproducción de un discurso cualquiera. M habla, articula un discurso completo pero su anormalidad no puede por menos que reflejarse.

Ni siquiera aquí su voz sirve para acompañar un cuerpo sino que su fractura, entre el cuerpo y la palabra que es lo que muestra todo el filme, de ahí que casi no hable, halla aquí su problemática solución¹⁴. Su escisión se muestra en un discurso lleno de perturbaciones que también sufre su cuerpo. Al tener que reconocer lo que ha hecho no puede menos que extrañarse y si al principio no vimos el crimen de Elsie más que por sugerencias visuales ahora lo vemos por medio de un cuerpo que no cesa de moverse, de forcejear consigo mismo al tener que aguantar un discurso que se diría que no le pertenece y que verbaliza en su crispación y sacudidas violentas esos mismos actos horribles.

M clama ser entregado a la policía (la ironía es doble: el pueblo está más loco que él y la policía, ya hemos visto, son mas inocentes que las niñas). Por eso las risas y gritos del gredario son la respuesta: "muy listo" le dicen. *"Yo no soy responsable. No puedo impedirlo*

(dice casi llorando de rodillas). *¿Quiénes sois vosotros? ¿Quiénes sois para juzgarme? Vosotros sois ladrones y estafadores, cosas que podriais corregir si aprendieseis a razonar, si os pusierais a trabajar* (el discurso se hace acusador para con ellos, ahora con gran firmeza y sobriedad como si hablara otra voz, en un cambio de ritmo como el del jerarca cuando en la reunión comentada dice que hay que suprimir a la bestia y pasa de tonos exaltados a suaves o duros y enérgicos que casarían con un nazi): *Pero yo ¿Qué quereis que haga? ¿Qué puedo hacer yo? ¿Es que no creéis que es terrible lo que llevo dentro? Tengo que circular por las calles huyendo constantemente. Hay alguien que me persigue y soy yo mismo. Me persigo. En silencio. Pero yo le oigo. A veces me parece que yo mismo corro detrás de mi. Y quiero escapar de mi mismo. Pero no puedo escapar y sólo tengo una solución: matar. Y ya no me doy cuenta de nada más. Luego sale la noticia y leo y me pregunto: ¿He hecho yo eso? Y no puedo recordarlo. Vosotros no podeis comprender lo que significa llevar en el interior dos voces como yo llevo gritándome constantemente: ¡No lo hagas! ¡Mata! ¡No lo hagas! ¡Mata! Y las voces siguen enloqueciéndome. Y yo quiero impedirlo (se tapa los oídos) pero no puedo evitarlo. ¡No puedo, no puedo!*". El jerarca se levanta y sentencia lo que también se podría aplicar a él: *"El hombre que dice de sí mismo que es capaz de arrebatarse la vida a un ser humano tiene que ser aniquilado, es un peligro para la sociedad. Ese hombre tiene que morir"*. Lo confirma el abogado defensor: *"no se puede juzgar a un hombre por algo de lo que no es responsable. Eso sí sería un crimen. Es algo a lo que no tiene derecho ni el Estado y aún menos vosotros. Pido que este hombre sea entregado a la policía"*. M sólo mira, sigue sin querer oír. La gente salta dispuesta a matarlo. *"¡Quietos todos!"* dice una voz que asociamos al abogado. *"¡Policia! ¡Arriba las manos!"*. Y mientras todos las levantan una mano condescendiente cae con mucha delicadeza sobre el hombro de M. *"¡Queda detenido en nombre de la ley!"*. La petición del abogado se cumple inmediatamente. Y una vez mas nos sorprende aquello que nos ha sido avisado, pronunciado: el sonido, la palabra, el silbido trae en seguida su imagen pero ésta no pierde su capacidad multisignificativa, su poder expresivo y con ello enriquece brillantemente el sonido que sin estas contradicciones tan sutiles, que en última instancia no existen, sería un microbio apegado a la imagen.

NOTAS

1. En **Caligari** la demiurgia contagiaba de lleno la concepción del plano y lo formal desencadenaba una estructura hermética y metafórica acusada y conflictiva, laberíntica en el filme paradigmático del modo de representación específico del cine clásico alemán. En **El testamento...** lo laberíntico y conflictivo de la estructura más que a la forma pasa al argumento (a los pasadizos y laberintos propios del folletín cuya proliferación indiscriminada de acciones, verdadero laberinto formal es dotada aquí de una mayor orientación estructural) una vez sentadas las bases de su estrategia enunciativa. De ahí la mayor causalidad narrativa y la puesta en escena más naturalizada ya que no está marcada de forma rotunda por la visión deforme del hipnotizador. Sin duda es la demiurgia de **Mabuse** la que permite el molde folletinesco y a partir de su mayor protagonismo enunciativo la mayor estructura y verosimilitud que hunde la verosimilitud o neutralidad de todo relato. Metafóricamente se diría que el testamento de la muerte del cine clásico alemán contiene la venganza sobre el modelo agresor que se impondrá. La ubicuidad de **Mabuse** es lo que le hace no ser nada porque no significa nada lo que significa todo: está en todas partes, puede verlo y saberlo todo, oímos un pilar de voces que se le atribuyen y ninguna es él. Tras toda esta omnipotencia no hay más que vacío: está muerto. Pero aquí está la baza fantástica: nadie puede probar que existe Dios pero tampoco lo contrario. Mabuse es un fantasma y aunque el caso podría explicarse como resultado de las obsesiones de sus pacientes el cine alemán verosimilitiza con su marco contextual el asomo a la duda, a lo misterioso. Aparte de la explicación más racional concede un lugar, legítimo como vemos, a la poesía.

2. Y ese mismo vacío amenaza con la presencia en cualquier momento o lugar de la voz o imagen del Otro, algo que puede estar entre nosotros, en nuestro entorno más inmediato, en nuestra mente originando un discurso que escape a nuestro control. Asesinos entre nosotros era el título pensado inicialmente y que no gustó al poder nazi. Lo psicótico era nuevamente la elección del cine alemán para hacer frente a lo que nuevamente podía caer, con más motivo que en el mudo, en la etiqueta de teatro filmado.

3. Lo que como nadie supo hacer el MRI que adapta y simplifica a su modo los otros modelos de representación y reduce la vanguardia a su mínima expresión.

4. Con cierta cara de preocupación atenuada por cierta alegría. Por el plano posterior sabemos que se debe a que es la hora de salida del colegio. Pronto estará en casa. Cada vez que hable el cucú a partir de entonces o que mire el reloj, cada ruido que oiga serán esperanzas inmediatamente frustradas por la ausencia. Hasta que no se oiga nada, ningún ruido, ninguna esperanza.

5. En los filmes de vampiros el acto sexual tan solo se sugiere sustituyéndose por el mordisco en el cuello. El filme no deja de ser mudo, nos hace leer, hay diversos carteles, rótulos diegéticos que afirman la no supeditación de la imagen al sonido, el principal de los cuales lo llevará el asesino en la espalda (el crédito, título del filme pasa de extradiegético a diegético). Al aparecer la sombra sobre el cartel que se pregunta quién es el asesino, como vampiro incorpóreo, también justificada por cuanto muestra el desdoblamiento del personaje cuya identidad es difusa y sombría al estar su cuerpo repartido entre dos voces o imágenes (la de asesino furibundo y la de pacífico hombrecillo), se agacha hacia la altura del cuello de la niña para hablarle en un plano espeluznante rápida respuesta a la preguntavisual que formulaban las letras del cartel. Rápida y visualmente multisignificativa. Las antípodas de un tipo de discurso publicitario que condena a no leer una acribillante avalancha de planos. Si en **M** es difícil delimitar las secuencias por su sutil encadenamiento la antítesis sería encubrir un encadenamiento inexistente aún a costa de encubrir el propio plano. ¿Son los publicistas de las grandes firmas comerciales los nuevos Mabuses?

6. El asesino tiene que irse a lugares donde la voz no llega, donde no pasa gente, a la periferia a consumir su delito. Pero lo que motiva la acción de los hampones, cuyo jerarca en el juicio clama por la muerte de aquel, que no le valga de excusa su locura porque se puede escapar y hacer lo mismo con nuestras hijas (la modernidad del filme no es solo formal sino que además de la actualidad eterna del tema de la culpabilidad y del infanticidio, el filme se basa en un hecho real. Y sin extraer un paralelismo literal, es en nuestra sociedad totalmente actual por la movilización alternativa a la oficial que se despliega en el caso Alcázar), es otro hondo motivo: las redadas de la policía perjudican sus negocios fraudulentos.

7. Voces angustiadas de la madre o de **M** en su juicio, el silencio como sonido más angustioso que cualquier voz. Prácticamente hasta el crimen, no se habla o se habla silenciosamente, hay miedo, la angustia inhibe la voz y ante el silencio que se apodera sólo cabe la desproporción para romperlo: el grito. Antes de esta explosión, sólo hablan los relojes, los coches, cualquier ruido que esperanzadoramente pueda ser atribuido a la imagen ausente de Elsie. Hay que escuchar hasta que ya no se oiga nada y entonces gritar hasta donde la voz no sea más que un débil susurro, quizás el aire, hasta donde ya no llegue no sólo la mirada sino la voz, que puede ir más allá de la imagen, hasta los límites en que se pierda, hasta donde la imagen no se puede ver, sólo imaginar. La voz aullido se apaga conforme ve y oye sin ver ni oír lo inevitable. Tras guardar silencio, la voz era la última esperanza. Un recurso más con toda su importancia pero secundario de las posibilidades expresivas de lo más específico del cine: la ilusión de las imágenes en movimiento. Todo esto en 6 minutos (más uno de los créditos).

8. El peligro poco a poco se va corporalizando. El tratamiento realista no esquiva sino que acoge la convención del filme de vampiros. También en **Nosferatu** veíamos una retahíla de indicios que anunciaban el peligro a un distraído Hutter. En **M** la canción de la niña, los carteles, los periódicos que se leen en casa, en la calle o se llevan a la propia madre después que el montaje nos haya enseñado como **M** se va con la niña, los coches, la melodía de **M**, su sombra, **M** de espaldas, etc. Si en el primer plano del filme se planteaba el drama, los siguientes son variaciones que cuentan sugerente y detenidamente todo lo que se esboza en ese primer plano en una poderosa red ultrasignificante en que la funcionalidad del montaje en el interior del plano derivada de su hermetismo y concepción metafórica no estorba la funcionalidad narrativa entre planos y secuencias sino que se funde con ella y la cose como se impregna de ella misma. Transparencia y hermetismo son el resultado de esta funcionalidad máxima a todos los niveles. El rostro de **M**, un Peter Lorre de rasgos redondos, inocentemente perversos expresa perfectamente su ambigüedad que se debate entre la inocencia y la culpabilidad, lo veremos frente a una cuchillería. Rodeado por un juego de cuchillos que hay más abajo, al pie del escaparate y que se refleja sobre el cristal a la altura de su cara definiéndolo como prisionero de sus instintos. Ese mismo marco reflejo rodea luego el reflejo de una niña que hay más atrás en la calle. La niña se va hacia otro escaparate y se para entre una flecha puntiaguda ortopédica que sube y baja como acribillando y un extraño círculo que hace girar una espiral de fantasía. Todo indica que está atrapada. Que la sigue. Se lanza sobre alguien. Es su madre. **M** ha quedado un poco detrás disimulando. Con otra niña observa otro escaparate: en la parte superior del plano, escaparate o pantalla se ven colgados los pies de un muñeco de ortopedia, rocamboleros, con un mecanismo que le hace ridículamente abrirse y cerrarse de piernas quedando en ascuas como si lo estuvieran ahorcando, con ese descontrol, de movimientos ortopédicos, no bien regulados, que vimos en la secuencia del asesinato en la pelota y globos.

9. Si bien su tono varía de la sobriedad a la exaltación pasando por un tono modesto y sólo es interrumpido 2 veces para decir "Tiene razón" y "Sí señor" El paso del segundo al tercero: "¡Hay que suprimir esa bestia, tiene que ser exterminada sin piedad, sin misericordia!" "Señores, es necesario para que nuestros asociados puedan seguir trabajando que cese la vigilancia policial, les suplico.." Aquí hay un corte. Frente a la limpieza anterior parece que estemos en una taberna. La frase continúa: "...que se encarguen de resolverlo amigos míos". Ha terminado de hablar el jerarca policial. La atmósfera está cargada de humo, frente a la mesa ordenada y sin apenas cosas de la reunión anterior la de ésta está llena de tazas de café, copas y papeles. La posterior discusión a los discursos de los jerarcas se alternan. Las atmósferas se igualan: los hampones han empezado a fumar. Pero su tono expositivo y su silencio ante el que habla es un tono de feria, casi se increpa al formular ideas, en el caso policial. No obstante estos llegan a conclusiones no menos obvias que las que practicaron pero ya imponen una selección mayor: examinarán los manicomios, sus bajas, etc. Los estafadores deciden movilizar a los mendigos: espías que puedan vigilar todo sin levantar sospechas. Y cuando dicen esto un plano nos los muestra como sombras que hablan reflejadas en la pared (con la entrada del humo la atmósfera ha ido difuminándose). El montaje alterno va subrayando los avances que una y otra mesa consiguen haciendo rimar palabras y motivos que conectan ambas reuniones. Los estafadores llegaron un plano antes a su idea para encontrar al asesino lo que les dará un poco antes su descubrimiento y captura (si bien la

policía ya llevaba 8 meses buscando inutilmente: uno de los malcantes dice que si la policía lo encuentra será por casualidad, por eso no pueden quedarse cruzados de brazos mientras sus negocios se perjudican: la incompetencia de la policía está a punto de arruinar y de acabar con las actividades de los mafiosos sin proponérselo). En el plano siguiente al que M es marcado la policía descubre que los cigarrillos que fuma el sospechoso que vive con la sorda son los mismos que estaban a 50 metros de una víctima, lo cual tampoco es gran cosa y descubren una pista en la ventana de donde vive. "Por fin tenemos una pista" "¿Sí? ¿Ya teneis su pista?" se oye en el siguiente plano que corresponde a los estafadores que atienden por teléfono lo que le cuentan los mendigos pero que rima ironicamente como si la policía avisará a sus rivales dándoles ventaja en la persecución de M. Por otra parte las pistas de la policía siguen siendo ingenuas a pesar de estar en el buen camino casualmente. Buscan en casa de la sorda si hay algún rastro de algo que vincule con la carta que el asesino escribió, si hay alguna mesa vieja donde queden huellas, si hay restos de un lápiz rojo o papel idéntico al de la carta. Al ver en la ventana restos de lápiz rojo lo acusan. Pero no saben ni como es. En la primera visita a su casa se cruza con el agente que interroga a la sorda, sale a la calle silbando su melodía que es insignificante para la policía y que además tiene un tono festivo, diríase de burla.

10. Otra muestra de humor: El comisario le dice al detenido para que hable que un encargado del almacén ha sido asesinado y que se la puede cargar él. Un plano de este, el que dio la alarma, nos lo muestra después de que haya declarado comiendo copiosamente (la comisaría parece un restaurante todo el filme) y bebiendo en un copón que es una verdadera hipérbolo. Otra vez las imágenes acusan al sonido, a la palabra de la policía de mentir.

11. También **Mabuse** mostraba una fractura entre cuerpo y palabra, entre imagen y sonido desde otro juego. En **El testamento...** hay varios M, muchos personajes que sienten otras voces, otras órdenes que les obligan pero si en M la culpabilidad no se le puede atribuir y esto se da en un tratamiento realista en **El testamento...** tampoco se la podemos atribuir a los diversos personajes ya que la culpabilidad está metafórica en Mabuse, en algo que no existe o si existe es algo fantástico. La locura adquiere su representación en un mal del que nadie tiene la culpa, su visibilidad y audibilidad son tan reales como irreales. Esta corporeidad ejemplificada en Mabuse hace inocentes para los que tienen que ver el mal física y materialmente, a los personajes, dominados por un mal; corporeidad que para los que no tienen esos imperativos no es gratuita ya que efectivamente es su presencia la que controla sus mentes.



Foto: M (1931)