

# Un mundo de pesadilla

## Escenarios y paisajes *caligaristas* más allá de *Caligari*

Jordi Sánchez Navarro

*El gabinete del doctor Caligari* es también un conjunto de espacios. Más allá de que buena parte de su historia se desarrolle en un espacio mental, el de la película es un universo físico definido por lugares que se habitan y transitan, y que en algunos casos nacen para la tradición cinematográfica con la película de Wiene. Hablamos aquí de lugares concretos, no de decorados abstractos, porque aunque siempre hemos tenido claro que el *caligarismo* es en esencia un conjunto de formas, también sabemos que esas formas, además de *ser* espacios en sí mismos, *representan* espacios. Indagar cuál es el valor simbólico de esos lugares y paisajes representados y cómo se han convertido en *topos* para el cine posterior es el objetivo de las líneas que siguen, en las que se ofrece al lector un deambular por el mundo de pesadilla de *Caligari*, concretado en cuatro escenarios: la feria, los dominios de la burocracia, el manicomio y el laberinto urbano.

**I. La feria:** Ya desde las escenas iniciales del primer acto de *El gabinete del doctor Caligari*, el narrador Francis presenta las coordenadas del mundo de su delirio de una forma muy clara y concisa. Primer espacio: “la pequeña ciudad donde nació”. Segundo espacio: “la feria”. Personaje esencial: “Él”. En apenas tres imágenes sabemos que la feria de la villa de Holstenwall va a ser el escenario en el que hará su entrada el villano. En el segundo acto, tras una breve escena en la que se anuncia la muerte del secretario municipal y con ella el inicio de una serie de asesinatos atroces, la acción se traslada a la feria, donde por fin Caligari presenta a Cesare, el eterno durmiente de vida sonámbula, ante un público asombrado que incluye a Francis y Alan. Como espectáculo de feria, Cesare no es solo un ser extraño que despierta de su catalepsia cuando Caligari se lo ordena, sino que es un *fenómeno*, un ser omnisciente que conoce todos los hechos del pasado, del presente y del futuro. Invitado por Caligari, Alan pregunta a Cesare la cuestión esencial: ‘¿Hasta cuándo viviré?’ Y con la respuesta se produce la entrada definitiva de la película en el territorio del terror. La siguiente secuencia refuerza el hálito siniestro, al ilustrar los peligros

Versión preprint

Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari», 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, 99-120.

de la noche en la ciudad, representados en ese asesino que irrumpe en las casas para apuñalar a sus víctimas en el lecho. El apunte melodramático añadido en la escena que deja claro que Francis y Alan compiten sanamente por ganarse el aprecio de la misma mujer apenas supone un aligeramiento en ese segundo acto, en el que la secuencia de la feria es el eje de la creación de un clima funesto.

*Caligari* inicia así una larga tradición de usos del espacio de la feria en el cine fantástico, el *noir* y el melodrama siniestro posterior. Esa misma década Tod Browning da forma a varios de sus memorables poemas siniestros situándolos en escenarios propios del mundo de las ferias, los circos o los *sideshow*s. El primero de ellos es *El trío fantástico* (*The Unholy Three*, 1925), en el que tres buscavidas que provienen del mundo de las barracas de feria urden un plan para desvalijar a víctimas adineradas haciendo uso de sus “talentos”. La película, de argumento progresivamente desmesurado, trufado de humor negro y giros sorprendentes, fue un gran éxito, y no solo porque contaba con una gran estrella —Lon Chaney—, sino porque público y crítica fueron unánimes en señalar que su enfoque cruel y negro la convertía en algo que iba mucho más allá de un previsible melodrama criminal, con esos personajes de *sideshow* convertidos en despiadados delincuentes, cuya iconidad tendría un gran impacto en la cultura popular americana —Skal y Savada apuntan que “los monstruosos forajidos de *The Unholy Three* son destacados antecesores de los malvados grotescamente histriónicos de Batman y Dick Tracy”—<sup>1</sup>. Aunque otra película de Browning de ese mismo 1925, *The Mystic*, tiene también conexiones *caligaristas*, es dos años después cuando el director vuelve al espacio dramático del mundo del espectáculo, en este caso el del circo y por partida doble, con *El palacio de las maravillas* (*The Show* 1927) y *Garras humanas* (*The Unknown*, 1927). La primera muestra la fascinación del director por los cuerpos mutilados y los melodramas extremos, y deja clara, también, su intención de hacer, hasta donde fuera posible, el *Caligari* norteamericano. La segunda comienza ya con un plano de un circo gitano que remite sin duda a la feria de Holstenwall, para continuar con la célebre encarnación de Lon Chaney del drama psicosexual de Alonzo, el lanzador de cuchillos sin brazos. El tono de *Garras humanas*, con su representación del espacio de la feria como un cosmos autónomo, ajeno al mundo de las personas

---

<sup>1</sup> SKAL, David J., SAVADA, Elias. El carnaval de las tinieblas. El mundo secreto de Tod Browning, maestro de lo macabro en el cine de Hollywood. San Sebastián-Madrid: Festival Internacional de Cine de San Sebastián - Filmoteca Española, 1996. p. 118

**Versión preprint**

**Cita recomendada:**

**Sánchez-Navarro, Jordi** (2020). «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari», 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, 99-120.

“normales”, con sus comportamientos humanos extravagantes y sus cuerpos en consonancia, es Browning en estado puro y un claro precedente de la gran obra maestra del director, que no es otra que *La parada de los monstruos* (Freaks, 1932), la película definitiva sobre el espacio del *sideshow* como universo grotesco. Ese mismo 1932 en el que *La parada de los monstruos* horroriza a toda Norteamérica, la Universal utiliza el *topos* de la feria en *El doble asesinato de la calle Morgue* (Murders in the Rue Morgue. Robert Florey, 1932), su adaptación *sui generis* del clásico inmortal de Edgar Allan Poe protagonizada por Bela Lugosi. En la película de Florey, toda ella una continuación espiritual de *El gabinete del Doctor Caligari*, el escenario de la feria funciona a la perfección como espacio liminar del mal y la perversidad absoluta, además de como trampa para incautos y como tapadera *espectacular* de las aviesas maquinaciones de un muy *caligariano* Doctor Mirakle.

En el *noir* y el *thriller* el escenario de la feria adquiere un valor similar al que tiene en el cine de terror. Como punto de partida o como lugar de llegada, esos espacios que congregan a desconocidos a la búsqueda de emociones y albergan espectáculos que enmascaran las verdaderas intenciones, abundan en los clásicos del cine de espías o en dramas criminales durante los años cuarenta y cincuenta. Veamos algunos ejemplos. La trama de *El ministerio del miedo* (Ministry of Fear. Fritz Lang, 1944) se desencadena cuando Stephen Neale (Ray Millan), justo al salir tras pasar un período de reclusión en una institución psiquiátrica —otro escenario *caligarista* que trataremos más adelante—, visita una feria benéfica y entra en la caseta de una adivinadora que, en lugar de pronosticar su futuro, le da una información que será el detonante de una frenética intriga de espionaje internacional, ocultismo —en más de un sentido— y «hombre atrapado». Y si *El ministerio del miedo* comienza en una feria, otro clásico basado como la película de Lang en una obra de Graham Greene<sup>2</sup>, tiene una escena clave en otra. Se trata, obviamente, de *El tercer hombre* (The Third Man. Carol Reed, 1949), y de su recordada escena en la noria del Prater de Viena, de nuevo todo un pórtico del mal en el que el infame Harry Lime (interpretado por Orson Welles) revela en su auténtica magnitud la esencia *luciferina* que comparte con todos los villanos nacidos en las páginas de Greene. Algo parecido ocurre en *Extraños en un tren* (Strangers on a Train. Alfred Hitchcock, 1951), en la que una feria es el marco

---

<sup>2</sup> El ministerio del miedo está basada en una novela ya existente de Greene, mientras que El tercer hombre nació para ser la base del guion de la producción de Alexander Korda.

### Versión preprint

### Cita recomendada:

**Sánchez-Navarro, Jordi** (2020). «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari», 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, 99-120.

espacial de un clímax inolvidable, con esa frenética pelea en un carrusel fuera de control que es uno de los más perfectos resúmenes del tratamiento de la violencia y el suspense en el corpus *hitchcockiano*. Pero si hay un clásico del *noir* que hace de la feria un escenario total es *El callejón de las almas perdidas* (*Nightmare Alley*. Edmund Goulding, 1947). Entramado complejo de engaños y lealtades, pasiones melodramáticas y códigos —de conducta y de los otros—, el *carnival* es el origen y el final del viaje del buscavidas Stan Carlisle (Tyron Powell). La película de Goulding es un ejemplo de *noir* atrevido y complejo en lo que respecta a situaciones y personajes, y aunque tanto su tono negro y triste como la complejidad (a)moral del personaje interpretado por una estrella como Powell contribuyeron a que no tuviera el éxito esperado, aun hoy se considera una de las mejores películas protagonizadas por la fauna del mundo de los *sideshows*.

Volvamos al género fantástico. Si entrada la década de los cuarenta Ray Milland visitaba en *El ministerio del miedo* a una adivina en una caseta de feria, dos décadas después adoptaría él mismo el papel de un *fortune teller* en *El hombre con rayos X en los ojos* (*X: The Man with the X-ray Eyes*. Roger Corman, 1963). En este caso, la feria es el refugio temporal que encuentra el desdichado científico que experimenta en su propios ojos el suero que ha desarrollado. Convertido él mismo en un inadaptado, una *rareza* de *sideshow* con el rimbombante nombre de Mister Mentallo, el eminente doctor Xavier descubrirá que la feria es la antesala del crimen, la perdición y, llegado el momento, incluso del puro horror cósmico. Quizá no cósmico, pero desde luego sí horror es lo que viven los jóvenes Jim Nightshade y Will Halloway en su encuentro con Mr. Dark en *El carnaval de las tinieblas* (*Something Wicked this Way Comes*. Jack Clayton, 1983)<sup>3</sup>. El nombre de la feria ambulante que lidera el también muy *caligariano* personaje interpretado por Jonathan Pryce, *Dark's Pandemonium Carnival*, deja pocas dudas sobre su naturaleza diabólica, y todas sus atracciones, desde el hechizante carrusel que permite viajar atrás en el tiempo y recobrar la juventud perdida, hasta el laberinto de espejos que lleva al infierno personal a cada uno de sus visitantes, no son sino partes de un complejo mecanismo de dominación del pueblo y de recolección de la almas que lo habitan.

---

<sup>3</sup> Basada en la novela de Ray Bradbury del mismo título.

#### Versión preprint

#### Cita recomendada:

**Sánchez-Navarro, Jordi** (2020). «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari», 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, 99-120.

Descartados por poco significativos todos esos títulos del subgénero *slasher* que hacen de atracciones de feria y casas del terror —y sus modernas variaciones: las *escape rooms*—, escenarios de las más variadas masacres, acabaremos el repaso del uso cinematográfico de la feria como pórtico del horror con la película que, prácticamente un siglo después de *Caligari*, recupera el espacio de una forma muy eficaz. Se trata de *Nosotros* (Us. Jordan Peele, 2019), cuyo inicio con el encuentro de la joven Adelaide con su *doppelgänger* en el laberinto de espejos de la feria de Santa Cruz, California, constituye uno de los puntos de partida más genuinamente siniestros del cine reciente.

**II. Los dominios de la burocracia:** Justo después de ser presentado al espectador por Francis, *Caligari* recorre las calles de Holstenwall hasta llegar a la oficina del secretario de la villa, a quien pretende solicitar el permiso para instalar su gabinete en la feria. El primer aviso del funcionario con el que se cruza es contundente: “No entre, ¡hoy el secretario está de mal humor!” *Caligari* insiste y accede al imposible despacho del burócrata, que, instalado en una silla elevada que lo sitúa claramente por encima de sus administrados, maltrata, desprecia al feriante. Se trata de una escena breve pero muy significativa en el conjunto de la película, y esencial para la creación de su clima lúgubre, pues muestra a *Caligari* enfrentándose a un laberinto burocrático que parece una extensión del terror por otros medios —y del que más tarde dará buena cuenta con sus “artes”—. Después de *El gabinete del doctor Caligari*, la burocracia será un tema cinematográfico de alcance, y casi siempre será tratado de manera *caligarista*. Es el caso de la película que quizá mejor haya destilado la esencia del abismo burocrático, que no es otra que *El proceso* (The Trial. Orson Welles, 1962). En la película —basada en el clásico inconcluso y póstumo de Kafka—, Welles hace una apuesta explícita por llevar al límite su puesta en escena expresionista, que ya había alcanzado su máxima viveza en la magistral *Sed de mal* (Touch of Evil. Orson Welles, 1958), para crear la expresión visual del mundo surreal y pesadillesco de la ficción de Kafka. La visión de Welles en *El proceso* de un mundo en claroscuro y angulación distorsionada, recreado en decorados que se muestran de forma autorreflexiva como tales, y poblado de personajes conscientes de estar en una farsa grotesca, es tan *caligarista* como *kafkiana*. Tras *El proceso*, Kafka, *Caligari* y Welles formarán una sociedad indisoluble cuya influencia se extenderá a todo el cine que pretenda trabajar con los materiales de la desorientación, la paranoia y la alienación frente a la máquina del Estado. De hecho, solo tres años más tarde Jean Luc Godard hará lo

[Versión preprint](#)

[Cita recomendada:](#)

[Sánchez-Navarro, Jordi \(2020\). «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari», 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, 99-120.](#)

propio con las extrañas conversaciones que Lemmy Caution mantiene con el sistema Alpha 60, dispositivo de control computerizado de un estado distópico, en *Lemmy contra Alphaville* (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution. Jean Luc Godard, 1965), en la que una máquina ejerce la dominación electromagnética de los ciudadanos. Aunque desde el punto de vista formal es una película más *mabuseana*, el *caligarismo* de Alphaville es global e integrador. Solo a un visionario como Godard se le podría haber ocurrido la idea de un *caligari* electrónico que, en este caso no es víctima de la burocracia, sino que es la encarnación —de hecho, la *maquinación*— misma de la burocracia.

Y entre el París re-imaginado de *Lemmy contra Alphaville* al París de la ocupación reconstruido en *El otro señor Klein* (Mr. Klein. Joseph Losey, 1976) no hay tanta diferencia como podría parecer. En la película de Losey, Alain Delon es Robert Klein, un *bon vivant* al que la ocupación alemana le ofrece una cómoda estructura para sus negocios —atesora una gran colección de arte y toda clase de lujos gracias a su negocio como prestamista a judíos en apuros—, y que vive su propio *proceso* cuando otro Robert Klein, un presunto conspirador judío, provoca una confusión de identidades. A lo largo de la película, Klein busca a su homónimo por las calles de París, mientras intenta demostrar que pertenece a la raza aria a unas autoridades a las que él mismo ha puesto en alerta al denunciar la existencia del *otro* señor Klein. De manera progresiva, el cerco policial se hace más estrecho, el otro señor Klein más esquivo y París más laberíntica en esta pesadilla *kafkiana* con final nihilista que muestra que una vez puesta en marcha la máquina del estado burocrático no existe forma humana de detenerla.

En el 2019 de ficción la ciudad de Los Ángeles de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) no es una ciudad-estado distópica controlada por la gran máquina, sino que son las máquinas las que sufren la presión burocrática. La *caligariana* Tyrell Corporation no necesita dominar la mente de los humanos: le basta con fabricarlos mediante bioingeniería y esclavizarlos. Un ejército de *cesares*: el sueño de cualquier Caligari. Aunque siempre se ha considerado que el referente de *Blade Runner* es *Metrópolis* (Metropolis. Fritz Lang, 1927) —que a su vez mantiene un diálogo con *El gabinete del doctor Caligari* y con la representación de la burocracia tal como aquí la entendemos—, el hábito *caligarista* de la película de Ridley Scott no es nada despreciable, como manifiestan de forma palmaria las

**Versión preprint**

**Cita recomendada:**

**Sánchez-Navarro, Jordi** (2020). «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari», 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, 99-120.

escenas de los test Voight-Kampff de Leon Kowalski y Rachael. Pero si hay un título que sintetiza la esencia de un mundo en el que la burocracia ha hecho que la locura se convierta en el orden natural es *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), cuya trama se construye sobre el concepto de un error accidental en el sistema. El universo de la película de Gilliam es *caligarista* en muchos aspectos, como en ese ubicuo entramado de tuberías y esas arquitecturas que remiten al espacio bidimensional de los decorados de la película de Wiene. Pero si hay algo que conecta a ambas películas de una manera muy directa es la vida sonámbula de la mayoría de los ciudadanos del estado totalitario de *Brazil* —en cuya implantación tiene mucha importancia la burocracia y la propaganda— y, sobre todo, la construcción y la puesta en escena de las fugas al mundo onírico de Sam, en el que transcurre buena parte de la historia.

**III. El manicomio:** El el quinto acto de *El gabinete del doctor Caligari*, Francis descubre con horror que el feriante que controla a Cesare es también el director del hospital psiquiátrico —en el original “Irrenastalt”, manicomio—. Desde ese momento, la institución de control y salud mental se convierte en el escenario fundamental de la película y, a partir de ahí en un *topos* de cierto cine *caligarista*. Vaya por delante que en las páginas que siguen utilizaremos el término coloquial “manicomio” para hacer referencia precisamente a la representación cinematográfica de esas instituciones, pues aquí nos interesan exclusivamente como espacios para el drama ficcionado. La potencia de ese escenario puede rastrearse a lo largo de la historia del cine como síntoma de una fascinación general por el tema del trastorno mental. Como afirma Valenzuela, “la representación de la locura en el cine se puede reducir a dos potentes símbolos: el diván y la camisa de fuerza”<sup>4</sup>. Sobre el primer símbolo, cabe decir que el diván se reserva para aquellas ficciones en las que se presentan casos que no presentan un peligro potencial para la sociedad. La abundancia de películas sobre psicoanálisis —o influidas por los temas de la disciplina— en los terrenos del *noir* y el melodrama hacen evidente la fascinación que ejerció en muchos cineastas el misterio de la mente humana. Pero aquí nos interesan otros casos: aquellos que tienen la cara oscura de la psiquiatría como motor de la ficción. Y ahí es donde aparecen como espacio privilegiado los manicomios, ya sea porque muestran “la

---

<sup>4</sup> VALENZUELA, José. Todos nacemos locos. 50 títulos esenciales sobre el trastorno mental. Barcelona: Editorial UOC, 2018. p. 15.

**Versión preprint**

**Cita recomendada:**

**Sánchez-Navarro, Jordi** (2020). «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari», 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, 99-120.

incapacidad del ser humano de tratar con humanidad a los que han perdido la razón”<sup>5</sup>, o porque trabajan con “uno de los temores más comunes asociados a estas instituciones: la reclusión errónea de alguien que esté en sus plenas facultades mentales”<sup>6</sup>. Un título esencial en el tratamiento *caligarista* del manicomio es *Bedlam, hospital psiquiátrico* (Bedlam. Mark Robson, 1946). La película de Robson —una de las producciones de Val Lewton para la RKO, entre las que también se cuentan *La mujer pantera* (Cat People. Jacques Tourneur, 1942) y *Yo anduve con un zombie* (*I Walked with a Zombie*. Jacques Tourneur, 1943)— dramatiza el uso histórico que se dio a determinados manicomios como espacios de entretenimiento para aquellos que se lo podían permitir, que por un precio razonable tenían acceso a disfrutar del espectáculo de los lunáticos. Siniestros y crueles gabinetes de curiosidades, los manicomios fueron durante años escenarios del horror. La protagonista femenina de *Bedlam, hospital psiquiátrico* vive ese terror en sus propias carnes cuando es víctima del director de la institución, que asegura que tiene sus facultades mentales perturbadas, para acallar así su voz —y sus acciones— en favor de la dignidad de los enfermos. Aunque el tono de la película de Robson es extraño, quizá incluso un poco *loco* —dicho esto sin pretender hacer una broma— hay aspectos formales que la conectan con un terror puramente *caligarista*. Un ejemplo claro es el momento de la primera visita de Nell Bowen a Bedlam, con el plano de grúa que parte de su rostro aterrorizado para mostrar en toda su amplitud los horrores de la sala común donde se hallan los internos, escena que de algún modo resuena en el trazado inquietante de esa cámara que recorre el pasillo en la célebre primera visita de Clarice Sterling a la celda de Hannibal Lecter en *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*. Jonathan Demme, 1991). El poder expresivo de los pasillos del manicomio ha sido explotado con gran fortuna por géneros en apariencia lejanos a lo fantástico. Samuel Fuller ofreció en su *Corredor sin retorno* (*Shock Corridor*, 1963) una aproximación inmisericorde a la institución, con la historia de un osado (y ambicioso) periodista que se infiltra en un hospital mental con la intención de resolver un asesinato, y que acabará pagando un precio muy alto por su Premio Pulitzer. Con su tratamiento completamente sensacionalista del trastorno mental, su acerada crítica a los métodos de control de los pacientes psiquiátricos y sus osadas propuestas formales y narrativas, *Corredor sin retorno* se mantiene como uno de las aproximaciones al tema en clave de tragedia más poderosas de la historia del cine.

---

<sup>5</sup> Íbid.

<sup>6</sup> Íbid.

### Versión preprint

#### Cita recomendada:

**Sánchez-Navarro, Jordi** (2020). «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari», 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, 99-120.



Aunque su estructura narrativa es hasta cierto punto convencional, su mirada a la locura puede verse como plenamente *caligarista* por sus audacias en el plano de la forma —como el constante monólogo interior que anticipa y, llegado el momento, subraya el descenso a los infiernos de la mente, los recuerdos y anhelos contruidos mediante imágenes en sobreimpresión o los delirios y pesadillas en color mientras el cuerpo principal del relato está fotografiado en blanco y negro.

En ocasiones, el manicomio cinematográfico es un lugar de confluencia de historias, ya sean dramas personales, traumas indescifrables o relatos de horror puro. Así ocurre en *El asilo del terror* (*Asylum*. Roy Ward Baker, 1972), uno de los *portmanteaux* —o películas de episodios independientes con un nexo final común— de la productora británica Amicus. En *El asilo del terror*, un aspirante a ocupar el puesto de jefe médico de un *asylum* como sucesor de un experto psiquiatra que ha terminado enloquecido, debe pasar la prueba de entrevistar a varios internos incurables y descubrir cuál de ellos es el antiguo jefe médico. Las historias enfermizas, crueles y aterradoras de los pacientes, todas ellas nacidas del especial talento para lo morboso de Robert Bloch, adentran al aspirante en un mundo de temas *caligarianos* que derivan en un terror más festivo: magia negra, transmigración de las almas, desdoblamientos de personalidad, todos ellos mostrando la cara más frívola y sensacionalista —y, por supuesto, *entretendida*— del trastorno mental. En otro registro radicalmente distinto, recuerdos, sueños y pesadillas son la materia que mantiene en funcionamiento el extraño hospital —no exactamente psiquiátrico, pero desde luego sí muy *demencial*— de *El sanatorio de la clepsidra* (*Sanatorium pod klepsydra*. Wojciech Jerzy Has, 1973). El sanatorio de la película de Has es un cruce de mundos, donde la realidad y el mito, los recuerdos de infancia y los signos evidentes de la decadencia que depara el porvenir, se amalgaman en un tiempo y un espacio que no existen más allá de las cuatro paredes de la ficción.

También es un cruce de historias y mundos la institución psiquiátrica de *La novena configuración* (*The Ninth Configuration*. William Peter Blatty, 1980), extrañísimo psicodrama sobre la locura, la fe y la redención que el propio Blatty veía como una pieza complementaria a su novela *El exorcista* y al film basado en ella. En la película, un brillante psiquiatra militar, el doctor coronel Kane, recibe la misión de averiguar el origen y el alcance de los graves trastornos mentales que sufren un grupo de veteranos de la Guerra

**Versión preprint**

**Cita recomendada:**

**Sánchez-Navarro, Jordi** (2020). «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari», 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, 99-120.

de Vietnam internados en un peculiar castillo. *La novena configuración* es un viaje de recorrido sinuoso y accidentado por los territorios de la farsa carnavalesca, el drama psicológico y el ensayo metafísico, tan singular y en ocasiones discordante como el lugar que alberga la acción, ese castillo de los Cárpatos en unas montañas norteamericanas, pero siempre cercano al espíritu de *El gabinete del doctor Caligari*, tanto en el escenario como en ese *plot twist* final que altera lo narrado de forma dramática.

El escenario del manicomio acoge, de hecho, una larga colección de historias de final sorprendente —con lo que hemos descrito anteriormente como “brilliant plot twist” (véase el capítulo 4)—, como las ya citadas en este libro *La escalera de Jacob* y *Shutter Island*, que reúnen, precisamente, trastornos mentales, insólitas terapias psiquiátricas y traumas derivados de haber combatido, y quizá haber cometido crímenes atroces, en un conflicto bélico —con el añadido frecuente de otros acontecimientos traumáticos—. Un caso altamente estilizado de esta aproximación es *Sucker Punch* (Zack Snyder, 2011) y sus tres niveles narrativos de fugas dentro de fugas. La película de Syder juega con las voces narrativas, los protagonistas del relato y los ejes espacio-temporales con una lógica muy precisa dentro del delirio, tejiendo de paso en su estructura alucinatoria un poderoso discurso sobre la cosificación del cuerpo femenino a partir del trabajo iconográfico que hace del tema de la muñecas guerreras del manga y el anime. El Lennox House for the Mentally Insane de *Sucker Punch* es —junto al Ashecliffe de Martin Scorsese y Dennis Lehane<sup>7</sup> creado para *Shutter Island*— uno de los espacios relacionados con el trastorno mental más memorables del cine de la últimas décadas y una de las huellas más profundas del *caligarismo* que sigue impregnando buena parte del cine fantástico contemporáneo.

**IV. El laberinto urbano:** Si algo caracteriza *El gabinete del doctor Caligari* es que su gran parte de su acción se desarrolla en las calles de una ciudad —de hecho, Caligari recupera el contexto urbano en el que unos años antes nace el cine fantástico alemán con *El estudiante de Praga*. Además de los espacios tratados en las líneas anteriores —las casetas de la feria, las oficinas, el manicomio—, la calle está presente como escenario de la investigación y de la acción. De hecho, es omnipresente como tejido de la conspiración.

---

<sup>7</sup> Autor de la novela en la que se basa la película de Martin Scorsese.

Versión preprint

Cita recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2020). «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari», 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, 99-120.

Francis, el propio Caligari, asesinos y malhechores, agentes de la autoridad, vecinos, van y vienen por los callejones, mientras Cesare se desplaza por los tejados de las viviendas. Todos ellos como fichas en un siniestro juego cuyo tablero es la ciudad.

El escenario urbano no es algo que deba darse por supuesto en el cine fantástico y de terror, sino que es más bien al contrario. Con el paso del tiempo, los relatos del horror cinematográfico se han ido desplazando a lugares exóticos, al medio rural y a la áreas suburbanas, casi siempre en interiores, en *malos lugares*, dejando a los laberintos urbanos como cosa del pasado. Literalmente. Cuando el cine de terror ha utilizado la ciudad como escenario lo ha hecho remitiéndose a la urbe de épocas pretéritas: de la Praga medieval —por influencia evidente de la tradición *golémica*— al Londres victoriano —cuyas calles albergan los crímenes legendarios de cierto destripador y los paseos nocturnos de cierto doctor desdoblado—, pasando por el París bohemio —y su Rue Morgue—. Así que quizá el terror cinematográfico nació en la ciudad, pero pronto se alejó de ella.

Sin embargo, rastros de la concepción *caligarista* del laberinto urbano abundan en el cine negro y sus alrededores. La ciudad es protagonista en el *noir* como un escenario bifronte, con la cara luminosa de un lugar que bulle de actividad, de desarrollo constante e imparable, y la cara oscura del paisaje del jazz nocturno y de la soledad de la pintura de ambiente urbano de Edward Hooper, de un lugar infestado de psicosis, ansiedad y terror existencial. En este sentido, sirva de ilustración mínima de esa querencia del género una pequeña lista de algunos de sus clásicos, que integran lo urbano o elementos del campo semántico de la ciudad en su propio título —en algún caso, en su título original—: *La ciudad desnuda* (The Naked City. Jules Dassin, 1948), *La jungla de asfalto* (The Asphalt Jungle. John Huston, 1950), *Noche en la ciudad* (Night and the City. Jules Dassin, 1950), *Side Street* (Anthony Mann, 1950), *El cuatro hombre* (Kansas City Confidential. Phil Karlson, 1952), *Manos peligrosas* (Pickup on South Street. Samuel Fuller, 1953), *El imperio del terror* (The Phenix City Story. Phil Karlson, 1955) o *Mientras Nueva York duerme* (While the City Sleeps. Fritz Lang, 1956). Es una lista de simples ejemplos, títulos representativos de alguna que otra tendencia concreta, sin mayor intención analítica, pero van un poco más allá de la anécdota porque sirven para ilustrar la omnipresencia de la ciudad en el *noir*. En *El tercer hombre*, ya citada a propósito espacio de la feria, el tratamiento *negro* de la ciudad se lleva al límite, hasta el punto de que quizá estemos ante la definitiva

**Versión preprint**

**Cita recomendada:**

**Sánchez-Navarro, Jordi** (2020). «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari», 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, 99-120.

formulación *caligarista* del escenario urbano. Ciudad laberinto de varios niveles, mercado negro y lugar de choque de fuerzas y *potencias*, la Viena de *El tercer hombre* es la urbe *delirante* por excelencia, y ahí está la eterna secuencia del alcantarillado para mostrarlo en toda su amplitud.

Como hemos mencionado, en las cuatro décadas que van de 1920 a 1959, el cine de terror —al menos en los títulos que han quedado fijados en nuestra memoria como grandes clásicos— suele escapar de la ciudad y habita en castillos, mansiones góticas, parajes de la campiña, ciudadelas medievales o renacentistas del pasado e incluso lugares y épocas exóticas, con la excepción de algunas películas del repetidamente mencionado ciclo de producciones de Val Lewton para la RKO: *La mujer pantera* (Cat People. Jacques Tourneur, 1942), *El hombre leopardo* (The Leopard Man. Jacques Tourneur, 1943), *La séptima víctima* (The Seventh Victim. Mark Robson, 1943), en las que el escenario urbano contemporáneo juega un papel esencial en la historia y en la puesta en escena.

Habrà que esperar ya hasta finales de los sesenta para encontrar espacios urbanos con evidentes tratamientos *caligaristas*, y con eso nos referimos a un uso de la ciudad como marco mesmerizante y alucinatorio, como pista, tablero o *teatro de operaciones* del juego mental. Ocurre así en ‘Toby Dammit’, el segmento *felliniano* de la película de episodios *Historias extraordinarias* (Histoires extraordinaires. Roger Vadim, Louis Malle, Federico Fellini, 1968). En su episodio, inspirado en el cuento de Edgar Allan Poe ‘No apuestes tu cabeza al diablo’, Fellini crea una Roma de pesadilla, alegórica trampa mental para el personaje interpretado por Terence Stamp, una estrella británica que ha viajado a la capital italiana para participar en un *spaghetti western*. Muy significativamente, el episodio comienza con la premonitoria voz en *over* del personaje protagonista, que *siente* que la ciudad le va a proporcionar una aventura que podría cambiar su vida: ‘Durante unos instantes incluso tuve la absurda esperanza de que el avión no descendería y me llevaría muy lejos de Roma. No, ya no era posible. Las invisibles redes del aeropuerto habían capturado el avión y lo arrastraban irremisiblemente hacia tierra’. Ese mismo año, Nueva York es la red que atrapa a Rosemary (Mia Farrow) en *La semilla del diablo* (Rosemary’s Baby. Roman Polanski, 1968). Aunque la conspiración de la que es víctima tiene lugar entre las cuatro paredes de su apartamento, Rosemary ve cómo la ciudad entera se cierne sobre ella como una pegajosa telaraña de la que no puede escapar sin pagar un tributo

**Versión preprint**

**Cita recomendada:**

**Sánchez-Navarro, Jordi** (2020). «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari», 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, 99-120.

impensable. Otro laberinto diabólico es la ciudad de Venecia en *Amenaza en la sombra* (Don't Look Now. Nicolas Roeg, 1973), lugar donde se entreteje una pesadilla hecha de duelo, visiones premonitorias y apariciones fantasmales. Denso y cruel relato de horror circular que no ofrece asidero lógico al espectador, la película de Roeg es un enigma indescifrable en el que lo siniestro empapa –nunca mejor dicho, dada la naturaleza acuosa de todo– las calles y la mente de los personajes. La ciudad de los canales es también un escenario para la perdición (de algunos) en *El placer de los extraños* (The Comfort of Strangers. Paul Schrader, 1990), en la que el guion de Harold Pinter y la dirección de Schrader –y, cabría añadir, la música de Angelo Badalamenti– convierten una ciudad que apenas se describe en la novela de Ian McEwan, en una Venecia orientalizada, sofocante y amenazadora, trampa mortal para turistas poco hábiles con los mapas.

Pero los laberintos urbanos *caligaristas* no solo están en la cara oculta de las ciudades de la vieja Europa. El cine ha sabido ver también el potencial de la ciudad de San Francisco como viscosa trampa mortal, red de captura de la psique de los personajes y tablero de juego, como ocurre en el extraordinario *thriller* paranoico de Francis Ford Coppola *La conversación* (The Conversation, 1974). Pero la tradición de la ciudad del Golden Gate como escenario *caligarista* es amplia, dado que iría, por establecer una genealogía posible, de *Vértigo. De entre los muertos* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958) hasta *The Game* (David Fincher, 1997), pasando por la *Invasión de los ultracuerpos* (Invasion of the Body Snatchers– Phillip Kaufman, 1978) e *Instinto básico* (Basic Instinct. Paul Verhoeven, 1992). Y algo parecido podría decirse de la Nueva York de Martin Scorsese, escenario mental más que espacio físico en *Taxi Driver* (1976), *Jo, ¡qué noche!* (After Hours, 1985) o *Al límite* (Bringing Out the Dead, 1999).

La gran ciudad *caligarista* del cine de finales de siglo es la de *Dark City* (Alex Proyas, 1998), escenario del experimento psicológico a gran escala de los Ocultos, seres de origen inexplicado que buscan descubrir la esencia del alma humana. El experimento consiste en que, cada cierto tiempo, todos los seres humanos en observación son despojados de su identidad y dotados de una nueva, lo que incluye una nueva personalidad, nuevos recuerdos y un nuevo lugar en el mundo social. Pero el experimento no acaba ahí, sino que, en cada ensayo, los Ocultos cambian la disposición física de la ciudad, añadiendo y

**Versión preprint**

**Cita recomendada:**

**Sánchez-Navarro, Jordi** (2020). «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari», 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, 99-120.

eliminado edificios, abriendo calles donde antes había muros y tapiando lo que eran amplias avenidas, así los habitantes de Dark City son incapaces de dotarse de una visión del mundo, porque son incapaces de trazar el mapa de su cotidianeidad. Esa ausencia, que genera toda una psicosis colectiva, es precisamente, la que los hace vulnerables a los agentes externos que moldean sus recuerdos, y por tanto sus vidas, haciéndolos “protagonistas de las pesadilla de otros”. La ciudad, mundo de pesadilla.

**Versión preprint**

**Cita recomendada:**

**Sánchez-Navarro, Jordi** (2020). «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari», 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, 99-120.