

Las puertas de la ley y su ausencia en el filme expresionista *El Gabinete del Dr. Caligari*

LUIS N. SANGUINET

Universidad Rey Juan Carlos
Ln.sanguinet@alumnos.urjc.es

JOSÉ MANUEL LÓPEZ-AGULLÓ PÉREZ-CABALLERO

ESIC University
josemanuel.lopezagullo@esic.university

Las puertas de la ley y su ausencia en el filme expresionista *El Gabinete del Dr. Caligari*

Abstract

This paper analyses the representation of authority in the expressionist film *The Cabinet of Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), whose settings are composed of distorted sets and painted canvases that create an airtight, claustrophobic atmosphere, which is delirious for the viewer. In this context, the doors play an important symbolic role. As the film shows, while they are curiously absent in the city's settings, they are decisive in the outskirts, in external spaces such as the psychiatric hospital and the fair. This small town presents an inefficiency on the part of the authorities. Taking advantage of the lack of authority in the town, Caligari imposes his will and commits the murders. Our exploratory hypothesis is that the absence of doors is directly related to the lack of authority, which results in the absence of symbolic law throughout the story.

Key words

Caligari, expressionism, law, door, Kracauer.

Resumen

El presente trabajo analiza la representación de la ley y la autoridad en el filme expresionista *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), cuyos escenarios están compuestos por decorados distorsionados y telas pintadas que crean una atmósfera hermética y claustrofóbica, que resulta delirante para el espectador. En este contexto, las puertas desempeñan una función simbólica del todo relevante. Tal y como muestra el filme, mientras que en los escenarios de la ciudad se detecta una curiosa ausencia de éstas, son decisivas en las afueras, en espacios externos como el psiquiátrico y la feria. Esta pequeña ciudad presenta una ineficacia de las autoridades. Aprovechándose esta situación, el Dr. Caligari impone su voluntad y comete los asesinatos. Nuestra hipótesis exploratoria es que la ausencia de puertas está directamente relacionada con la falta de autoridad, que redundando en la ausencia de ley simbólica a lo largo de todo el relato.

Palabras clave

Caligari, expresionismo, ley, puerta, Kracauer.

1. Introducción

En Hollstenwall, la ciudad alemana donde transcurre la historia de *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), existen dos escenarios clave en el ejercicio de la ley: el ayuntamiento y la comisaría; y junto a esta última, el calabozo. En estos lugares, la ley tiene, como es de esperar, un carácter público a disposición de los ciudadanos.



En el primero se extienden los permisos legales para los ciudadanos, entre los cuales se encuentra la autorización para trabajar en una tienda de feria, que requiere el Dr. Caligari para exhibir a su sonámbulo. En la comisaría y el calabozo están las autoridades policiales, a las cuales corresponde sancionar a aquellas personas que se salten la ley. Allí están los policías que, guiados por el protagonista Franzis, intentan sin éxito resolver los asesinatos. Partiendo de la función marcadamente legal de estos dos espacios públicos, el presente análisis explora la función simbólica de la puerta en cada uno de ellos.

2. El rol de la autoridad en *Caligari*

El papel que desempeña la autoridad en *Caligari* ha sido uno de los principales debates sobre el filme durante décadas. Esto se debe a las modificaciones sobre el guion original realizadas por el productor Erich Pommer y el director Robert Wiene. Kracauer recoge en su libro *From Caligari to Hitler* (1947)¹ el descontento testimonio de unos de los guionistas, Hans Janowitz. Según éste, la historia que escribió junto a Carl Mayer tenía una motivación crítica hacia la autoridad, que habría sido extirpada en la versión definitiva, debido a las modificaciones realizadas por el productor y el director. Kracauer recoge también las posiciones de Pommer y Wiene, quienes convinieron en añadir un prólogo y un epílogo, que modificaban tanto el final de la historia, como todo su sentido.

1. KRACAUER, Siegfried (1947). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona: Paidós, 2013.

Es necesario aquí recordar algunos detalles de la historia del filme. El Dr. Caligari llega a la ciudad de Hollstenwall, cuando en esta se celebra la feria

anual, para exponer su atracción de feria: un sonámbulo, Cesare, que al despertar demuestra ante el público su capacidad de predecir el futuro. Por las noches, siguiendo las órdenes del Dr. Caligari, Cesare despierta para cometer asesinatos. La primera víctima es el secretario municipal que trabaja en el ayuntamiento y que desprecia al Dr. Caligari cuando acude en busca de la autorización legal para ejercer de feriante. La segunda víctima es Allan, mejor amigo de Franzis, el protagonista. Después de que las autoridades arrestasen al hombre equivocado, Franzis intenta ayudar a los policías a reorientar el caso y sigue las pistas del asesino. Pero tiene que terminar el trabajo él solo y descubre que el feriante es el director de un hospital psiquiátrico ubicado en las afueras de la ciudad. Explicando la enrevesada historia, Franzis consigue poner a los trabajadores en contra del doctor y lo encierran en una sala para pacientes especiales.

Esa sería la historia del guion original, según Janowitz y Mayer. En ella, el director del psiquiátrico, una figura de autoridad, sería descubierto como un loco que utiliza su posición de poder para cometer asesinatos. Sin embargo, un prólogo y un epílogo añadidos contra la voluntad de los guionistas revelan que Franzis sería un paciente de dicho manicomio, que identifica al psiquiatra que lo trata como el asesino de su historia. Al final del epílogo, el psiquiatra se percata del delirio y en esta ocasión es Franzis quien termina encerrado en la misma sala para pacientes especiales.

La inclusión de este giro final cambia sustancialmente la historia. Existe consenso acerca de que esta decisión fue impuesta por el productor. Las versiones del guionista y del productor coinciden en señalar que fue decisión del superior imponer contra la voluntad de los guionistas este marco narrativo, que sitúa a Franzis como un paciente del manicomio y que modifica la representación de la autoridad en el relato. Esta alteración se debe a que la locura no se ubicaría ya en el director del hospital psiquiátrico, que es una figura de autoridad, sino en el protagonista que lo acusa de ser un asesino y de ser el origen de sus males. Al sopesar las versiones del director y del productor, Kracauer infiere en su libro la siguiente conclusión:

Mientras que la narración original exponía la locura inherente a la autoridad, el *Caligari* de Wiene glorificaba a ésta y condenaba a su antagonista como loco. De tal manera, un film revolucionario se transformó en conformista [...].²

En su planteamiento, Kracauer entiende que esa mutilación narrativa no habría conseguido su objetivo. «Aun cuando *Caligari* se había convertido en un filme conformista, conservaba y subrayaba ese argumento revolucionario, como la fantasía de un loco»³. Su tesis es que, con el prólogo y el epílogo, el equipo de producción buscaba contrarrestar la crítica al

2. *Ibid.*, p. 68.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 71.

5. CARROL, Noël (1978). «The Cabinet of Dr. Kracauer», *Millenium Film Journal*, 2, p. 85.

6. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006). «Caligari, Hitler, Schreber», *Trama y fondo: revista de cultura*, 21, p. 8.

7. BELACH, Helga y BOCK, Hans-Michael (1995). *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20*, München: Text + Kritik.

8. KRACAUER, *op. cit.*, p. 69

9. EISNER, Lotte H. (1952). *La pantalla demoníaca. Influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid: Cátedra, 1996, p. 24.

10. *Ibid.*, p. 26.

autoritarismo presente en la historia, pero sin conseguirlo al final satisfactoriamente. Entre sus argumentos está el hecho de que «los ornamentos expresionistas también rebasan el episodio final»⁴. No queda explícitamente escrito en su libro, pero Kracauer parece entender esta decisión estética como un error, que además permitiría interpretar que Franzis decía la verdad y que el director del hospital psiquiátrico lo habría encerrado allí, saliendo con la suya. Esta tesis se ha seguido defendiendo aún décadas después de la publicación de *De Caligari a Hitler*, incluso por autores que pretenden desmarcarse de las interpretaciones de Kracauer. Un ejemplo representativo es el de Noël Carrol⁵, que plantea que, a pesar de modificar la historia original, la definitiva situaría a Franzis como víctima de un sistema (psiquiátrico) opresor. Este tipo de perspectivas identifican al Dr. Caligari como representante de la autoridad. Sin embargo, otra posición es la de González Requena⁶, que lo identifica, como veremos más adelante, como un personaje enfrentado a ella.

3. La aparición del guion original de *Caligari*

Las modificaciones y mutilaciones a la historia señaladas por Janowitz, fueron reveladas como imprecisas cuando apareció, varias décadas más tarde, una versión del guion original de *Caligari*. Este primer guion firmado por Janowitz y Mayer se encuentra disponible en la Deutsche Kinomathek y se ha publicado su transcripción en una edición editada por Helga Belach y Hans-Michael Bock⁷. El texto original contradice aspectos de la versión defendida por Kracauer sobre las imposiciones de Pommer a los guionistas. Por ejemplo, éste sostiene que los espacios distorsionados estarían en la idea original de Mayer y Janowitz, al proponer al artista Alfred Kubin para diseñar los decorados⁸. El productor Pommer⁹ ha confirmado este dato. Pero a pesar de ello, el guion original no incluye ningún tipo de señalización expresa sobre deformaciones del escenario.

Lotte H Eisner detecta una versión más completa sobre cómo se decidió la distorsión de los escenarios. Habría sido otro miembro de producción, Rudolph Meinert, quien, después de aprobarse el epílogo de Wiene, ya con Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reinmann encargados de crear los decorados, dio el mandato decisivo: «Ejecuten estos decorados de la manera más loca posible»¹⁰. La ejecución de estas órdenes, casi de un día para otro, desembocó en la puesta en escena expresionista de mano de los tres artistas. La idea de una puesta en escena expresionista no solo fue posterior al prólogo y epílogo de Wiene, sino que su apuesta fue en gran parte debido a este giro de guion. La ubicación del protagonista como un

paciente del manicomio da sentido a toda una puesta en escena expresionista, en la que no se distingue entre realidad y delirio.

Otros detalles del guion revelan información importante sobre las intenciones originales de los autores. Como señala Thomas Elsaesser a propósito de la descripción de los hechos de Janowitz:

[...] esta versión de los eventos ha sido largamente desacreditada por la adquisición de Gero Gandert, en nombre de la Stiftung Deutsche Kinemathek Berlín, de una versión temprana del guion encontrada en la finca de Werner Krauss, el actor que interpretaba al Dr. Caligari. Resulta que el guion siempre se había abierto con un prólogo que conducía a un flashback.¹¹

Además de la ausencia de referencias a la estética expresionista, el guion original dio a conocer que Janowitz y Mayer sí que habían incluido un prólogo y un epílogo en su historia. Este importante detalle estaba omitido en todas las versiones sobre el tema. A diferencia del prólogo y epílogo del metraje definitivo, los de aquella primera versión situaban a Franzis y a Jane felizmente casados, recordando los sucesos con el Dr. Caligari como una época pasada y que tenían casi olvidada. Como señala Elsaesser, el mensaje revolucionario que supuestamente habría tenido la historia quedaba ya extirpado en aquella versión original, al recibir un final todavía más convencional y conservador que el asignado por Pommer y Wiene: «Este prólogo “neutralizó” el mensaje supuestamente revolucionario con mayor eficacia que la historia que hace de marco, tal como finalmente se filmó»¹²

11. ELSAESSER, Thomas (2018): «Cine expresionista-Estilo y diseño en la historia del cine», *Imagofagia*, 18, p. 374.

Aunque el guion original surge según los autores como crítica a la autoridad; su epílogo, sin embargo, reestablece el *statu quo* que el Dr. Caligari amenaza con destruir. Cuando éste es encerrado en la sala para pacientes, recae sobre él la ley y cae en el olvido para Franzis, hasta que un evento casual le hace recordar la historia. En la versión de Wiene, la definitiva, el Dr. Caligari ostenta un lugar externo a la autoridad, que no se reestablece, sino que se tambalea en la ambigua indefinición del final de la película, sin definir lo que pertenece al orden del delirio y al de la realidad.

12. *Ibid.*

La diferencia entre ambos finales modifica la representación de la autoridad, al alterar la relación del protagonista con la misma. Como sucede en los casos antes mencionados, el guion original permite apreciar las modificaciones del director Robert Wiene. A esto se añade una importante consideración: el guion original contiene referencias explícitas a las puertas en diferentes pasajes, entre ellos los que pertenecen al ayuntamiento, la comisaría y el calabozo. Cuando el Dr. Caligari entra en el ayuntamiento, el guion hace referencia expresa a la puerta del secretario municipal¹³. En la

13. BELACH y BOCK, *op. cit.*, p. 55.

escena de la comisaría, se describe la situación de Franzis ante la puerta de la misma¹⁴. Por último, también se hace referencia explícita a la puerta de la celda de prisión¹⁵, cuando Franzis es acompañado por los policías para comprobar que el sospechoso continúa en su celda.

En estos tres espacios públicos, el ayuntamiento, la comisaría y el calabozo, se identifica una función legal en la ciudad. La ley ha de estar presente en todos ellos. Por este motivo, el guion original permite identificar y subrayar la intención del director en la elección de los planos y escenarios escogidos para representar la ley.

4. La puerta como operador simbólico

En este momento es preciso hacer un inciso sobre el rol que desempeña la puerta como comunicador de espacios. Su presencia establece los términos en que se produce la interacción de los personajes con los mismos. Georg Simmel en su ensayo *Puente y Puerta* (1909)¹⁶, reflexiona sobre el puente y la puerta como elementos mediadores entre el hombre y la naturaleza. Mientras que el puente es una herramienta humana para unir espacios que la naturaleza dispone por separados, allí donde hay una puerta se articula algo más que una simple separación o unión entre espacios: «La puerta, por así decirlo, pone una articulación entre el espacio del hombre y todo lo que hay fuera del mismo, por esto, supera la separación entre el dentro y el fuera»¹⁷.

Como señala Simmel, las connotaciones de la puerta descansan en la apertura o cerrazón que se le disponga: «La puerta representa de forma decisiva cómo el separar y el ligar son solo dos caras de uno y el mismo acto»¹⁸. La puerta puede unir o puede separar espacios, ya que articula la posibilidad de ser abierta o cerrada. Esta disposición de la puerta remite a la voluntad del hombre, en concreto, a aquel que tenga el poder y control sobre la misma. La puerta es en este sentido una referencia a la autoridad.

En una línea similar, abordando una dimensión psicológica, Gaston Bachelard estudia en *La poética del espacio* (1957) las relaciones de los espacios y objetos del hogar en la construcción de la identidad del sujeto. A este propósito, señala sobre la puerta las posibilidades que alberga en cuanto a las interacciones de las personas con ella, precisamente a razón de las mencionadas apertura o cerrazón. «Hay dos “seres” en la puerta, que la puerta despierta en nosotros dos direcciones de ensueño, que es dos veces simbólica»¹⁹. Bachelard prosigue su reflexión más allá de la apertura o cerrazón, pues «la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera se multiplica y se diversifica en

14. *Ibid.*, p. 75.

15. *Ibid.*, p. 92.

16. Ensayo recogido en SIMMEL, Georg (1971). *El individuo y la libertad*, Barcelona: Península, 2001, 45-53.

17. *Ibid.*, p. 49.

18. *Ibid.* p. 48.

19. BACHELARD, Gaston (1957). *La poética del espacio*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 263.

innumerables matices»²⁰. Una puerta abierta puede plantear una apertura hacia nuevos horizontes, pero también puede generar una exposición ante peligros externos. Del mismo modo, una puerta cerrada puede implicar ideas de censura y aislamiento en determinadas circunstancias, mientras que en otras puede acarrear la seguridad de un refugio cerrado. Incluso su presencia o ausencia aporta gran información sobre cuál es la posición de la autoridad que controla el espacio en cuestión.

20. *Ibid.*, p. 255.

En última instancia, las puertas remiten a ese espacio donde se encuentra el origen del sujeto: el dormitorio de los padres, la puerta del hogar que establece también una ley simbólica, decisiva para marcar los límites en torno a los cuales se funda el sujeto. En este sentido, Jesús González Requena define la puerta, especialmente la puerta cerrada, como

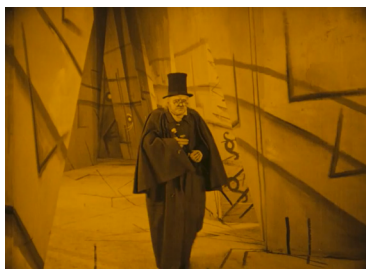
un operador simbólico esencial: expresión material de la ley del padre, articula la prohibición a la vez que construye, en el interior del espacio doméstico, un espacio doblemente interior, vedado e inaccesible. Se trata de un espacio prohibido, pero, a la vez, por ello mismo, [...] de un espacio sagrado²¹.

Allí donde una puerta puede ser abierta o cerrada, se establecen relaciones personales, de comunicación o separación, de libertad o de aislamiento, que remiten a una voluntad. Ésta queda conectada a una instancia de poder, a una autoridad de la cual emana una ley. Este análisis de las puertas en los espacios públicos de *Caligari* se centra en la representación que recibe la puerta, allí donde está representada la instancia de poder, en la cual la función de la puerta da cuenta de las condiciones en que se manifiesta la ley.

21. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2002). *Los tres reyes magos*, Madrid: Akal, p. 45.

5. El ayuntamiento de Hollstenwall

La única escena que transcurre en el ayuntamiento corresponde al momento en que el Dr. Caligari acude en busca de la autorización legal para su atracción de feria. Se trata por tanto de un acercamiento del Dr. Caligari a la instancia de la que emana la ley.



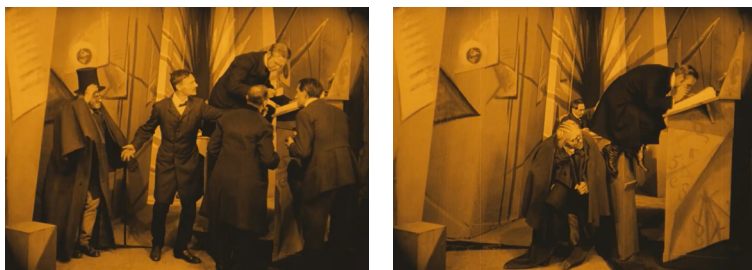
El escenario lo componen dos sencillos planos: el pasillo previo y el despacho del secretario municipal, quien es representante de la ley en la escena. Toda la acción de la escena del ayuntamiento se restringe a estos dos expresivos planos. El primero presenta la dificultad que supone para el Dr. Caligari acercarse hasta el representante de la ley en la ciudad, el secretario municipal. El segundo determina la confrontación entre ambos personajes.

El camino para reunirse con el secretario municipal requiere pasar por este largo pasillo que atraviesa el Dr. Caligari, con las paredes pintarrajeadas, llenas de rayas, líneas diagonales, figuras torcidas y una variedad de signos. Esta escenografía es impactante, al tratarse del ayuntamiento, el espacio donde impera la burocracia. En efecto, se relacionan con el ámbito burocrático esas líneas dibujadas en la pared, que se asemejan a unos renglones. Los signos con que se señalan los párrafos están también identificables en una de las paredes.

Lejos de transmitir una idea de orden burocrático, la puesta en escena del ayuntamiento expone un caos visual. Las paredes inclinadas se superponen visualmente albergando una sucesión de pasillos intermedios. Pasillos que se cruzan con otros pasillos, sin ninguna puerta, sin ningún despacho a la vista. La imagen esbozada en este escenario es la de un laberinto, cabe señalar, un laberinto burocrático.



Un funcionario se interpone y pretende interrumpir el paso al Dr. Caligari, alegando que el secretario municipal se encuentra de mal humor. Pero el feriante consigue ganarse el favor del joven con un soborno. Estos dos momentos dan señal del funcionamiento de la ley. En el primer instante, el acceso para llegar al representante de la ley es postergado por una causa emocional. La burocracia es retrasada por un estado de ánimo, lo que implica que no está precisamente regida por la lógica. En segunda instancia, este obstáculo es salvado por el soborno: el acceso a la ley de esta ciudad puede comprarse, es corruptible.



Entonces, tras pagar para ser atendido, el Dr. Caligari accede hasta el despacho del secretario, después de atravesar un nuevo pasillo. El cambio de espacio sugiere el paso por una puerta. El Dr. Caligari ha transitado desde el largo pasillo de entrada del ayuntamiento hasta el extraño despacho en el que las formas continúan evocando un caos nada propicio para la burocracia. El violento encuentro entre el secretario y el doctor es subrayado visualmente con un abismo que, en el fondo de la imagen, se interpone entre ellos.



En este punto resulta oportuno traer a colación la contraposición que establece Kracauer entre los dos polos sobre los que orbita la historia de *Caligari*: uno sería el caos, ubicado en la feria, y el otro

puede denominarse «autoridad» o, más explícitamente, «tiranía». El tema de la tiranía que obsesionaba a los ocupa la pantalla desde el comienzo hasta el final. La superioridad de los funcionarios municipales queda simbolizada en las sillas giratorias de enorme altura [...].²²

Otro aspecto no señalado por Kracauer es la relación intrínseca entre esos dos polos. El caos que Kracauer identifica en la feria no se contrapone a la autoridad tiránica que gobierna en la ciudad, sino que proviene directamente de ella. El caos de la feria es autorizado desde el ayuntamiento, que no en vano acabamos de identificar como un caos burocrático. Aquel caos, el de la feria, proviene de este, el del ayuntamiento.

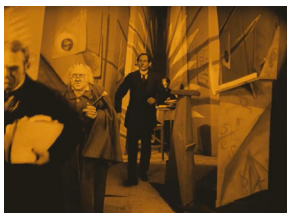
22. KRACAUER,
op. cit., p. 73.

Kracauer identifica la autoridad en el relato de manera algo difusa, incluyéndola en otros espacios como el salón de estudios de Alan, como víctima de la misma. Pero parece acertar de pleno al incluir el ayuntamiento como espacio autoritario. En efecto, una autoridad tiránica se ubica en este ayuntamiento y lo hace precisamente contraponiéndose a la posición del Dr. Caligari. Éste requiere de la autorización legal para su atracción de feria y la ley lo repudia. El secretario trata con gran desprecio al Dr. Caligari y por esta razón resulta contradictorio el señalamiento del Dr. Caligari como una instancia de autoridad. Es en lo que incide González Requena:

Cuando Caligari penetra en el despacho del Secretario Municipal y quitándose el sombrero se inclina ante él, sólo recibe un despreciativo grito, [...] sintiéndose oprimido por el Stadtsekretär [...]. De manera que la muerte del Stadtsekretär esa misma noche, asesinado por Cesare, el sonámbulo dominado por Caligari, sitúa a éste, de manera inequívoca, en las antípodas de la autoridad, y convierte ese asesinato —en el violento contexto de la época— en algo más cercano a un acto de terrorismo político.²³

23. GONZÁLEZ
REQUENA,
«Caligari, Hitler,
Schreber», p. 9.

Este hecho señalado por González Requena es la principal contradicción en la teoría de Kracauer. El Dr. Caligari es un personaje ajeno a la ley y a las autoridades de la ciudad. Su acercamiento a la ley lo sitúa como una víctima de la opresión de la autoridad, que después se toma venganza, siempre al margen de la ley.



Aunque posteriormente actuará contra el secretario municipal, el Dr. Caligari acata sus órdenes y, después de ser despreciado, acude a los ayudantes que le facilitarán el trámite. En su paso hacia el abismo que se dibuja en el fondo del despacho, con el plano más vacío de personajes y de acción, se aprecia una gran cantidad de pasillos entrecruzados. Está el pasillo por el que ha llegado el doctor, el pasillo que se prolonga hacia el fondo dibujando un abismo y dos pasillos laterales antes de llegar a la mesa de los ayudantes. Faltaría sumar un quinto pasillo, el frontal, por el cual ha salido de plano el secretario. Un cruce de cinco pasillos resulta un espacio poco proclive para ser llamado despacho y realizar labores burocráticas, como lo son también el altísimo e

inclinado pupitre y la extraña silla sobre la que escribe el secretario. A todo ello se suma la ausencia de una puerta que delimite ese espacio de trabajo.

Recuperando el texto del guion original, que menciona explícitamente la puerta del despacho, podemos entender incluso que la ausencia de la puerta no es un detalle más, sino que está directamente relacionado con el desorden que gobierna en el ayuntamiento. La descripción que señala la presencia de una puerta en el guion es la siguiente.

(Acto 1) Plano 16: Frente al despacho: Un cartel sobre la puerta: «Amtsstube». Cuando el anciano se acerca, el empleado, algo senil, y un ujier muestran la puerta a un vagabundo de aspecto harapiento. El anciano se dirige muy amablemente al empleado, sin importarle lo que haya sucedido. Hace un gesto defensivo:

Título: El Sr. Secretario ya no está de humor para recepciones esta mañana,

Mientras el expulsado, un tipo de aspecto audaz, desaparece con el puño levantado en señal de desafío, el anciano entrega al escribano su tarjeta de visita:
—Dr. Caligari—. ²⁴

El guion muestra que la oposición del Dr. Caligari ante la autoridad ya estaba en la idea original. El doctor es alguien ajeno a la autoridad de la ciudad de Holstenwall, tanto en la versión primigenia como en la final. Como leemos arriba, esa confrontación está mediada por una puerta que, en el guion, delimita el espacio de trabajo del secretario. La decisión, cabe esperar que de Robert Wiene, de no incluir un plano detalle de la puerta implica transformar el ayuntamiento en un espacio caótico. Un laberinto burocrático que, al modo de las novelas de Kafka, no se rige por la lógica.

6. La comisaría y el calabozo de Holstenwall

En la comisaría transcurren dos escenas, ubicadas en los actos tres y cinco. En la primera ocasión, cuando Franzis acude a la policía, su llegada es representada por la subida de una alta escalinata. Kracauer incidía al respecto de la autoridad tiránica presente en los objetos y las composiciones visuales, que «el efecto del mobiliario se ve reforzado por escaleras: numerosos peldaños ascienden hasta el cuartel de la policía»²⁵. Como sucedía con el secretario municipal sentado ante su deforme pupitre, una gran altura establece una distancia abismal entre la ley y los personajes que acuden a ella. Aun cuando se trata de personajes

24. «1. Akt (...) 16. Bild: Vor der Amtsstube: Über der Tür ein Schild: «Amtsstube». Als der alte Herr herantritt, weisen der bereits etwas senile Amtsschreiber sowie ein Amtsdienstler einem zerlumpt aussehenden Landstreicher die Türe. Der alte Herr wendet sich, ohne Rücksicht auf den Vor-gang, sehr lebenswürdig an den Schreiber. Dieser macht eine ab-wehrende Bewegung. // Titel: Der Herr Sekretär ist heute nicht mehr in Empfangslaune. // Während der Hinausgeworfene, ein ver-wegen aussehender Bursche, mit trotzig erhobener Faust drohend verschwindet, gibt der alte Herr dem Schreiber seine Visitenkarte. // GROSSAUFNAHME: Der Schreiber liest die Visitenkarte: — Dr. Calligaris —», En BELACH y BOCK, *op. cit.*, p. 55.

25. KRACAUER, *op. cit.*, p. 73.

con posiciones opuestas como son Franzis y el Dr. Caligari. Esta ley, que se ha definido como autoritaria, es ausente para todos.



El ascenso de Franzis por la escalinata está impregnado por la oscuridad, otro elemento conectado con el despacho del secretario. Allí, un abismo sugería unas profundidades en las que continuaría el laberinto burocrático. En este caso, la oscuridad ocupa el lugar donde cabría esperar una puerta. No es que no la haya, pues Franzis pasa, en un corte de plano, de la escalinata al despacho de los policías. La puerta está sugerida en ese espacio oscuro. La comisaría es, después del ayuntamiento, el espacio donde cabe encontrar las puertas de la ley. Sin embargo, en la entrada aparece una mancha negra hacia la que Franzis se dirige desesperado, hasta ser engullido por ella.

Cuando llega al interior de la comisaría Franzis pide ayuda a los policías que se encuentran trabajando en un despacho. La disposición de éstos recuerda a la del secretario municipal. Escriben con una posición encorvada, sentados sobre altas sillas y con el cuerpo replegado sobre la mesa. En este caso sí que hay una diferencia sustancial entre el guion y la película, en la interacción del personaje con la ley.



(Acto 3) Plano 7: La oficina de la policía:

Los oficiales saltan de sus sillas al ver a Franzis tambaleándose en la puerta. Informa del asesinato, señalando con manos temblorosas el cartel del primer

asesinato en la pared. La emoción invade a los agentes. Algunos corren al lugar del crimen a la orden del comisario.²⁶

En el guion se indica que los agentes se emocionan al recibir la visita de Franzis con noticias sobre el posible asesino. Sin embargo, en la película, los policías se mofan de Franzis a sus espaldas, mientras éste manifiesta grandes dificultades para expresarse y hacerse entender. El protagonista se lamenta desesperado delante de los policías. Una imagen bien distinta de la señalada en el guion, según la cual los policías saltan emocionados al ver a Franzis delante de la puerta tambaleándose.

La imagen del protagonista ante la puerta es sustituida por su contraplano: Franzis habla tembloroso ante los policías. Al soltar sus palabras, Franzis ni siquiera se dirige hacia ellos, sino que mira de frente, hacia la cámara. Esta situación y la posición de los policías tras él, permite al espectador apreciar que los policías no comprenden a Franzis y se toman su discurso en broma. La modificación de Wiene evita representar a Franzis resguardado ante la puerta y recoge la reacción de los policías, quienes se mofan de Franzis a su espalda.

El lamento de Franzis encuentra su redoble en el plano previo de la oficina de la comisaría, espacio de la autoridad, donde el escenario dibuja un rostro. González Requena lo identifica y describe de la siguiente manera:



¿No les parecen esos dos policías como dos carrillos de un rostro, cuyos ojos serían las ventanas triangulares; la nariz, el separador de los dos escritorios; y la boca, la mesa sobre la que escriben? ¿No les parece que están ante el rostro de la ley en el mundo loco de *El gabinete del Dr. Caligari*?²⁷

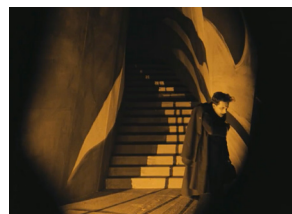
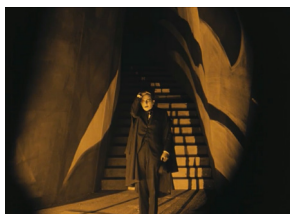
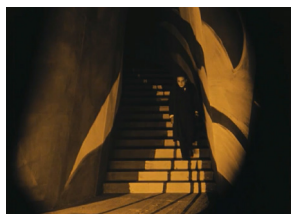
González Requena²⁸ señala más rasgos faciales en este rostro, como la luz proyectada por la ventana izquierda, que dibuja una lágrima cayendo.

26. «3. Akt (...) 7. Bild: Das Polizeibüro: Die Beamten springen bei dem Anblick des *in der* Türe hereinwankenden Franzis von den Stühlen. Er berichtet über den Mord, wobei er mit zitternden Händen auf das an die Wand geschlagene este Mordplakat weist. Der Beamten bemächtigt sich eine große Erregung. Einige von ihnen eilen aut die Anordnung des Kommissärs mit demselben zur Mordstätte». En BELACH y BOCK, *op. cit.*, p. 75.

27. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2023), *Caligari y Hitler*, sesión de seminario 8 (10/11/2023). <https://gonzalezrequena.com/caligari-y-hitler/>. Consulta: 22 de diciembre de 2024, minuto: 1:35:49.

28. *Íbid.*

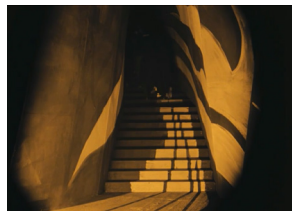
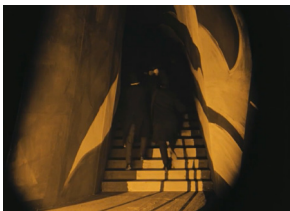
La misma luz dibuja una dentadura en la zona superior de la boca, añadiendo dramatismo a esta compleja composición visual. La imagen parece así denunciar un error en la ejecución de la ley.



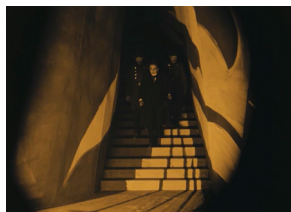
Otro caso similar jugando con el decorado y la ubicación de la cámara se produce en la escalera de comisaría. Allí se descubre un nuevo rostro, esta vez elaborado a partir de un juego de luces y sombras.

Una calavera se retuerce sobre las escaleras²⁹, dando un reverso al rostro de la ley. Este reverso del rostro de la ley resguarda la imagen de Franzis, quien es repudiado por los policías y expulsado del espacio de la ley. La oscuridad en que se resguarda la puerta de la ley refuerza esta idea, después de engullir a Franzis, lo expulsa. La ley no está a su servicio.

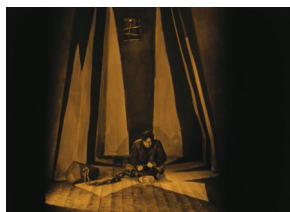
29. La calavera distorsionada recuerda a la imagen anamórfica del cuadro *Los embajadores* de Hans Holbein (1533). Existe una relación entre esta escena y la pintura que se abordará en otro lugar.



Poco después es conducido por la fuerza escaleras arriba el acusado de los crímenes pero que es inocente. Que también termina engullido por la oscuridad del fondo. Diferente es la situación en el acto 5, cuando Franzis regresa a comisaría y, ahora sí, es atendido por los policías, que lo acompañan escaleras abajo hacia las celdas, para ver al sospechoso encarcelado, Jakob Straat.



El escenario del calabozo reproduce la constante omisión de puertas del ayuntamiento, como si esta mazmorra fuera también un laberinto. Franzis es conducido hasta la celda del prisionero y, entonces sí, aparece la puerta que está mencionada en el guion, pero lo hace como vemos modificando sustancialmente los detalles indicados.



(Acto 5) Plano 2: Pasillo del centro de detención preventiva:

Los policías, seguidos por Francis, se acercan a la puerta de una **celda** y miran por la mirilla hacia el interior de la misma:

PLANO DETALLE: Inserto de la mirilla.

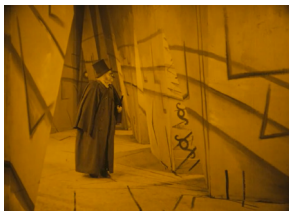
Jakob Straat, tenuemente iluminado, se sienta en el catre y mira melancólicamente hacia el frente [...].³⁰

30. «5. Akt (...) 2. Bild: Korridor im Untersuchungsgefängnis: Die Polizeibeamten, von Francis gefolgt, treten an eine Zellentür und blicken durch das Guckloch in die Zelle. NAHAUFNAHME: Ausschnitt des Gucklochs. Jakob Straat matt beleuchtet, sitzt auf der Pritsche und starrt brütend vor sich hin (...)». En BELACH y BOCK, *op. cit.*, p. 92.

Al igual que en el guion, los policías acercan a Francis hasta la puerta, pero no se distingue la puerta de la celda hasta que dejan de mirar por ella. En el filme se omite el inserto de la mirilla mencionado en el guion. Esto es seguramente porque nada permitiría identificar ese orificio en la superficie como la mirilla de una puerta que no es apreciable. Si no fuera por la interacción de los personajes con ella, esa puerta pasaría desapercibida en la pared.

7. Conclusiones

El ayuntamiento, la comisaría y la prisión son espacios en los que cabe esperar el desempeño de una ley, que en Hollstenwall es fallida. La disposición caótica del espacio da imagen al desorden legal. Además, la representación de las puertas en estos edificios públicos es evitada por diferentes vías, algo llamativo cuando el guion hace referencia explícita a las puertas en estos tres espacios.



El diseño del decorado del ayuntamiento evita la presencia de puertas, convirtiendo el escenario en un laberinto. En la comisaría se omite el plano de Franzis ante la puerta, que es sugerida en el plano exterior de la escalinata, permaneciendo oculta en la tenebrosidad superior del plano. En el calabozo sí aparece la puerta, pero con un diseño que impide su identificación como tal. En los tres casos, las decisiones del director desatienden al guion original para omitir la representación de la puerta, símbolo de la ley. Si los guionistas buscaban criticar a la autoridad, las modificaciones del director en estas escenas agregan la ausencia e ineficacia de la ley en Hollstenwall.

Estas puertas están en cada caso omitidas (ayuntamiento), escondidas (comisaría) e indefinidas (calabozo) en los espacios de la ley, configurando una ciudad sin límites definidos. La ausencia de puertas remite a una ley ausente en la ciudad. Este vacío legal es el que aprovecha el Dr. Caligari para irrumpir en la ciudad e imponer su propia ley. Una ley que no es simbólica, sino siniestra.



Agreguemos además que en los espacios externos a Hollstenwall, existen multitud de puertas. Estas localizaciones son la feria y el hospital psiquiátrico, ubicadas explícitamente en las afueras de la ciudad (tanto en el guion como en la realización final del filme). De hecho, en la feria aparece la primera puerta: la tela rasgada en la tienda del Dr. Caligari. Más tarde, aparecen las compuertas del ataúd de Cesare y la puerta de la barraca de feria. Todas ellas, hay que señalarlo, están controladas por el Dr. Caligari.



Finalmente, el psiquiátrico es el lugar en que las puertas tienen su mayor presencia. De hecho, tanto en la sala para pacientes especiales, como en el despacho del Dr. Caligari, se cumplen las indicaciones sobre las puertas señaladas en el guion. Asimismo, como en la feria, las extravagantes y estridentes puertas deformadas del manicomio están también bajo el control del perverso doctor. En estas instancias, las puertas enuncian el poder del Dr. Caligari, que aprovecha la ausencia de ley en la ciudad para imponer su voluntad, su ley siniestra y violar sistemáticamente la ley simbólica.

Referencias

- BACHELARD, Gaston (1957). *La poética del espacio*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- BELA, Helga y BOCK Hans-Michael (1995). *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20*, München: Text + Kritik.
- CARROL, Noël (1978). «The Cabinet of Dr. Kracauer», *Millenium Film Journal*, 2, 77-85.
- EISNER, Lotte H. (1952). *La pantalla demoníaca. Influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid: Cátedra, 1996.

- ELSAESSER, Thomas (2018). «Cine expresionista-Estilo y diseño en la historia del cine», *Imagofagia*, 18, 366-400. Edición traducida del original: ELSAESSER, Thomas (2017). «Expressionist Cinema-Style and Design in Film History», en Olaf Brill (ed.), *Expressionism in the Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 15-40.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2002). *Los tres reyes magos*, Madrid: Akal, 2002.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006). «Caligari, Hitler, Schreber», *Trama y fondo: revista de cultura*, 21, 7-34.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2023). «Caligari y Hitler», sesión de seminario 8 (10/11/2023). <https://gonzalezrequena.com/caligari-y-hitler/>. Consulta: 22 de diciembre de 2024.
- KRACAUER, Siegfried (1947). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine cine alemán*, Barcelona: Paidós, 2013.
- SIMMEL, Georg (1909). «Puente y puerta», en Georg Simmel (1971), *El individuo y la libertad*, Barcelona: Península, 2001, 45-53.
- WIENE, Robert. *El gabinete del Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)*. Alemania: Decla-Film, 1920. Película.