

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Estética y representación fílmica: el caso del gabinete del Dr. Caligari

Autor/es:

Puig, Xavier

Citar como:

Puig, X. (1997). Estética y representación fílmica: el caso del gabinete del Dr. Caligari. Banda aparte. (8):3-15.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42243>

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:



ESTÉTICA Y REPRESENTACIÓN FILMICA:

El caso de *El Gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919

Xavier Puig Peñalosa

A los amigos de la Escuela de Diseño Visual de Manizales (Colombia).

1. Prolegómenos (I): El modelo hermético-metafórico .

Tras los títulos de crédito, el segundo plano de **El Gabinete del Dr. Caligari** (*Das Cabinet des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919) es un rótulo; en él leemos: *Los fantasmas existen. Están a nuestro alrededor. Me apartaron de mi hogar, de mi mujer y mi hijo*. Esta inicial a la par que inquietante declaración, es toda una dramática premonición de lo que a continuación se nos narrará, es decir, la (¿inventada?) historia de un doctor llamado Caligari y su sonámbulo Cesare, a partir de su presencia en la feria de Holstenwall y los trágicos sucesos que acaecieron. Así y ya en sus comienzos, toda la película se articula en un sorprendente *flash-back* que hallará su conclusión narrativa en un sorprendente epílogo, y en el que se recupera el propio *tiempo real* de la narración. Por tanto, prólogo y epílogo enmarcan los límites cronológicos y geográficos del *corpus* central de la extraña historia que se nos cuenta¹. No obstante, el amplísimo referencial simbólico y metafórico de ésta, trasciende dichos límites para, no solamente implicar a los propios espacios inicial y final —supuesto *punto de vista* de la narración—, sino también —y lo que es más importante— a la propia hermenéutica del filme como totalidad. Para ello, habrá que considerar distintos aspectos que, sintéticamente, podríamos resumir en dos: el propio texto filmico y —en segundo lugar— su relación con el contexto estético-cultural en/del que surge. Guía articular de ambos aspectos será, a nuestro juicio, la representación que del espacio se imprima en el propio filme; bien considerando aquél como texto filmico, bien considerando su resolución en el filme.

Respecto al primero, el extenso y riguroso estudio de Vicente Sánchez-Biosca titulado **Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1922**², y en el que se enuncia un *modelo hermético-metafórico* para denominar y caracterizar —entre otras— a la película que nos ocupa, nos resulta suficientemente ilustrativo para volver a insistir aquí³. Retengamos, no obstante, por su incidencia en el segundo aspecto que nos interesa desarrollar, algunas de las más fundamentales características de este *modelo*. En primer lugar, la autarquía del plano, es decir, la identidad que se establece entre el espacio representado y el filmico en el plano, merced a la clausura figurativa que imponen los propios significantes en cada plano. Ello implica una renuncia a cualquier referencial —figurativo y/o espacial— que no esté visualizado en el propio plano; de ahí —y en segundo lugar—, esa voluntad centrípeta de la imagen (de sus componentes: vestuario, iluminación, actores, profundidad de campo, decorados, espacialidad, etc.) en su cerrazón en la unidad autosuficiente del plano. Por tanto, la combinatoria de la estructura representacional de/en cada plano, supone una síntesis total de cualquier posible evocación al situarse su referencial en el propio haz de interrelaciones que dicha combinatoria procura. Sin exterioridad —y en tercer lugar—, la abstracción figurativa que dichos planos autosuficientes generan —*diktat* de los significantes y, por tanto, sustracción a la continuidad narrativa, a la diégesis—⁴, dota a éstos de esa peculiar percepción pictorizante y fijista, génesis a su vez de su *hermetismo*: es el reino de la metáfora.

cine alemán entreguerras

Por otro lado, el punto de vista narrativo *habla* desde la indefinición y/o inestabilidad que la proliferación de relatos procura. Y es que, el desdoblamiento (virtualmente) infinito que la articulación narrativa genera, sólo puede desembocar a la incertidumbre de la enunciación, de su mismo proceso. También aquí y a fin de asegurar la *continuidad* de un discurso que no responde a la lógica cartesiana de causa-efecto, serán las asociaciones metafóricas quienes articularán su propio andamiaje, su estructura⁵. Por ello, es siempre a una *exterioridad* referencial a donde tenderá la búsqueda de sentido; no obstante, áquella sólo podrá *mostrar* su trágica realidad: la de su irrepresentabilidad, es decir, la de su vacío⁶.

2. Prolegómenos (II): espacio y representación.

Si líneas arriba anunciábamos nuestro propósito de desarrollar el tratamiento que *en* el filme se otorgaba al espacio, será la concreción formalmente expresionista de la escenografía, el aspecto articular de nuestro trabajo, bien entendido que sin un carácter exhaustivo y teniendo siempre presente lo sintéticamente señalado en el apartado anterior. En estos términos, la vinculación de Walter Reimann con el movimiento expresionista —junto a la intervención de sus amigos Hermann Warm y Walter Röhrig—, será determinante en la articulación del espacio escenográfico del filme. Espacio que, tanto por las propias premisas estéticas de dicho movimiento como por el *carácter* del mismo filme, será indudablemente metafórico. Efectivamente, toda la extremada estilización a que es sometida la representación figurativa de los componentes escenográficos (calles, arquitectura, espacios interiores, mobiliario, luz, vestuario, etc.), responde a las pautas principalmente pictóricas que dicho movimiento desarrolló⁷. Así, la expresión profundamente subjetiva de la extrema tensión con que es percibida la experiencia, la absoluta inestabilidad referencial —de sentido— que implica la vivencia de la realidad, el desgarramiento interior que supone la imposibilidad de una experiencia unitaria, reconciliada, toda —en fin— esa fragmentación del sujeto y su ulterior expresión en un *grito*, hallarán su heterodoxa representación en una instancia formal constructivamente determinante: el ángulo o, mejor, la extremada *angulación* a que es sometida toda figuración. Además, cabría plásticamente que añadir la importancia del color en las génesis constructivo-expresiva. Obviamente, la resolución filmica de dicha estética en su recepción por el espectador, aparecerá huérfana de cromatismo; sin embargo, los fuertes contrastes lumínicos a que están sometidos los planos, las *figuras* que en ese espacio se constituyen, además de su propio valor metafórico, también metaforizan a su vez aquella ausencia. Por ello, las telas pintadas que aquellos artistas confeccionaron como única decoración del/en el filme, hallarán su doble *sentido* metafórico (constructivo y expresivo) en su íntima alianza con la disposición lumínica. Forma y luz como elementos constructivos serán, junto a la propia actuación *expresionista* de los actores, las instancias constituyentes de ese espacio *abstracto*, fragmentado e inestable que es, a su vez, metáfora de la propia experiencia.

3. El espacio exterior.

Quizás sea el espacio de la feria, uno de los lugares más emblemáticos a lo largo del filme. Además de su alto poder evocador en la instancia de *lo imaginario*, sus pautadas apariciones constituyen parte insoslayable en la propia diégesis filmica⁸. Ya su misma construcción denota la tensión subyacente entre realidad y subjetividad, entre mundo y fantasía (fotograma 1): un primer plano-base (suelo) que es roto por una escalera (descenso *a*/ascenso *desde*) que nos comunica directamente con ese reino de los siniestro cual es la barraca y el carromato de Caligari; al fondo, en segundo plano y en una ubicación superior, la ciudad⁹. Dos espacios separados —formalmente en el mismo plano y simbólicamente en la experiencia— y que muy pronto se *comunicarán* trágicamente. Un *arriba* y un *abajo* que, tanto formal como

sobre todo simbólicamente, halla sus raíces en los propios orígenes de la cultura occidental...¹⁰

Otros de los espacios exteriores que denotarían esa constante inestabilidad y/o tensión a que se ve sometida la experiencia del sujeto, son los correspondientes a los distintos planos de calles, caminos o plazas en los que transcurre parte de la acción. Así, los planos en que aparecen los tres amigos juntos —Alan, Franzis y y Jane— (fotogramas 2 y 3) paseando por calles o plazas y en los que siempre destacan grandes masas indefinidas y oscuras, casi orgánicas y premonitoriamente amenazantes. Además, la utilización de la luz contrastando zonas fuertemente iluminadas con otras prácticamente a oscuras, determina el *carácter* de ese espacio. O (fotograma 4) la propia vivienda de Alan —la masa informe a la izquierda del plano y en la que atisbamos su *imposible* entrada— y la calle en que está ubicada: tortuosa y, al fondo del plano, una serpenteante y casi vivas escaleras (¿o camino?) que se pierden entre la negruzca angostura de la ciudad.

Más *abstracta* será la calle que conduce a Caligari al Ayuntamiento a solicitar autorización para su espectáculo (fotograma 5). Apareciendo en el plano desde la profundidad de campo¹¹ del mismo y a través de una oscura *forma* triangular, camina en busca de información entre dos paredes *principales*. La de la derecha del plano, tiene marcado un *ritmo* por tres líneas *paralelas* en sentido longitudinal y hacia nosotros; al tiempo, éstas son abruptamente interseccionadas por dos figuras angulares. También la propia pared es



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5

cine alemán entreguerras

diseccionada por confluir con otra calle (hacia la que dirige su mirada en *off* Caligari); otras calles se adivinan secantes a la pared pero, merced a las tres *paralelas* mencionadas, queda visualmente *unida*. A la izquierda, una masa triangular dispuesta oblicuamente y ensanchándose hacia arriba (también con *motivos* triangulares que rebasan sus propios límites como figura), enmarca al personaje. El suelo también aparece atravesado por figuras triangulares en sentido horizontal, equilibrando así las líneas de fuga verticales y oblicuas. Espacio anónimo e irreconocible —*abstracto*— a la par que agresivo: es la tensión constante e irresuelta que subyace en la propia composición.

También la calle (fotograma 6) en la que desde el fondo del plano —masa negra y compacta— hace su inquietante aparición el presunto asesino, nos hace sentir el poder *otro* de un inescrutable destino. Paredes oblicuas y con formas triangulares a ambos lados y que *proyectan* quebradas y punzantes sombras; sólo una luz que contrasta hirientemente con la gran masa negra que centra la composición del plano e ilumina el rostro del falso culpable. Dos estilizadas ventanas —pared derecha— y una angustiosa puerta —pared izquierda— que parecen tener vida propias, rasgan la superficie de los muros.

Cumbre de toda esta discontinuidad y fragmentación paranoide del espacio exterior, es la conocida secuencia —en un solo plano— de la ascensión de Cesare con la recién raptada Jane, al que se supone es el punto más alto de la ciudad (fotograma 7). En él, se sintetiza plástica y simbólicamente, toda la inestabilidad y toda la tensión que este espacio ha ido creando. Efectivamente, las masas triangulares de las casas y/o tejados, o sus chimeneas, parecen ir a deslizarse en cualquier momento, gracias a la dinamicidad de sus oblicuas líneas (no hay ni una sola vertical) que generan *fugas* en todas direcciones. Masas puntiagudas, cortantes, más amenazantes si cabe en su nocturna penumbra y que, también aquí y gracias a ese dinamismo que generan, parecen tener autonomía, vida. En lo alto, recortado sobre un cielo iluminado y enmarcado por un iris, Cesare con su raptada parece saborear el triunfo, que es



Fotograma 6



Fotograma 7

—también— una *liberación*: ha dejado de ser *instrumento* de Caligari al negarse a matar a Jane y, respondiendo exclusivamente a sus instintos, la ha raptado. (La fuerza física y la fuerza del deseo se aúnan ante el *objeto* Jane; tras unos instantes de vacilación —¿amor?— y rechazado el asesinato, el despertar de Jane desencadena la sádica *posesión* por parte del sonámbulo. Ahora, sobre la ciudad, sobre sus habitantes y sobre el propio Caligari, él es el verdadero poder pues es él quien controla sus vidas, sus (¿nuestros?) destinos. Sencillez y belleza para una representación que, pionera en su puesta en escena filmica del mito de *la bella y la bestia*, nos habla del sinsentido profundamente *trágico* de un(os) personaje(s) y del horror de *sus* consecuencias¹¹.

Fuera del ámbito urbano, los espacios que aparecen en el filme tampoco suponen ninguna diferencia. Así, el puente —en pronunciada pendiente— y el camino que recorre el perseguido Cesare tras raptar a Jane (fotograma 8) —también apareciendo desde la profundidad del plano—, está *enmarcado* —izquierda del

plano— por fantasmagóricos árboles que, desde su no-vida, parecen observar inquietantemente el desenlace de la persecución. A la derecha del plano, una considerable masa vegetal que diríamos hecha de alambre de espino, parece avanzar premonitoriamente sobre el sonámbulo. En el suelo, un charco agresivamente dentellado e iluminado, contrasta la negra y tambaleante silueta de Cesare¹². Este, después de liberar a Jane, morirá extenuado metamorfoseándose con los árboles que bordean el camino (fotograma 9). Y es que, al igual que aquellos, Cesare es un no-vivo. En la pradera, unas hierbas amenazadoramente dentadas y en dirección al sonámbulo, parecen esperar su caída para deglutirlo.

También los caminos en que se desarrolla la persecución de Caligari (fotogramas 10 y 11)¹³, nos muestran una naturaleza *abstractamente* agresiva, inhóspita, muerta: árboles sin hojas, resecos, sólo troncos y ramas fantasmagóricos, espectrales, amenazantes. Caminos irregulares en extrema pendiente cuajados de amplios baches, rotos, semejantes al lomo de un gigantesco animal prehistóricos; praderas sin vegetación, sin animales, sin vida; cielos —apenas atisbados— sin aves, sin nubes, sin sol. Sólo el *esqueleto* de lo que una vez fue naturaleza, sólo el signo de la muerte de lo que una vez fue vida; es como un cementerio *viviente*.

4. El espacio interior.

Los diversos espacios interiores que nos son mostrados a lo largo del filme, mantendrán parecidas constantes metafóricas que los exteriores, aunque con importantes matices. El espacio representado en la austera habitación de Alan (fotograma 12), es toda una premonición de muerte. Efectivamente, esas incisivas formas triangulares de la pared o del suelo —o la propia ventana— denotan la amenaza de una *fuera superior* y desconocida que muy pronto se cernirá sobre él. Hasta la silla es *humanamente* desproporcionada —como la *fuera superior*— para Alan. Así, tal peligrosa virtualidad se hará trágicamente patente tras la profecía del sonámbulo: Alan vivirá sólo *hasta el amanecer*.



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15

Será el propio Cesare el que —y en un magnífico contraluz (fotograma 13)— apuñalará al joven Alan, *ayudado* por esas afiladas formas triangulares que también se *ciernen* sobre éste. De nada le servirá implorar piedad (fotograma 14): confundiéndose una de sus manos en la negrura que domina oblicuamente la mitad izquierda del plano (= muerte), la otra, todavía con vida en la otra mitad iluminada del plano y con esas sombras fuertemente contrastadas (= sangre), parece querer aferrarse al último hábito de vida.

Igualmente, la habitación donde yace asesinado el Secretario de Estado —al que no vemos, sólo una masa revuelta de sábana— es contundente a este respecto (fotograma 15). Esa ventana con forma estilizadamente triangular, apunta su vértice más agudo directamente a la cama de aquel. En los mismos términos para el vértice negro del suelo, casi paralelo al anterior. Al mismo tiempo, la sombra que proyecta el triángulo cercano a la cabecera (¿o pie?) de la cama, además de equilibrar compositivamente la direccionalidad de los anteriores, también se yergue amenazadora para su inquilino.

Previamente al anterior espacio, hemos podido ver el correspondiente al de su trabajo: el ayuntamiento (fotograma 16), a donde se ha dirigido Caligari para solicitar autorización para su espectáculo. Este primer espacio público institucional, viene determinado por la *superior altura* en que se encuentra el secretario. Al tiempo, su mesa de trabajo se yergue como un torreón militar, con una incisiva *defensa* con forma de triángulo invertido. Al fondo, otro funcionario de menor grado, trabaja en una mesa de normal altura. Detrás



Fotograma 16

de él y en la profundidad de campo del plano —y centrándolo compositivamente— unas hileras de registros se pierden en la negrura de la lejanía. Al tiempo, las diversas líneas longitudinales que surcan las paredes de la estancia —izquierda del plano— acrecientan esa buscada sensación de profundidad *kafkiana*...

En términos parecidos podríamos hablar del siguiente espacio institucional que aparece en el filme: la comisaría. Ya su misma entrada causa desasosiego (fotograma 17): el ascenso por esa escalera que desaparece *tragada* por la negrura que se atisba como único final y, amenazadoramente enmarcada por esas masas casi orgánicas que se proyectan y *engullen* a los mismos escalones —a quién se atreva a subir por ellos—, conmina al horror. Incluso esas líneas que siluetean en su recorrido a los escalones, asemejan rastros de sangre de la propia comisaría... Dentro, la misma *posición superior* de la autoridad (fotograma 18): dos policías prácticamente idénticos (fisionomía, uniforme, postura, etc. = anonimato y carácter militar de la maquinaria de control) absortos en su trabajo burocrático, encaramados en altísimos taburetes y, como en el caso del Secretario de Estado, ajenos y distanciados del mundo, precisamente por su labor de control sobre él. Sobre sus respectivas cabezas, dos triángulos muy irregulares, asemejan irónicamente la desequilibrada balanza de la justicia. En el suelo —oblicuo y ligeramente escorado hacia la derecha del plano—, la disposición de los papeles caídos, además de su clara ironía, se relacionan compositivamente con los altos triángulos ya señalados. Igualmente, las formas estilizadamente triangulares que aparecen en el margen izquierdo del plano, contribuyen en su abstracción a dicha atmósfera. En el centro del plano, la perfectamente cuadrada e intensa luz, organiza la composición de aquel, al tiempo que se erige en metáfora de la legitimidad de dicha institución: es la luz de la razón la que guía el (necesario) trabajo de sus funcionarios.

Además y en los sótanos, los pasadizos que conducen a las celdas no dejan lugar a dudas sobre el carácter aniquilador para el sujeto de dicha *maquinaria* (fotograma 19). Columnas estilizadamente triangulares y numeradas, donde el hombre queda borrado como individualidad —véase la expresión de temor en el rostro de Franzis al recorrer los subterráneos pasillos. Esta representación *hunerizada* —militar— de ese espacio subterráneo, hallará su expresión más literalmente aniquiladora en la celda donde está encerrado el presunto asesino (fotograma 20). Éste, cabizbajo, encadenado y en el centro de la composición, ha dejado de ser sujeto; *su* espacio es el de la aniquilación: con-



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19

enmarcan la composición *teatralmente*; la amplia ventana goticizante en el fondo de la habitación y que ilumina la escena —incluido a Franzis trabajando en su mesa— o, la forma abovedada del techo y de la pared de la izquierda del plano, es decir, la ausencia de elementos formales agresivos y —por contra— la constante presencia de esas formas redondeadas, conforman uno de los pocos espacios *humanos*, habitables, del filme.

También la casa de Jane hallará su resolución formal y constructiva del espacio a partir de la línea curva. En primer lugar, el camino de acceso a la vivienda de aquella (fotograma 24), se halla delimitado por su propio muro exterior —que proyecta en profundidad el espacio del plano— y una frondosa y agradable masa vegetal (derecha del plano). Al pie de éste, crecen algunas plantas junto a unos taburetes, indicándonos así un espacio de solaz. En la puerta de la casa y en contraluz —izquierda del plano—, atisbamos otra redondeada masa vegetal. Finalmente, toda la escena está bañada de luz. Comparemos ahora este mismo encuadre en la noche del rapto de Jane (fotograma 25): los utensilios domésticos han desaparecido, la masa forestal de la derecha del plano se funde con la negrura de la propia pared; de ésta, surge como un reptil el sonámbulo, iluminado con una tenue luz que resalta su oscura silueta contra el mucho más claro muro. Al ser de noche, sólo atisbamos el fuerte contraste de luz hacia el que se dirige Cesare: la puerta de entrada a la vivienda de Jane.

Sin embargo, será el interior de la casa de Jane, donde más claramente se mostrará ese predominio de la curvatura. La sala de estar es el ejemplo más paradigmático al respecto (fotograma 26). Enmarcada por vaporosos cortinajes que se prolongan en el propio suelo, la esfera de luz que ilumina la estancia —eje simétrico junto a la mesilla y el florero en la composición del plano—, nos muestra esos ritmados motivos decorativos de la pared que parecen imitar a las nubes. En otro plano (fotograma 27), vemos a Jane leyendo en su casa: por su actitud, por la forma del librito y el motivo decorativo que a modo de orla rodea su cabeza, parece una pintura religiosa en la que ella es la santa de turno. Así, el espacio de su vivienda —y ella misma¹⁵— denotan placidez, pureza e, incluso, santidad.

Será en el dormitorio de Jane (fotograma 28), donde aparecerán las dos representaciones espaciales antitéticas del filme: desequilibrio/agresividad-placidez/pureza. En el primer plano de la composición vemos a ésta durmiendo con total dejadez entre blancas sábanas y destacando por su oscura cabellera. En la cabecera de la gran cama, cuelga una vaporosa tela blan-



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29



Fotograma 30

ca. Sin embargo y al fondo de la composición, unas extrañas e irregulares ventanas con cierta reminiscencia gótica y a modo de retablo medieval¹⁶, se nos muestran amenazadoras para su inquilina; a través de ellas, atisbamos los oblicuos tejados de la ciudad y una gran mancha negra en su base, presagio de la aparición de Cesare. El resto de la estancia permanece en sombras. Horizontalidad (Jane en la cama) y verticalidad (ventanas) se conjugan formal y espacialmente para configurar el escenario de la secuencia cumbre de la película: el rapto de Jane por Cesare y la ulterior muerte de éste.

El último espacio interior representado será el correspondiente al tercer espacio institucional (= de control) que aparece en el filme: el psiquiátrico. En éste, encontramos dos *topos* metafóricamente distintos. En primer lugar, el corredor que lleva al despacho del director del psiquiátrico (fotograma 29), nos muestra una gran masa *tentacular* que, originándose en el requiebro del corredor, parece desplazarse amenazadoramente por la pared y el suelo en busca de *alimento*... La figura humana —Franzis y un médico— queda sobrecogedoramente empequeñecida ante el mayestático tamaño: es la *red* en que ese constituye la propia institución psiquiátrica al ejercer el control absoluto sobre la cuestión de la (denominada) *enfermedad o salud mental*¹⁷. Así y como anteriormente ante la burocracia o la policía, ahora también el hombre queda sometido a ese control, es decir, aniquilado como sujeto. Por si cupiera duda, la puerta del despacho del director nos recuerda sospechosamente a la del baúl/ataúd de Cesare o, lo que es lo mismo, a la de acceso a una cripta...

Tras pasado el umbral descrito, el espacio del despacho del director muestra una inusitada abstracción (fotograma 30). Sentado y con la cabeza agachada sobre la extraña mesa —en el centro del plano—, el director Caligari tiene a sus espaldas una imposible ventana. Asimismo, toda la gran estancia está pintada con formas muy estilizadas y abstractas: líneas en fuga que se entrecruzan con triángulos muy oblicuos o masas cromáticas, grandes formas de *uña* particularmente amenazantes

—izquierda del plano— y orientadas hacia el visitante, y bajo las que —explícitamente— vemos a un esqueleto; o las masas cromáticas de la derecha del plano y que parece que vayan a engullir a Franzis. Al tiempo, esas formas y/o masas aludidas parecen cobrar movimiento propio, vida, en caótica evolución.

Amenazantes también son las formas abstractas de la habitación-celda donde es recluído el director/Caligari —y más tarde el ¿propio? Alan—, aunque mucho más ejemplar por su lograda construcción plástico-metafórica nos resulte la misma puerta triangular de acceso (fotograma 31). Efectivamente, ésta, además de su considerable dimensión, muestra unas formas *tentaculares* —parecidas a las del corredor anteriormente descrito— que, como una garra, parecen cernirse sobre quien ose traspasar su umbral. Observamos asimismo que la puerta tiene un gozne en el centro del plano, atravesándolo perpendicularmente. En él, Alan, más empequeñecido y amenazado por la gran masa oscura del extremo derecho del plano que parece avanzar con una gran *uña-tentáculo* para deglutirlo. En el extremo izquierdo del plano, parecidas formas sólo atisbadas, *cierran* —plástica y metafóricamente— a aquel. El hombre, también aquí, parece estar ajenamente en manos de un (terrible) destino...



Fotograma 31

5. El espacio subvertido: una nota sobre el sentido.

A tenor de lo que llevamos expuesto —y muy sintéticamente— afirmábamos cómo los estilizados espacios interiores y exteriores contruídos desde la estética expresionista y constituídos clausos filmicamente (*diktat* de los significantes *en* el plano), denotaban la constante inestabilidad y amenaza a que está sometida la experiencia del sujeto. Sin embargo, éste aparece viviendo con absoluta *normalidad* en ese medio: le resulta conocido, normal, dotado *de sentido*. Paradójicamente, será el espacio construído y resuelto formalmente bajo los cánones más estrictamente clasicistas, aquél que mayor extrañeza, cuando no, miedo, cause a Alan: el amplio patio/sala del psiquiátrico (fotograma 32). Desde la confluencia del trazado rectilíneo-estrellado del suelo, Alan gira temerosamente la cabeza observando el *extraño* y, por ahora, vacío lugar. A su espalda y ocupando la mitad superior del plano, vemos una simétrica construcción arquitectónica que, armónicamente edificada, consta de tres arcos con motivos decorativos a su alrededor y, bajo los que adivinamos una gran escalera que *desaparece* en la negrura: es el acceso a la dependencias *interiores* de la institución. En la parte superior de los arcos, una perfecta serie de pequeñas ventanas con la misma estilística, *rompen* armónicamente la superficie del muro. En el extremo derecho de la construcción, un alto y muy estilizado arco verticaliza espacialmente la composición; en su oscuro interior observamos un estrecho y claro triángulo cuyo vértice casi alcanza la altura de la propia bóveda final. Frente a Alan y distanciadamente —derecha-inferior del plano—, unos cómodos y *familiares* sillones encarados



Fotograma 32

hacia el centro del patio, delimitan esa parte del espacio como esperando el comienzo de una representación: es *el patio de los locos* (?). Efectivamente, si los ya citados prólogo y epílogo añadidos al guión original suponen, a nuestro juicio, una mayor tensión entre lo real y lo imaginario o, más radicalmente, entre lo fantástico y lo siniestro narrados merced a su articulación en (el) filme (*punto de vista* de la enunciación, *forma* compositivo-enunciadora, *contenido* de lo enunciado-mostrado), ahora y en *ese* espacio, la suspensión de(l) sentido hallará su más desasosegante realización. Aquí se precipitará la historia que *se* narra con la historia que *se nos* narra; aquí los personajes protagonistas se metamorfosearán en *reales* —¿o viceversa?—; aquí la forma constructiva sometida a orden se nos revelará *desconocida*; aquí quedará en suspenso, fragmentado, todo sentido, pues, como una horrible y atávica sentencia oracular, resultarán las palabras del director del psiquiátrico/Caligari en el último rótulo —y penúltimo plano— del filme: *Al fin comprendo su locura. Cree que soy ese misterioso Caligari. Ahora sé también cómo curarle...*

NOTAS

1. El prólogo y el epílogo fueron añadidos por Robert Wiene —según indicaciones de Fritz Lang— a fin de *suavizar* el guión original debido a Hans Janowitz y Carl Mayer; de esta manera, parecía que la historia narrada es el producto de la imaginación de un demente. Cfr. Siegfried Kracauer (1947) *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1985, pág. 67.
2. Verdoux, Madrid, 1995, págs. 111-120. Otros trabajos consultados sobre esta película —además del texto de Kracauer, págs. 63-77— son: Lotte H. Eisner (1965) *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo* Cátedra, Madrid, págs. 21-32 (compartimos plenamente las críticas fundamentalmente metodológicas que sobre estas dos obras realiza V. Sánchez-Biosca en su op.cit., págs. 19-26). Véase también el magnífico estudio de Ignacio Oliva Monpeán *La imagen sustantiva. Elementos para una lógica de la forma moderna y su incidencia en el cine de los años veinte*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1991, págs. 191-231; Michael Minden *La política y el cine mudo: El gabinete del Dr. Caligari y El Acorazado Potemkin* en revista *Debats*, n.º 26, Dic. 1988, monográfico titulado *Cultura de vanguardia y política radical en la Europa de principios del siglo XX*, Edicions Alfons El Magnánim, Institutió Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, págs. 165-171.
3. *op.cit.*, págs. 58-72.
4. El modelo (hermético-metafórico) no rechaza la continuidad de planos en modo alguno, sino que más bien hace depender cada una de sus evocaciones espaciales de una plástica del plano, lo que es cualitativamente distinto. De ahí se sigue que la sucesión de planos —el montaje— tiene vía libre —y aún resulta de todo punto necesaria— para dar cuenta de la evolución narrativa de cada escena, es decir, de cada espacio plásticamente compuesto; *op.cit.*, pág.63.
5. Un discurso, por consiguiente, en el que todo está virtualmente en contacto con todo, en el que las fronteras entre los objetos y los sujetos no han sido legisladas, un universo donde —la coincidencia es significativa— lo humano y lo inhumano se encuentra incluso mal definido, donde el objeto vive, espía, donde el sujeto se desdobra, donde la ley del lenguaje no ha sido impuesta y, por tanto, no ha conseguido operar activamente la discriminación; *op.cit.*, pág.66.
6. Y es que el plano del modelo hermético-metafórico es, más que un plano cerrado, un plano aquejado de forclusión: todo en él es metáfora de su exterior, pero, por la misma razón, ese exterior es irrepresentable. Ocupado militarmente por un sinfín de significantes, éstos no actúan como tales, porque aquello que podría otorgarles su sentido, su orden, está vacío. El orden en que se juegan no es sino un agujero negro. Y ¿no es lo siniestro ese agujero negro de la psicosis de que tanto nos hablaron algunos filmes alemanes?; *op.cit.*, pág.68. En el ensayo de Freud titulado *Lo siniestro* (1919) leemos: *lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente*; in Sigmund Freud, *Obras Completas*, Tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pág. 2500. Sobre este capital tema véase también, Eugenio Trias *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982, especialmente págs. 29-43 y, el *dossier* titulado *Lo siniestro, la fotografía, el cine...* e integrado por los siguientes artículos: Jesús González Requena *La fotografía, el cine, lo siniestro*, Francisco Pimentel Igea; *El cuerpo*, Luis Alonso García; *La dimensión del horror: imágenes de Andrei Tarkovsky*, Luis Sánchez de Lamadrid; *Cindy Sherman. Amar al prójimo como a sí mismo* in *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Año II n.º 8, Febrero 1991, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, págs. 6-32.
7. Seleccionadamente véase: Peter Selz (1957) *La pintura expresionista alemana*, Alianza, Madrid, 1989; Mario

- De Micheli (1966); **Las vanguardias artísticas del siglo XX**, Alianza, Madrid, 1985 (4a. reimp.). Págs. 71-149; Lionel Richard (1976) **Del expresionismo al nazismo**, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; Josep Casals **El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad**, Montesinos, Barcelona, 1982; Dietmar Elger (1988) **Expresionismo**, Benedikt Taschen, Colonia (Alemania), 1990 (versión española); AA.VV. **Figures du moderne. L'Expressionisme en Allemagne 1905-1914**, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1992; Magdalanea M. Moeller Brücke. **Arte Expresionista alemán**, Fundación Juan March, Madrid, 1993; Simón Marchán Fiz **El año 1905: los primeros ismos pictóricos del siglo XX en Francia y Alemania y Los expresionismos y los orígenes de la abstracción en Alemania (1910-1917)** in **Summa Artis. Historia General del Arte**, vol. XXXVIII. **Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX (1890-1917)**, Espasa Calpe, Madrid, 1994, págs. 277-332 y 493-550 respect.; AA.VV. **Expresionismo alemán**, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria (Islas Canarias), 1995; también Wolfgang Pehnt **La arquitectura expresionista**, Gustavo Gili, Barcelona, 1975; AA.VV. **Berlín 1905-1933** in **Debats**, n. 22, Diciembre 1987, Edicions Alfons El Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia (monográfico) y, Lionel Richard (direct.) (1991) **Berlín 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad**, Alianza, Madrid, 1993.
8. Véase a este respecto el análisis de Vicente Sánchez-Biosca, *op.cit.*, págs. 116-118.
9. Ciudad que también se nos aparece como un conglomerado caótico e inestable donde las casas arracimadas parece que vayan a derrumbarse de un momento a otro. Al tiempo, aquellas, se nos presentan como dotadas de vida propia, orgánicas en suma. A este propósito, leemos en la conferencia que Kasimir Edschmid pronunció en diciembre de 1917 y titulada **En torno al expresionismo en poesía: Una cosa ya no es sólo materia, piedra, panorama o un cuadrilátero con los atributos de la belleza o de la fealdad. La cosa se libera de todo esto; es indagada en su característica esencial hasta llegar a su aspecto más íntimo; hasta que la cosa se abre y se libera de la obtusa opresión de una verdad errónea; hasta que es registrada hasta el último rincón y pasa a través del tamiz de aquella expresión que revelará su significado fundamental, acaso a expensas de la verosimilitud; hasta que se eleva o precipita, se estira o encoge; hasta que, en suma, se realiza lo que en ella duerme en estado de posibilidad**; in Mario De Micheli, *op.cit.*, pág.88.
10. Es sabida la larga y casi invariable caracterización simbólica que en la cultura occidental ha tenido la dicotomía *arriba* (Idea, bello, bien, Dios, luz, razón, verdad, justicia, etc) frente a *abajo* (apariencia/engaño, feo/grotesco, mal, demonio, noche/averno, pasión, error/mentira, poder, etc.). También a este respecto, la antinomia día/noche será patente en el filme: de noche es cuando Cesare, hipnotizado por Caligari, comete sus crímenes.
11. Es absolutamente notable a lo largo del filme, la utilización de la profundidad de campo en la composición del plano; y no sólo por su *plasticidad*, sino para la necesaria diégesis en éste (recordemos su condición *hermético-metafórica*).
12. Particularmente la *figura* de Cesare en algunas —por estéticamente importantes— concomitancias con la del héroe trágico griego o, de la misma *fábula* representada: cuestión de la *culpabilidad*, sentido moral —ó su ausencia— en las acciones, rol del destino, tensión —irresuelta— entre *necesidad* y *libertad*, angustia del (*sin*)*sentido*, *justicia divina* y sus —trágicas— consecuencias, etc.
13. ¿Cómo no ver en esas formas arbóreas muertas, en esos arbustos que parecen alambre de espino, en esos charcos y/o formas irregularmente estrelladas en el suelo (luz de un farol) el impacto de un obús, es decir, un *paisaje* del frente durante la I Guerra Mundial, producto de la propia experiencia de muchísimos artistas expresionistas? (ver bibliografía en NOTA 7).
14. Magnífico el *raccord* en que Franzis, a punto de alcanzar a Caligari, tiende la mano en un último esfuerzo, saliendo fuera de plano por la parte inferior izquierda de éste y encuadrado en iris; el siguiente plano nos muestra a Caligari entrando por la parte inferior derecha de éste, para comenzar a remontar la abrupta pendiente e, incorporándose progresivamente Franzis al plano desde la misma dirección.
15. Para está cuestión véase, Julián Gállego **El cuadro dentro del cuadro**, Cátedra, Madrid, 1978.
16. Jane —a excepción de los médicos del psiquiátrico— es el único personaje que parece a lo largo de todo el filme con vestidos claros.
17. Siquiera señalar los motivos decorativos que a modo de arabescos y espirales adornan los fustes de las ventanas, en consonancia con la forma constructiva curva, predominante en toda la vivienda de Jane.
18. Véase a éste importante respecto, Michel Foucault (1985) **El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica**, Siglo XXI, México, 1985, 10a. edic.; también y en relación con esta cuestión, del mismo autor (1964) **Historia de la locura en la época clásica** (2 vol.), F.C.E., Madrid, 1985, 3a. reimp.