

# ¡Todos pensáis que estoy loco!

## Las huellas del relato delirante de *El gabinete del doctor Caligari* en el cine posterior

Jordi Sánchez-Navarro

El poder mesmerizante de la fantasmagoría de *El gabinete del doctor Caligari*, su extraña atmósfera de pesadilla, su hálito funesto, no son únicamente una cuestión de puesta en imágenes. La potencia de la narración visual que despliegan sus imágenes es tal, que a menudo nos olvidamos de la importancia capital de sus estrategias y formas narrativas en el plano estricto de la historia —o más bien de aquello que los formalistas llamaron *historia*—. No se trata en las siguientes páginas de reivindicar distinciones clásicas, y probablemente superadas, para proponer que debemos leer una historia de *Caligari* distinta a la que sus imágenes muestran, sino de enfatizar que las formas narrativas que configuran el argumento de la película son tan influyentes y omnipresentes en el cine fantástico posterior como lo son sus temas o sus planteamientos de dirección artística, materializados en esos decorados a los que tantas veces se atribuye casi en exclusiva el poder hechizante de *El gabinete del doctor Caligari*.

Eisner comienza el segundo capítulo de su monumental *La pantalla demoníaca* con una lectura del decorado de *El gabinete del doctor Caligari* —ese decorado que “impone la estilización de la interpretación de los actores”<sup>1</sup>— como la principal clave interpretativa de la película y, de hecho, como la piedra angular de todo el cine expresionista, dado que revela con toda la intensidad la querencia de los artistas alemanes —quizá podríamos añadir centroeuropeos— por reflejar el alma o la vida interna de los objetos, por trazar curvas con “un significado claramente metafísico” y por evocar la “fisionomía latente” de los escenarios, así como el gusto de esos mismos artistas por “contemplar los reflejos en

---

<sup>1</sup> Eisner, Lotte H. *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra, 1988, p. 31

Versión preprint

Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «¡Todos pensáis que estoy loco!». Huellas del relato delirante de *El gabinete del doctor Galigari* en el cine posterior», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Sombras de Caligari*. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico. Barcelona: Hermenauta, 75-98.

los espejos deformadores”<sup>2</sup>. De algún modo, los decorados *caligaristas* son la destilación de un estilo, y la cuestión del estilo fue desde el inicio un aspecto central en la comercialización y la recepción de la película. Mike Budd señala que los “motivos expresionistas” de la película tuvieron un papel fundamental en su comercialización en Estados Unidos, iniciada con una gran campaña publicitaria en la prensa que anunciaba la llegada a los cines de Nueva York de un claro exponente del estilo vanguardista europeo<sup>3</sup>. Budd apunta que tal estrategia no estaba destinada únicamente al lanzamiento comercial de la película para las masas, sino que buscaba llevar a un nuevo público a las salas cinematográficas, el público de clase media interesado en cierto modo en las tendencias del arte contemporáneo y que en 1920 seguía viendo el cine como un medio de escaso valor cultural<sup>4</sup>. De ese modo, *El gabinete del doctor Caligari* fue en buena medida un detonante esencial para la creación del concepto de *arthouse cinema*. Y en aquel momento todo eso pasaba por valorizar, antes que cualquier otro aspecto, el *estilo* de la película.

Recordemos que en su esencial *De Caligari a Hitler*, Sigfrid Kracauer pone el acento en la importancia de la aparición de *Caligari* en el contexto del expresionismo, puesto que la película de Wiene es la extensión en un nuevo arte de algo que ya existe en la literatura y la pintura. Las formas del expresionismo literario y pictórico se habían desarrollado antes de la guerra, pero solo llegaron al público una vez terminada esta, en 1918. La aparición de *El gabinete del doctor Caligari* en 1920 es vista, por tanto, como la plasmación cinematográfica de todo lo que hechizaba a los alemanes en el arte de la época. Kracauer señala la voluntad inequívoca de la película por constituirse en respuesta fílmica al arte expresionista, recogiendo las palabras del director artístico Hermann Warn: “las películas deben ser dibujos a los que se da vida”<sup>5</sup>. Kracauer define el trabajo de Warn y su equipo como “una perfecta transformación de los objetos materiales en ornamentos emocionales”, un “sistema ornamental (que se expande) por el espacio anulando su aspecto convencional por medio de sombras pintadas de manera inarmónica respecto de los efectos luminosos y de lineamentos zigzagueantes concebidos para negar todas las

---

<sup>2</sup> *Íbid.*

<sup>3</sup> BUDD, Mike. ‘The Moments of Caligari’, en Mike Budd (ed.), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*, New Brunswick (NJ): Rutgers University Press, 1990, pp. 7–118.

<sup>4</sup> *Íbid.*

<sup>5</sup> KRACAUER, Sigfrid. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1995, p. 69.

#### Versión preprint

#### Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «¡Todos pensáis que estoy loco!». Huellas del relato delirante de *El gabinete del doctor Galigari* en el cine posterior», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico*. Barcelona: Hermenauta, 75–98.

reglas de la perspectiva”<sup>6</sup>. Aunque el monumental análisis de Kracauer excede con mucho las pinceladas aquí expuestas y entra de lleno en la exploración minuciosa del argumento y el poder metafórico de los acontecimientos de la película, lo cierto es que de su lectura se desprende que la fascinación creada por la imagen de la película es de algún modo más poderosa que la propiciada por su argumento. El *caligarismo* parece ser una cuestión sobre todo de imagen.

En este sentido es interesante recordar otro clásico de la historiografía sobre el tema: *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, de Vicente Sánchez-Biosca.<sup>7</sup> En su extraordinario compendio de la historia del cine de la República de Weimar, Sánchez-Biosca indaga en las razones del poderoso influjo de *El gabinete del doctor Caligari* en el cine alemán de la época —y, en otro sentido, en todo el cine internacional— y sostiene que “resulta muy difícil decidir cuál es el rasgo determinante (...) que sirvió de base para su prolongación, pues aunque desechemos por externas las apreciaciones sociológicas o la tipología de los personajes, aún en el tratamiento de la imagen todas las producciones posteriores parecen imitar una sola y única cosa: las telas pintadas”<sup>8</sup>. El caligarismo se extendió en el cine posterior en forma de “antinaturalismo de los decorados”, “vocación vanguardista o pseudovanguardista del espectáculo” y “colaboración interartística”. En cualquier caso, señala Sánchez-Biosca, no todos los usos *caligaristas* tuvieron el mismo éxito, dado que “los problemas maravillosamente resueltos por el original son en la mayoría de los casos de las imitaciones la causa de sus mayores dislates”; y añade: “y es que si de hecho el *caligarismo* consiguió a menudo resolver los problemas compositivos del encuadre de acuerdo con el hermetismo lo que hacía agua solía ser su vocación metafórica”<sup>9</sup>.

Con todo esto no pretendo hacer creer al lector que el argumento de la película de Robert Wiene haya sido poco tratado o poco vindicado. Los grandes textos sobre *Caligari* han dado buena cuenta de la potencia de su historia, pero lo han hecho, paradójicamente, señalando su naturaleza de fuente de problemas conceptuales. El mejor ejemplo es, como

---

<sup>6</sup> Op. Cit. p 70.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux, 1990.

<sup>8</sup> Op. Cit. p. 121

<sup>9</sup> *Ibid.*

#### Versión preprint

#### Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «¡Todos pensáis que estoy loco!». Huellas del relato delirante de *El gabinete del doctor Caligari* en el cine posterior», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico*. Barcelona: Hermenaute, 75-98.

se ha apuntado antes, Kracauer, puesto que es precisamente él quien introduce la idea de que la historia de *El gabinete del doctor Caligari* es una traición al espíritu del concepto original de sus guionistas, Hans Janowitz y Carl Mayer. Dado que buena parte del público general sigue considerando la lectura de Kracauer como la interpretación canónica, recordemos sus palabras. Kracauer tercia en una de esas eternas polémicas sobre la autoría de la película y sobre la mayor o menor justificación de los cambios, dando por buena la versión de Janowitz. En la parte de su libro en la que desgrana el argumento de la película, lo explica en estos términos: «el cuento original era una suma de horrores; la versión de Wiene lo transforma en una quimera urdida y narrada por el trastornado Francis».<sup>10</sup> Más adelante intentaremos exponer que el hecho de que toda la historia sea una quimera urdida por un trastornado es, precisamente, una de las ideas más poderosas de la película y que, de hecho, es parte esencial del inmenso legado *caligarista*, pero por ahora sigamos con Kracauer. Para el maestro de historiadores, que al final de *El gabinete del doctor Caligari* se revele que toda la historia no es más que el delirio de un loco resta valor a la película. Así, “Janowitz y Mayer tenían razones para enfurecerse por el cambio de la historia: pervertía, e inclusive invertía, sus intenciones intrínsecas”<sup>11</sup>.

Mientras que la narración original exponía la locura inherente a la autoridad el Caligari de Wiene glorificaba a esta y condenaba a su antagonista como loco. De tal manera, un film revolucionario se transformó en conformista, siguiendo el modelo usual de declarar demente a un individuo normal, aunque perturbado, y enviándolo a un manicomio. Indudablemente, este cambio resultaba no tanto de las predilecciones personales de Wiene como de su instintivo sometimiento a las necesidades de la pantalla; las películas, al menos las comerciales, están condenadas a satisfacer los deseos de las masas. En su nueva versión, Caligari ya no es una obra que expresaba de la mejor manera posible sentimientos característicos de la *intelligentsia*, sino una película con la que se pretendía estar dócilmente en armonía con los sentimientos y deseos de las clases menos educadas.

12

---

<sup>10</sup> KRACAUER, Op. Cit., p. 67.

<sup>11</sup> Op. Cit., p. 68.

<sup>12</sup> *Ibid.*

#### Versión preprint

#### Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «¡Todos pensáis que estoy loco!». Huellas del relato delirante de El gabinete del doctor Galigari en el cine posterior», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico. Barcelona: Hermenauta, 75-98.

## Los delirios de un pobre loco

Y aún con todas las discusiones que ha generado, aún con toda su polémica, o precisamente por ella, sigue siendo fascinante observar cien años después la manera en que el relato delirante, esquivo, incierto de *El gabinete del doctor Caligari* sigue constituyendo una fórmula eficaz para exponer determinados temas de la tradición del fantástico. Para empezar, es un modelo canónico de relato con “falta de fiabilidad”. David Bordwell lo pone como ejemplo en *La narración en el cine de ficción*, cuando explica que “una narración que se limita a los estados anímicos del personaje podría ser altamente comunicativa pero no necesariamente inspirará confianza en su veracidad”<sup>13</sup>. Bordwell utiliza la película de Wiene para ilustrar sus ideas sobre el modelo narrativo del cine de arte y ensayo —quizás a estas alturas del siglo XXI la etiqueta “arte y ensayo” ha caído en desuso y deberíamos usar el concepto original de Bordwell: *art-cinema* o *art-film*, o, mejor aún, el más extendido *arthouse*—, y apunta que “su equívoca historia-marco puede considerarse como un caso muy fácil de aplicación de la ambigüedad a una estructura narrativa entera”<sup>14</sup>. Esto ocurre porque la película oculta deliberadamente la lógica de sus formas de representación. Bordwell sostiene que “podemos preguntarnos si los estilizados entornos proceden del ‘narrador’ o (como la película intenta sugerir al final) de la mente del personaje”<sup>15</sup>. Lo productivo de Caligari en términos expresivos se produce porque “el filme parece también dejar un vacío permanente: los entornos distorsionados permanecen constantes en cierto grado cuándo aparecen en la historia marco, y las palabras finales del doctor, ‘Creo que ya sé cómo curarle’, dirigidas a la cámara, extrañarían incluso a un espectador moderno por demasiado perturbadoras”<sup>16</sup>.

Veamos cómo se despliega esa historia marco y cómo la película nos lleva hasta esas palabras “demasiado perturbadoras”. Como es sabido, el primer acto de la película comienza con dos hombres sentados en un banco. El de más edad, de inquietante mirada perdida, sostiene que hay fantasmas que lo rodean todo y que lo han expulsado de su casa, lejos de su mujer y de su hijo. Como si se tratara de una aparición que quiere dar la razón al infortunado hombre, entra en escena una mujer de aire fantasmal. El más joven de

---

<sup>13</sup> BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996. p. 60.

<sup>14</sup> Op. Cit. p. 228

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Op. Cit. p. 229

### Versión preprint

#### Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «¡Todos pensáis que estoy loco!». Huellas del relato delirante de *El gabinete del doctor Galigari* en el cine posterior», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico*. Barcelona: Hermenaute, 75-98.

los dos hombres (luego sabremos que es Francis) afirma que la joven que acaba de aparecer es su prometida, aunque nada parece indicarlo en la actitud de ella, completamente enajenada. El joven dice que la historia que él ha vivido con su prometida Jane es más extraña que cualquier cosa que le haya podido ocurrir a su acompañante: 'Se lo explicaré'.

Comienza así el relato de Francis, en forma de analepsis o *flashback*, que en retrospectiva explica la llegada a la villa de Holstenwall de una feria que incluirá el extraño espectáculo de un misterioso doctor llamado Caligari. Antes de entrar de lleno en los acontecimientos del *flashback*, el relato alterna al narrador presente y al escenario retrospectivo en varias ocasiones: Francis presenta su villa natal, y la vemos; vuelta al plano del narrador, que presenta la feria, y la vemos; vuelta a Francis, que presenta la ominosa figura de Caligari. Tras el cierre de iris sobre el enigmático doctor, el relato no volverá por el momento al presente, sino que continuará con los acontecimientos del *flashback*, que sigue con la presentación de Alan, el amigo del narrador y cómo ambos hacen planes para visitar la feria. Visto cien años después de su creación, este comienzo sigue sorprendiendo por su enorme potencia expresiva, que pone de manifiesto más que nunca que el análisis clásico de Kracauer no tiene en cuenta buena parte de la complejidad que supone esa narrativa alternante. La entrada de Francis en el mundo de sus recuerdos ofrece una lección para el cine fantástico posterior de cómo se construye una alucinación delirante, algo que será un tema recurrente en buena parte del *fantastique*, el horror y el *noir* de las décadas siguientes (y ya para siempre). El relato continúa mostrando cómo Caligari va a la oficina del secretario municipal a solicitar el permiso para instalar su atracción en la feria, y, en una larga secuencia, cómo los ciudadanos de Holstenwall visitan en masa la feria, donde Caligari presenta a su gran atracción: el sonámbulo Cesare. Y se llega así al final del primer acto, en el que, resumiendo, vemos que el relato parte de los 'recuerdos' de Francis para enunciar detalles en los que él no pudo participar y que, por tanto, serían más propios de un narrador omnisciente, externo a la acción.

Pero no es esa la única dislocación temporal. Más adelante, en una pirueta incluso más compleja, el relato de *El gabinete del doctor Caligari* despliega un recurso narrativo que rompe aún más lo que se *debería* ser la lógica del relato: el *flashback* dentro del *flashback*. Eso ocurre en el quinto acto, cuando ya sabemos que Caligari no solo es el promotor del espectáculo de Cesare en la feria, sino que, además, es el director del

#### Versión preprint

#### Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «¡Todos pensáis que estoy loco!». Huellas del relato delirante de *El gabinete del doctor Galigari* en el cine posterior», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico*. Barcelona: Hermenauta, 75-98.

hospital psiquiátrico de la ciudad. En ese quinto acto, Francis aprovecha que Caligari duerme y visita su despacho con la intención de confirmar sus sospechas de las intenciones criminales del director. Allí consulta los libros que atesora el doctor, entre ellos un volumen dedicado al sonambulismo. En ese libro, Francis descubre que un místico llamado Caligari, conocido ya en 1703 por visitar las ferias del norte de Italia, había sido declarado responsable de ejecutar una serie de crímenes sometiendo la voluntad de un sonámbulo llamado Cesare. Pero eso no es todo. Entre los libros, Francis y los investigadores que le acompañan encuentran el diario del director de la institución, que registra con entusiasmo el día en que ingresa un sonámbulo. Es entonces cuando un nuevo *flashback* dentro del gran *flashback* nos muestra el ingreso de un sonámbulo en la institución y la euforia del director, decidido a convertir a ese paciente en su Cesare y a él mismo en un nuevo Caligari. Tras el *flashback* del ingreso del sonámbulo, volvemos a una secuencia que alterna planos del doctor durmiendo, insertos del diario, los hombres investigando, y otra analepsis con el director sucumbiendo a la obsesión, enfrascado en el estudio de los textos del antiguo Caligari. El quinto acto acaba con la célebre escena que ilustra la locura del doctor mediante la intrusión en el plano de unos rótulos que, encarnado su pensamiento obsesivo, enuncian: ‘Debes convertirte en Caligari’.

Antes decíamos que no es descabellado ver en este juego de desmontaje temporal, de *flashbacks* dentro de *flashbacks*, el inicio de toda una tradición de narraciones dislocadas, delirantes, en los territorios del *fantastique* y del *noir*. Las manipulaciones temporales de *El gabinete del doctor Caligari* son, por supuesto, un recurso técnico utilizado profusamente en la literatura anterior, pero suponen una novedad para el relato cinematográfico. Son, de hecho, la forma en que el cine construirá a partir de entonces la idea del delirio. Más allá de que en *Caligari* el trastorno mental se ve reflejado en una puesta en escena, que, de hecho, se convierte en una forma canónica de representación visual de la locura, la historia marco y el juego de relatos dentro de relatos va a ser una fórmula asumida por todo el cine posterior.

Cómo no ver ecos del modo de relatar de Francis —recordemos ese ‘Se lo explicaré’— en la manera en que Hitchcock pone en escena las famosas primeras palabras de la segunda señora de Winter en *Rebeca* (*Rebecca*. Alfred Hitchcock, 1941). Ese célebre ‘Anoche soñé que volvía a Manderley’ —que no es un invento cinematográfico, sino que está en la novela original de Daphne Du Maurier de 1938— se acompaña de un movimiento de

#### Versión preprint

#### Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «¡Todos pensáis que estoy loco!». Huellas del relato delirante de *El gabinete del doctor Galigari* en el cine posterior», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico*. Barcelona: Hermenaute, 75-98.

cámara que se adentra en el sueño, la memoria, quizá el delirio. Traspasando la verja de la mansión de Winter, atravesando la bruma que ahoga el jardín circundante y llegando a la casa, la mirada de la cámara se funde con la voz narradora de la segunda señora de Winter, que pronto revelará sus traumáticos recuerdos del ahogo emocional que suponen la presencia fantasmal de la primera señora de Winter y la presencia muy real de la inquisitiva, cruel señora Danvers, personaje *caligariano* donde los haya. Sin alejarnos del *melodrama gótico*, el mismo efecto tienen las palabras también en *voiceover* de la enfermera Betsy Connell: 'Yo anduve con un zombi. Resulta muy extraño de explicar [...] Todo empezó en un día como otro cualquiera'. Eso ocurre en *Yo anduve con un zombi* (*I Walked with a Zombie*. Jacques Tourneur, 1943), cuyo metraje está ocupado en la práctica totalidad por un *flashback*. La estructura de *Yo anduve con un zombi* se ha puesto como ejemplo excelso de "narrativa de la fantasía" o de "fantástico considerado como lenguaje"<sup>17</sup> y como la destilación pura de la "estructura poética" de los films producidos por Val Lewton para la RKO en los años cuarenta.<sup>18</sup> En los casos de *Rebeca* y *Yo anduve con un zombi*, las voces de las narradoras introducen al espectador en esos dominios ambiguos del sueño, de la memoria traumática y del delirio paranoico de forma análoga al alucinado "recuerdo" de Francis en *El Gabinete del doctor Caligari*. Que sean películas de terror psicológico o melodramas góticos poco importa. El género es irrelevante, lo que importa aquí es que estas formas narrativa son figuras de un lenguaje puramente *fantastique* que nos introducen en mundos mentales de complejidad extrema, y que en gran medida nacen con la película de Robert Wiene. No me resisto a poner dos ejemplos más de usos de la *voice-over* como pórtico introductorio a la memoria alucinada en clave de *fantastique* puro. Se trata de dos de las voces narradoras más extrañas de la historia del cine: la del infortunado guionista Joe Gillis de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*. Billy Wilder, 1950) y la de la señora Giddens, la atribulada institutriz de *Suspense* (*The Innocents*. Jack Clayton, 1961). Las particularidades de ambos casos merecen explicación. Como es bien sabido, *El crepúsculo de los dioses* plantea su relato como un *flashback* narrado por un hombre muerto, que, en *voice-over* promete decirnos la verdad: 'quizá os gustaría conocer los hechos, saber toda la verdad... Si es así, habéis

---

<sup>17</sup> SARTRE, Jean- Paul. "Aminadab' or The Fantastic Considered as a Language" en *Literary and Philosophical Essays*. New York: Philosophical Library, 1957, p. 57, citado en TELOTTE, J.P. "Narration and Incarnation: 'I Walked with a Zombie'". *Film Criticism*, Vol. 6. No. 3 (Spring 1982), pp. 18-31.

<sup>18</sup> WOOD, Robin. "The Shadow Worlds of Jacques Tourneur," *Film Comment*, 8, No. 2 (1972), p 70. Citado en Telotte: Op. Cit.

#### Versión preprint

#### Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «¡Todos pensáis que estoy loco!». Huellas del relato delirante de El gabinete del doctor Galigari en el cine posterior», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico*. Barcelona: Hermenauta, 75-98.



venido a la fiesta indicada' maybe you'd like to hear the facts, the whole truth... If so, you've come to the right party...' Pero cómo fiarnos del relato de un hombre muerto –*ridículamente* muerto, podríamos añadir– que ha caído en las garras de una atípica *femme fatale* y que parece emplear su presunto talento como guionista para convencernos de que los acontecimientos que lo llevaron a tan aciago final no podrían haberse desarrollado de otra manera. Por su parte, *Suspense* comienza en un espacio abstracto, no diegético, con el canto de unos pájaros, los sollozos sobre la imagen de las manos rezantes de la señora Giddens y una voz en *over* sobre su rostro afligido, una voz que quiere justificar los actos del personaje en el relato que está a punto de comenzar en *flashback*. Al final de la película el espacio abstracto del principio se revela como un espacio concreto: el del jardín de la mansión donde se ha producido la tragedia como consecuencia las acciones de la señora Giddens, y es entonces cuando adquiere todo su sentido que nos preguntemos cuánto tiene de fiable la voz de un personaje al que la primera pregunta que le hacen en el *flashback* es '¿Tiene usted imaginación?'. El cine de terror y el *noir* serán abundantes en *flashbacks* –en las dos tipos que señala Maureen Turim: confesionales e investigativos–,<sup>19</sup> pero pocos de ellos son tan *caligarianos* como los aquí tratados, en el sentido de que trazan en mayor o menor medida delirios paranoides que incluyen, a su vez, delirios paranoides de otros. Francis incluye en su delirio a un Caligari delirante, como Joe Gillis muestra en su poco fiable relato a una Norma Desmond alucinada, la segunda señora de *Winter construye* una señora Danvers paranoide, Betsy Connell relata un mundo poblado de personajes trastornados y la señora Giddens convierte en monstruos a lo que no son más que criaturas *inocentes*.

### Una revelación inesperada

Recordemos que nos habíamos quedado en el final del quinto acto, con el doctor acosado por rótulos que le instan a convertirse en Caligari. El sexto acto comienza con Francis y el resto de investigadores acompañando a la policía al campo, donde se ha encontrado el cuerpo de Cesare. Francis y la policía vuelven al despacho del director, quien en un principio se muestra abatido por la muerte del sonámbulo, pero que no tarda en reaccionar con ira atacando a uno de los doctores. Entre todos, reducen al director, lo inmovilizan con una camisa de fuerza y lo recluyen en una celda. El doctor se ha

---

<sup>19</sup> TURIM, Maureen. *Flashbacks in Film. Memory and History*. New York: Routledge, 1989.

Versión preprint

Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «¡Todos pensáis que estoy loco!». Huellas del relato delirante de *El gabinete del doctor Galigari* en el cine posterior», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico*. Barcelona: Hermenaute, 75-98.

convertido en uno de los internos de su hospital psiquiátrico. Acaba así el gran flashback que es el relato de Francis, y volvemos al banco en el que ha contado su historia. La acción se traslada entonces al patio del psiquiátrico, donde se revela que Cesare y Jane forman parte de la población de pacientes internos. Lo inevitable se revela: Francis es también uno de los internos y el hombre que Francis cree que es el doctor Caligari es un realidad el director del psiquiátrico. Francis lo ataca, pero los celadores lo inmovilizan y lo recluyen en la celda. 'Por fin comprendo su locura', dice el doctor, 'cree que soy el místico Caligari'. 'Y ahora también sé cómo curarlo', concluye, mientras el iris se cierra sobre su rostro, cuya expresión no augura un tratamiento especialmente plácido para el infortunado Francis.

Cuando en su muy *caligariana* *Shutter Island* (2010) Martin Scorsese hace que Teddy Daniels —y el espectador con él— descubra que en términos de cordura y locura las cosas no siempre son como uno las vive, el giro final, el desenlace inesperado de *El gabinete del doctor Caligari* tiene noventa años de historia. Imaginemos por un momento el impacto en 1920 de un final como ese, inédito hasta entonces. Prácticamente la totalidad de la narrativa del cine de ficción entre los orígenes del medio y 1920 pasa por construir un "efecto de conclusión"<sup>20</sup> —como por otro lado lo ha seguido siendo mayoritariamente desde entonces—. En este sentido, esperamos que en la mayoría de películas, sin importar el grado de apertura, autoconsciencia o «invisibilidad» de la instancia narrativa —lo cual depende fundamentalmente de los códigos consolidados en cada uno de los géneros—, el relato avanza mediante una forma de manipular el espacio y el tiempo que «convierte el mundo de la historia en una construcción internamente coherente en la que la narración parece avanzar desde el exterior».<sup>21</sup> Ahí juega un papel esencial la escena final de la película, o si no el final en sí, al menos el conjunto de escenas que conforman el desenlace, en las que se espera que la lógica del mundo de la historia se constituya en un todo coherente: el misterio quede resuelto, el conflicto de algún modo restituido, la «justicia poética» impartida. No se me escapa que quizá estoy señalando cuestiones muy elementales, poco reveladoras; cuestiones que de hecho pueden sonar algo obvias, pero no todas las cosas, por comunes que sean, deben darse por sabidas. El final de *El gabinete del doctor Caligari* obligaba al público a replantearse todo lo que había visto. Además, operaba en el espectador el disfrute de un nuevo placer: el de seguir discutiendo la

---

<sup>20</sup> BORDWELL. Op. cit. p. 60.

<sup>21</sup> *Ibid.*

#### Versión preprint

#### Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «¡Todos pensáis que estoy loco!». Huellas del relato delirante de *El gabinete del doctor Galigari* en el cine posterior», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico*. Barcelona: Hermenauta, 75-98.

película más allá de sus temas. Pensemos en un espectador no experto en los mecanismos de la ficción, un espectador que *solo* quiere disfrutar de una buena historia y de un mundo coherente que culmina con su correspondiente efecto de clausura —es decir en el espectador común que sostiene el cine como industria y como arte de consumo—. Para ese espectador un final como el de *Caligari* es una invitación a entrar directamente en el terreno de la discusión técnica. Al debate sobre los temas de la película, se añaden cuestiones como lo sorprendente que es ese giro final, cómo de coherente con la sorpresa final es el desarrollo previo de la historia y qué espectadores —o críticos— fueron capaces de anticiparlo. Una parte nada desdeñable del debate sobre narrativa cinematográfica en el lustro que hace de puente entre los siglos XX y XXI se produjo precisamente alrededor del concepto de los giros brillantes de la trama —y aquí introduzco el calificativo no para exponer mi opinión, sino para adoptar el concepto “brilliant plot twist” de Marie-Laure Ryan—<sup>22</sup> de grandes éxitos de la época como *Sospechosos habituales* (*The Usual Suspects*. Bryan Singer, 1995), *El club de la lucha* (*Fight Club*. David Fincher, 1999) —basada en la novela homónima de Chuck Palahniuk y, por tanto, de *plot twist* heredado—, *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*. M. Night Shyamalan, 1999) o *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001). Aunque la autora deja bien claro que la identificación de los «brilliant plot twist» (BPTs) tiene mucho que ver con el gusto personal del lector, y por lo tanto, son muy difíciles de teorizar, en general, sostiene Ryan, son «efectos creados deliberadamente que no siguen una fórmula fija, que no pueden repetirse sin perder su fuerza y que requieren un ‘entorno’ mucho más especializado».<sup>23</sup> Los BPTs se basan en efectos bien conocidos de suspense, curiosidad y sorpresa, y se sostienen sobre cambios súbitos de perspectiva narrativa, orientaciones de las sospechas del espectador hacia falsos culpables, y anagnórisis (revelaciones a un personaje de datos esenciales sobre él mismo o sobre su círculo próximo que había permanecido ocultos y que tienen un impacto determinante en su autoconocimiento). Por tanto, el mecanismo de los BPTs está muy bien estudiado, pero su efecto y eficacia dependen tanto de su contextualización concreta que solo pueden analizarse de forma individual.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> RYAN, Marie-Laure. “Cheap Plot Tricks, Plot Holes, and Narrative Design.” *Narrative*, vol. 17, no. 1, 2009, pp. 56–75.

<sup>23</sup> Op. Cit. p. 57.

<sup>24</sup> Cfr. RYAN. p. 57.

#### Versión preprint

#### Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «¡Todos pensáis que estoy loco!». Huellas del relato delirante de *El gabinete del doctor Galigari* en el cine posterior», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico*. Barcelona: Hermenauta, 75–98.

Aunque son un síntoma de que efectivamente la época que las ve nacer está impregnada de un gusto por el juego mental con el espectador, esas películas realizadas entre 1995 y 2001 no son las únicas que presentan desenlaces con giros inesperados de gran trascendencia. Cómo olvidar el clásico entre clásicos, quizá el plot twist más trascendente de la historia con permiso del propio Caligari. Me refiero, claro, al de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), el que enseñó al gran público lo conveniente de guardar silencio sobre el desenlace de las películas. Es evidente que las revelaciones sobre la identidad del asesino son moneda común en la literatura popular y el cine de todas las épocas. De hecho son uno de los ingredientes básicos del género del cuento policial, aquel inventado por Edgar Allan Poe y que Borges —en su célebre conferencia sobre el cuento policial— definió como «un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia». Pero la de *Psicosis* no era una revelación de la identidad de un asesino, por mucho que una parte de la película sea una investigación «policial», sino un giro perverso y cruel con el espectador, un trauma encarnado en el rictus de ese Anthony Perkins en la piel de un Norman Bates *que no debería estar ahí*. Digamos que la revelación de *Psycho* en 1960 recupera para una memoria colectiva del espectador de cine que quizá llevaba dormida desde 1920, el placer incómodo de un desenlace inesperado y radicalmente moderno.

Pero, dado que nuestro tema es la estructura *caligarista*, apartamos del análisis los giros de trama basados en revelar la identidad de un asesino mediante la recolocación de las piezas de un puzzle y vayamos a giros basados en la anagnórisis, pues son estos los que han mantenido viva la llama de Caligari. Las citados *El club de la lucha* —con su revelación final de que Tyler Durden no es otro que la *imaginada* manifestación de la personalidad escindida del personaje interpretado por Edward Norton—, *El sexto sentido* —con el giro, entre cruel y reconfortante, que supone el autodescubrimiento del psicólogo infantil Malcolm Crowe de su condición de muerto— y *Los otros* —con una revelación similar—, son ilustres continuadores de una tradición de personajes protagonistas que, al ejercer de narradores, cuando descubren su propia naturaleza junto al espectador proponen inusitados juegos mentales al público. Hablo de «juegos» —como podría hacerlo de «trucos»— dado que estas películas rompen el pacto con el espectador de que todo aquello que se ve y por tanto ocurre en la película es verdad, pero lo hacen de una forma consistente con el mundo que plantean.

#### Versión preprint

#### Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «¡Todos pensáis que estoy loco!». Huellas del relato delirante de El gabinete del doctor Galigari en el cine posterior», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico. Barcelona: Hermenaute, 75-98.

Entre los precedentes de esos títulos citaremos tres películas que merecen una reivindicación por su apuesta por esos juegos y porque, aunque nunca se han leído en esa clave, su naturaleza *caligarista* está fuera de toda duda. *Muertos y enterrados* (*Dead and Buried*. Gary Sherman, 1981), una de las películas más genuinamente macabras y necrófilas jamás realizadas, ofrece la oportunidad al espectador de asistir a la culminación de un proyecto *caligarista* a gran escala, en una conspiración fuera de toda medida. El sheriff del pueblo, que se enfrenta a lo que comienza como la investigación de un presunto asesinato pero que pronto se muestra como un complot ramificado en formas delirantes, acabará descubriendo el cerebro tras la trama, pero con ese conocimiento llegará la revelación impensable: que él mismo forma parte de la maquinación macabra de una forma inconcebible y que no es más que una marioneta en manos del *doctor* que maneja los hilos. La idea de un investigador cuya identidad se revela central en la conspiración está también en *El corazón del ángel* (*Angel Heart*. Alan Parker, 1987), un título que merece una reconsideración de su importancia en el marco del cine fantástico de los años ochenta. Basada en la novela *El ángel caído* de William Hjortsberg,<sup>25</sup> la película de Alan Parker está dotada de una extraordinaria energía —que uno diría que, en efecto, es diabólica— nacida de su sincretismo religioso, estético y temático. Comienza como una historia de detectives, en la que se va infiltrando el horror sobrenatural a través de la magia negra, los ritos satánicos y el vudú, hasta que llega la revelación de una trama faústica y una anagnórisis final que redefine el rol del protagonista, cuyo conocimiento, como en toda buena historia de detectives, ha sido la guía narrativa del espectador. Hacia el final de la película, Louis Cypher —el *cliente* que ha contratado los servicios del detective Harry Angel— dice ‘qué terrible es la sabiduría cuando no le sirve de nada al sabio’, y con ello apela a un espectador para quien la revelación final es la constatación de que —quizá no en la vida real, pero desde luego sí en el cine— los acontecimientos están gobernados por los imprevisibles designios de seres superiores.

*La escalera de Jacob* (*Jacob's Ladder*. Adrian Lyne, 1990) presenta una variación del tema de la anagnórisis en la que el protagonista descubre al mismo tiempo que el espectador la verdad de su condición y debe aceptarla. A la manera del Malcolm Crowe de *El sexto sentido*, el Jacob Singer de *La escalera de Jacob* vive un viaje hasta el autodescubrimiento y la aceptación. Por el camino, experimenta vivencias —recuerdos o alucinaciones— de

---

<sup>25</sup> Existe edición en castellano en Valdemar (Colección Gótica).

#### Versión preprint

#### Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «¡Todos pensáis que estoy loco!». Huellas del relato delirante de El gabinete del doctor Galigari en el cine posterior», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico. Barcelona: Hermenauta, 75-98.

una conspiración impensable, mientras su realidad misma se desmorona. El guion de Bruce Joel Rubin para la película es una amalgama de misticismo, teoría de la conspiración, lógica onírica y giros inesperados que se anticipa en diez años a la moda de las *mind-trick movies* de finales de los años noventa y principios de los dos mil. *Muertos y enterrados*, *El corazón del ángel* y *La escalera de Jacob* son notorios representantes del espíritu *caligarista* que recorre los años ochenta. En sus relatos de las peripecias de personajes cuya mente ha sido *vaciada*, personajes que son meras marionetas sometidas a un control *exterior* y que son ignorantes de ello hasta la revelación final, estas tres películas, con independencia de que surgieran o no de trabajos literarios previos, muestran que cierto aire recorre la década, preparando el terreno para el gabinete de curiosidades mentales en el que se convierte el cine del final de siglo.

#### Versión preprint

#### Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «¡Todos pensáis que estoy loco!». Huellas del relato delirante de El gabinete del doctor Galigari en el cine posterior», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico. Barcelona: Hermenaute, 75-98.