

Un éxtasis melancólico

La condesa Dusy Told, melancólica, extiende su disposición a su clase, a su época: "Tenemos la sangre cansada", le explica al abogado von Wenck (*Dr Mabuse, der Spieler*, Fritz Lang, 1923); he aquí por qué ella observa el juego (*Spiel*) en el "espejo de los demás" sin contacto con ellos, un estudio de personajes que la libera de la "atmósfera muerta" de su casa. ¿Para qué buscar "los poderosos aires de lo extraordinario"? La existencia ya no nos ofrece una aventura capaz de despertar la "sensación". Esa lasitud responde a la constatación romántica de la decadencia, Chateaubriand o Spengler: bajo el nombre de degeneración, Max Nordau extendió la idea de que las taras sociales eran de naturaleza psíquica; pero este mal traduce también el diagnóstico de Freud, según el cual el sujeto experimenta la pérdida de sí mismo como un duelo sin fin, lo que conlleva el empleo de otro como imagen de una vida que él considera fuera de su alcance; ilustra finalmente la concepción antigua, el Problema XXX, 1, de Aristóteles o de algún otro, puesto que la sangre, humor vivificante, se debilita en beneficio de la bilis negra, que moldea los caracteres, y, como sabemos, explica la manía de la condesa. Ávida de viento, ¿alude a las tormentas deseadas por los románticos o a los "humores ventosos", que, según la tradición de Jackie Pigeaud (*Aristote: L'Homme de génie et la Mélancolie*) activan la pasión por lo atrabiliario? Al confiar a Mabuse cuánto le aburre lo que ve por la ventana en plano fijo, desde su coche en travelling, o desde su palco en un espectáculo, Dusy incita al público a admitir el *spleen* entre los mecanismos de su gusto por el cine: ¿No es acaso Mabuse un *sensationfilm*?

Freud publicaba *Duelo y melancolía* en 1916. En 1920 Spengler terminaba *La decadencia de Occidente* y en 1923 Erwin Panofsky y Fritz Saxl proporcionaban en *Dürers Melencolia I*, borrador de *Saturno y la melancolía*, su primera traducción del texto aristotélico, donde *ekstasis* (extravío) se traduce por *Ekstase*. El 7 de mayo de 1927, se podía leer en *Le Soir* un artículo de Desnos titulado "Mélancolie et cinéma". Allí pedía y deseaba la tempestad y la alucinación; el aspecto desabrido de las películas procede, según él, de la insistencia en lo banal ("lo no interesante", decía la condesa) y de la mediocridad de un pensamiento limitador ("odioso", añadía ella). Pero lo arroja en la sombra la exaltación de los "misterios terrestres", el espectáculo de los "asesinatos perpetrados en los bosques de la pantalla". Tanto el uno como la otra, entre la observación morosa y la esperanza de febriles transportes, sufrían la ambivalencia de una melancolía que se emparenta con el cine mediante una analogía: la representación obstinada de lo real promete y permite la realización de las quimeras.

Von Wenck propone a "la Inactiva" un antiguo remedio, la ocupación discreta, aquí, la acción en una prisión. Porque, ¿qué otra misión pública le puede convenir a una mujer de mundo asqueada del mundo? Para hacer hablar a Cara Carozza, la cómplice del Anónimo criminal y encarcelada tras la muerte de Hull, se encerrará a Dusy en la misma celda.

Extraña escena, alimentada de gestos más que de rótulos, continúa en su desarrollo dramático pero cortada en su desenvolvimiento material: posturas y accesorios producen falsos *raccords*. La condesa entra gesticulando para protestar por un encarcelamiento, lo que la confiere una animación y un volumen poco habitual. Cara está sentada, postrada en su camastro, los puños sosteniendo el mentón, en una pose sintomática de la melancolía. Cuando la nueva trata torpemente de abrir un diálogo, la detenida ha cambiado de postura: los puños aún cerrados ante ella, los ojos fijos, deniega con la cabeza. Habría que comprender que ella ha reconocido a la amiga del procurador, que la había visto poco antes en su compañía y que acusa la trampa que se le ha tendido, pero de ello sólo nos percatamos leyendo el rótulo: "¿No tiene usted vergüenza?" ¿Que

vemos, en efecto? A la incredulidad se añade una manifiesta aflicción: Cara cierra los ojos, que había bajado Pero hela aquí de pie, ante la condesa, a la que descubrimos repentinamente sentada, fumando. Es entonces cuando ella lanza su pregunta acusadora. En primer plano, Dusy ya no tiene un cigarrillo, inclina lentamente la cabeza, mientras se cierran sus pupilas. En la configuración de gestos, el intercambio ha sucedido al contraste.

Las dos mujeres se acercan. Con los brazos cruzados, Cara mira hacia lo alto enfrentándose, rabiosa con su debilidad, a los cálculos inoperantes del procurador: cierra los puños, los alza a la altura de su rostro y, mientras que Dusy junta sus manos sobre su pecho, se abate pesadamente sobre la cama, "abandonada" (*herrenlos*). Lo repentino del hecho, la antítesis entre los aleteos y la gravedad anuncia un acceso de vehemencia melancólica, un extasis.

Empática, la condena, las manos de nuevo juntas, se inclina sobre la prisionera ahora fuera de campo. Le hace la confidencia de que él no la ha abandonado, que ha muerto: está pensando en Hull, amante de Cara, mientras que ésta sólo piensa en su señor (*Herr*) y así se reincorpora enseguida y se lanza a la garganta de Dusy: "¿Quién ha muerto?" Trepa, nueva discontinuidad, a los hombros de la visitante. "¡Hull!", responde ésta. El alivio de Cara no disminuye su exaltación. Se enjuga la frente con el envés de su mano, con la mirada extasiada y pronuncia el ditirambo del Omnipotente, sin nombrarlo. Tres gestos religiosos acompañan el elogio de este héroe inmortal. Primero avanza las manos, con las palmas vueltas hacia lo alto: es un movimiento de acogida, de ofrenda y de petición, el de la Tierra confiando a Erectea a Atenea en una ánfora antigua conservada en Munich, o el de un Mago ante el niño Jesús, en un cuadro del Maestro de la Virgo inter Virgines (Gemäldegalerie, Berlín) o el de María en La Anunciación del Maestro de 1499 (mismo museo). Después Cara extiende los brazos, que desbordan el cuadro, como un crucifijo. Finalmente se levanta, con las manos abiertas sobre su pecho, los puños cruzados sobre su garganta: esa actitud es un lugar común de la pintura católica. Es así como la Fe estrecha a la cruz contra su corazón (Ambrogio Lorenzetti, Palazzo Publico, Siena), como Maria responde a Gabriel en la Anunciación, como en un cuadro de Antonello de Messina, acoge en su seno el mensaje del ángel (Bayerisches Staatgemäldesammlungen, Munich), como adora a su recién nacido según Schongauer en Frankfurt, y lo llora según Hans Balding Grien en Berlín (Gemäldegalerie): ese gesto encierra en la intimidad un don divino, a la vez que abandona toda pretensión de actividad. Al añadir a este recogimiento devoto la mirada que los mártires dirigen hacia atrás y hacia el Cielo, Cara logra una imagen del éxtasis. Este énfasis, tomado prestado de la iconografía, es decir provocado desde el exterior, nos recuerda a una figura del teatro germánico de la época: el éxtasis del actor, como el del poeta, desencadenando la exteriorización de los sentimientos, llega a la expresión más vehemente de las fuerzas espirituales brutas. ¡Cuánto nos alejamos de la psicología! Imploración, sufrimiento y voluptuosidad del mártir, la unión mística no forma una secuencia afectiva, sino que hace reverberar en un cuerpo una potencia misteriosa. Ese *entusiasmo*, por retomar el término aristotélico, conlleva una agitación análoga a las crisis de los personajes de *El gabinete del doctor Caligari*; esa gestualidad anuncia, además, la caracterización del suicidio de Cara como una piadosa eucaristía.

Mientras Cara prosigue su homilia, designándolo a él como "la condena y la salvación" Dusy acerca una palma y después otra a sus propias mejillas, y, echando hacia atrás la cabeza, casi junta sus manos sobre el pecho. He aquí una emoción más serena pero que prevalece con vigor sobre los rasgos emocionales que podíamos esperar de la condesa. ¿Se ha curado de la melancolía? Experimenta extraños transportes y se encontrará a su vez sierva del maestro de Cara, a quien imita y cuya habitación ocupará. El arrebató no

aparece aquí solamente como la fase exaltada del mal. Es su extensión inspirada. Al revivir el interés apasionado, el éxtasis sobrepasa el deseo de la condesa y colma los de Desnos: suplantar lo banal. Las poses pictóricas eliminan el naturalismo en beneficio de lo sagrado, su discontinuidad y su exceso sugieren una posesión perturbadora; gracias a la complicidad que los cuerpos tejen en su ejercicio, la escena no puede reducirse al resumen que Dusy le hará a von Wenck: sólo he visto a una enamorada.

La extensión social de la melancolía tiene una causa. Más que la alegoría de esa plaga, Mabuse es su encarnación. El quidproquo citado más arriba demuestra su ubicuidad anónima. "Solamente sé que él está ahí", dice el procurador. Creador de personajes, él tiene todos los caracteres. Como el humor negro, empuja al suicidio. Como ella, conoce la rabia, la furia, la alucinación, la locura. Sugiere, fascina, hipnotiza, emplea vapores fuliginosos. Psicoanalista, él es la enfermedad que pretende curar, como diría Karl Kraus. El novelista Norbert Jacques se inspiró para su nombre quizá en la firma de Jan Gossaert, de quien el museo de Berlín posee un fúnebre "Cristo en el Monte de los Olivos", de parejas desnudas en las que los sexos masculinos son producto de la fantasía de un lujurioso atrabiliario y un retrato engma de un gentilhomme. Fritz Lang y Thea von Harbou, su guionista, habrían querido acercar la alta cultura a un arte popular y nuevo, como señala Klaus Kreimeier (*Une histoire du cinéma allemand: la Ufa*).

Al pasar de un cuerpo al otro, el éxtasis expresa el dinamismo del cine, del cual Mabuse, dictador del relato, encarna el genio melancólico. *Los crímenes del doctor Mabuse* (1960) nos proporcionará una ilustración más patente, al esconder cámaras por todos lados. Hay que añadir, pues, un capítulo a la historia de la melancolía. Las películas han dado a esta disposición el aspecto de un malestar general. La insignificancia del mundo se objetiva bajo la mirada de Giuliana en *El desierto rojo*; un cortejo, una danza macabra, sigue a Vincent en el *Van Gogh* de Pialat; al tedio, al laberinto, al furor asesino que atrapa a Jack Torrance, como antaño a Heracles, se oponen las visiones de un alma infantil (*El resplandor*); los enmascarados de *Eyes Wide Shut* suponen, además de lo fantasmal, los rituales colectivos de lujuria y muerte. Pero sin duda en *El año pasado en Marienbad* la que liga más estrechamente los poderes fantasmagóricos del cine con un universo obsesivo e inatrapable. La lista sería interminable. Y con razón: en la pantalla es normal que todo humor se traduzca en una exterioridad; el principio mismo del montaje favorece las ilustraciones armónicas; seres excepcionales, los actores son en ocasiones héroes de la manifestación desbordante; pero la cámara interpreta siempre la parte de la monotonía de lo real. Robert Desnos había comprendido perfectamente esta doble naturaleza de la película. Fritz Lang ha sabido revelar una articulación capital: la que liga entre sí los cuerpos en movimiento en la manifestación de un tormento delicioso y profundo.

Alain Masson, "Une extase mélancolique", *Positif*, 556, junio de 2007.