

Hipnosis, caos y violencia: sobre la dialéctica amo-esclavo en los personajes de *El Gabinete del Dr. Caligari*

[Hypnosis, chaos and violence: about the master-slave dialectic in *The Cabinet of Dr. Caligari's characters*]

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-88372443217>

Camila Vidal Ibarra¹

Abstract: German expressionism was born as a trend in the interwar period, and it is in this historical, political and social context that the film *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) comes to light. This article aims to analyze this film paying special attention to the interpersonal relationship established between the characters Caligari and Cesare. Fundamental to this are the proposals on aesthetics, film theory and philosophy coined by Siegfried Kracauer. The objective of this paper is to show how the Hegelian dialectic allows us to reflect on how German cinema has expressed fears and social tensions that will later be materialized in the political and social reality of Germany at the time.

Keywords: German expressionism; Dialectics; Automatism; Cinema; Violence.

Resumen: El expresionismo alemán nace como tendencia en el período de entreguerras, y es en ese contexto histórico, político y social donde ve la luz la película *El gabinete del Dr. Caligari* (1920). El presente artículo se propone analizar dicho film prestando especial atención a la relación interpersonal que se establece entre los personajes Caligari y Cesare. Resultan fundamentales para ello los planteos sobre estética, teoría del cine y filosofía acuñados por Siegfried Kracauer. El objetivo de este trabajo es entonces mostrar de qué manera la dialéctica hegeliana permite reflexionar sobre cómo el cine alemán ha expresado miedos y tensiones sociales que luego serán materializados en la realidad política y social de la Alemania del momento.

Palabras-clave: Expresionismo alemán; Dialéctica; Automatismo; Cine; Violencia.

Con el plano general, la fatiga, la miseria de la estrella, se expresará en toda su actitud corporal con el primer plano en su rostro; la cámara no puede mentir.

Alexander Kluge

¹ Universidad Nacional del Mar de Plata, Deán Funes, 3350 Mar del Plata, Buenos Aires, 7600, Argentina. E-mail: camila.vidal.ibarra@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4640-6845



1 Cine como lenguaje artístico: el lugar del expresionismo alemán

El expresionismo alemán, como movimiento artístico, nace dentro del grupo de las vanguardias europeas, en el siglo XX, acuñado por un contexto social, por lo menos, problemático. El trasfondo bélico y catastrófico proyecta sobre esta corriente la pérdida del optimismo en favor de sentimientos apocalípticos, la falta de Dios, que provoca la liberación de las conductas del hombre, sensaciones de vacío, inseguridades, infelicidad. La actitud irreverente de romper con todos los cánones estéticos precedentes se da, claro está, en varias manifestaciones estéticas: la literatura, el teatro, la música (y la ópera), la danza. Pero sobre todo fue un movimiento que se destacó en las artes pictóricas tales como la pintura, la fotografía y, por supuesto, el cine que será la materia de estudio del presente trabajo. Esta elección encuentra su justificación en la obra teórica y crítica del escritor alemán Siegfried Kracauer quién, al igual que algunos de sus colegas de la Escuela de Frankfurt, supo ver en el cine algo más que un simple fenómeno de masas destinado a entretener al público del momento. Al respecto, resultan significativas las palabras que el propio Kracauer escribe en su libro *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1960: 64)

El concepto de arte, a causa de su significado corriente, no abarca, ni puede abarcar, las películas auténticamente “cinemáticas”, o sea, aquellas que incorporan determinados aspectos de la realidad física para que nosotros, los espectadores, las experimentemos. Y sin embargo son estas películas, y no las que nos recuerdan las obras de arte tradicionales, las que resultan estéticamente válidas.

Como vemos, el cine ocupa un lugar preponderante en la teoría del autor; tan es así que el concepto de arte tradicional hace agua a la hora de hablar de este nuevo tipo de lenguaje artístico ligado y desarrollado por nuevos medios técnicos².

Por otro lado, es interesante el lugar en que el autor ubica la película que nos compete, *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920), dirigida por Robert Wiene y escrita por Carl Mayer y Hans Janowitz. Para Kracauer, este film arquetípico, como todos los que se corresponden con el período que le sigue de manera inmediata al fin de la I Guerra Mundial, se corresponde con lo que él mismo denomina arte porque parte de un espíritu pictórico y no tiene la

² Son varias las páginas que dedica Siegfried Kracauer al concepto de arte en el cine, en *Teoría del cine...* anticipa que “un uso del término ‘arte’ en el sentido tradicional es engañoso, ya que apoya la creencia de que las cualidades artísticas deben atribuirse precisamente a los films que dejan de lado la obligación registradora del medio, en su intento de equipararse a las producciones de las bellas artes, el teatro o la literatura” (64).

pretensión de soslayar la realidad física de los actores, la cámara, los decorados. Además, esta producción se encuentra dentro de los llamados filmes “experimentales”, y es pionera en materia escenográfica: “Desde *Das Kabinett...*, ha habido películas o secuencias cinematográficas que prescindieron del mundo natural en favor de otro imaginario, cuya reconstrucción en estudio era innegable” (117). Este rasgo, bastante característico en las películas del período expresionista, responde, sin lugar a dudas, a la oscilación que sufre el hombre alemán del siglo XX: se siente desamparado e insatisfecho ante la pérdida de Dios (pérdida también de la revolución del 1848 y de la primera gran guerra), y además experimenta el deseo del cambio, la libertad del orden establecido por uno nuevo más prometedor. En ese contexto, una de las hipótesis del escritor alemán propone que la psicología del pueblo germano tendió en esos años a replegarse sobre sí misma, hecho que explica, en el “ismo” que nos convoca dentro del cine, que los films se realicen en interiores con escenografías disonantes, asimétricas y estridentes. De ahí que, en las películas (pero también en las obras literarias y pictóricas – basta revisar los cuadros de Oskar Kokoschka (1886-1980) o de Ludwig Kirchner (1880-1938), o algunos poemas de Georg Trakl (1887-1934)), los decorados y paisajes que se describen o se muestran se encuentren deformados o sometidos a un nuevo tipo de (des)orden: el caos. Se observan también las tendencias al clarooscuro, y por consiguiente los contrastes violentos de luz, la abstracción expresiva, pero, sobre todo, el malestar social reflejado en la disociación del “yo”. En *Das Kabinett...* son las formas circulares y puntiagudas las que se robarán la atención y, sin ánimos de realizar un análisis exhaustivo de la escenografía (análisis que se realizará en próximos artículos), diremos que los molinos giran con el viento, colocados sobre unas carpas de una feria ambulante de Holstenwall, ciudad ficticia al norte de Alemania, en la frontera con Holanda, con la huella que introduce el mundo onírico, extraño y ominoso que el film propone.

En el año 1947, ve la luz el libro *De Caligari a Hitler* (1947). Este constituye un hecho fundamental para la historiografía del cine, por un lado, y para los estudios sociológicos sobre el período de entreguerras, por el otro. Publicado desde el exilio, expone de manera clara cómo desde 1919 hasta 1933 el cine alemán ha sido un reflejo macabro y morboso del “alma alemana”³. De alguna manera esta producción buscó dar respuesta a los

³ Respecto del “alma alemana” recomendamos la lectura de Traverso, Enzo (1998). *Siegfried Kracauer. Itinerario de un intelectual nómada*. Alfons el Magnánim: España. No pensamos en el concepto de alma ligado

interrogantes que dejó la Segunda Guerra Mundial: ¿cómo pudo llegar Adolf Hitler al poder? ¿Cuáles fueron los móviles de los crímenes nazis? ¿Qué lugar ocuparon las masas por estos años? ¿Por qué el holocausto y la solución final (*Endlösung*)? Partiendo de esta base, como apunta Enzo Traverso:

Para Kracauer, que encontraba aquí un nuevo campo de aplicación de su teoría de la superficie, el cine era un observatorio privilegiado para comprender y seguir la evolución de las mentalidades y de las tendencias psicológicas profundas que operaban en la sociedad alemana en un momento de crisis particularmente agudo (1998: 183).

Mención aparte merecen la fecha de publicación y la posterior recepción del libro. La obra vio la luz en Estados Unidos, país que acogió a Kracauer cuando este partió de su exilio alemán, en la Princeton University Press, en 1947, año en el que estalla la Guerra Fría. Con la atmósfera bélica del momento, la aparición de *De Caligari a Hitler* no resultó grata, sobre todo para los sectores conservadores de la inteligencia neoyorkina, y así lo comenta Traverso:

Por ejemplo, *Los Angeles Daily News* describía a Kracauer como una especie de “Caligari izquierdista” que intentaba hipnotizar a sus lectores para empujarlos hacia el “comunismo revolucionario” y concluía que su libro habría tenido que titularse ‘De Caligari a Kracauer’” (194).

A través del estudio de la filmografía germana del periodo de entreguerras, el autor plantea que se pueden observar tendencias psicológicas dominantes en la Alemania de ese momento. Así, Kracauer, en *De Caligari a Hitler*, justificará la elección del cine como materia de trabajo y no la literatura, pues “las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos, por dos razones” (1947: 13). De este modo, planteará dos tesis que nos parecen fundamentales: la primera se relaciona con la colectividad, un film nunca es una obra individual pues involucra al público receptor, y a directores, guionistas, actores etc. La segunda tiene que ver con el anonimato al que va dirigida la producción: las masas. “Puede suponerse, continúa Kracauer, por lo tanto, que los filmes populares –o para ser más precisos, los motivos cinematográficos populares– satisfacen deseos reales de las masas” (13).

al campo de lo místico, sino como una propensión colectiva heredada e históricamente determinada. Se han encontrado, también, expresiones del estilo en Lotte Eisner quien, en su libro *La pantalla diabólica. Panorama del cine alemán* (2013), habla del “espíritu germánico” (13).

2 Dialéctica amo – esclavo: Cesare y Caligari

Al centrarnos en la cuestión psicológico-filosófica del cine alemán y en la relación entre los personajes Cesare y Caligari, pasaremos a describir la estructura del film. Este se divide en seis actos (*Akte*) dentro de los cuales vemos la doble faceta de uno de los protagonistas de la historia: Caligari es tanto feriante, hipnotizador, y resucitador de muertos, como director de una institución psiquiátrica. ¿Existe alguna diferencia entre uno y otro? Observamos en la película también cómo, sobre el final, son los “cuerdos”, los sanos, sensatos e intelectuales los que están internados (por internados nos referimos a privados de su libertad no tanto para rehabilitarse sino para ser alienados y marginados) en el manicomio. Así, la historia parece darse, desde su estructura, de forma circular: en el primer acto nos encontramos con Francis, un joven estudiante que está preso en dicho establecimiento, conversando con otro de los internos al que le refiere su historia con el Dr. Caligari; en el último acudimos a la internación de Francis. En este sentido, la historia del director del manicomio se enmarca en otra historia mayor, que es la del joven internado.

Dentro de la película nos encontramos con dos personajes principales: por un lado el ya mencionado Dr. Caligari, y por el otro Cesare, un sonámbulo que, luego de estar dormido veintitrés años, vuelve a la vida para protagonizar un espectáculo en una feria ambulante de la mano de su resucitador, el propio doctor. Como veremos más adelante, la gracia de este personaje consiste en adivinar el futuro de los demás; pero también, es utilizado por su amo para cometer crímenes. Cesare deviene arma, asesino, prófugo de la ley y subalterno. Por este motivo, sostenemos que en entre ambos se establece una relación interpersonal en donde uno de los sujetos se define en relación al otro en términos de roles. Si uno de ellos ocupa una posición de poder, hegemónica (y veremos en instantes a qué nos referimos con esto), de manera automática el otro queda en un lugar de inferioridad respecto del primero; esto hace que dominado y dominador se necesiten recíprocamente. Al respecto, nos resultan esclarecedoras las palabras de la escritora Lotte Eisner quien apunta:

los personajes de Caligari y Cesare resultan perfectamente adecuados a la concepción expresionista: el sonámbulo arrancado de su ambiente cotidiano, privado de toda individualidad, criatura abstracta que mata sin motivo ni lógica. Mientras que su amo, el misterioso Dr. Caligari, sin la menor sombra de escrúpulos, actúa con esa insensibilidad extra humana, ese desafío a la moral corriente que exaltan los expresionistas (2013: 28).

Violencia física, violencia simbólica y psicológica son algunos de los rasgos definitorios de esta relación asimétrica entre el sonámbulo y el encantador. Experimentar sobre el cuerpo de otro y usarlo como si fuera un instrumento, convirtiéndolo en un autómeta, es, como explica la cita anterior, una forma de dominación por parte de quien tiene el saber o la fuerza y, en última instancia, el poder.

Ahora bien, en este punto quisiéramos retomar una pregunta que surge del documental *De Caligari a Hitler* (2014) dirigido por Rüdiger Suchsland. Analizando algunas tomas de la película *Dr. Mabuse* (1922, Fritz Lang), una voz en *off* se cuestiona ¿qué es lo que sabe el cine que nosotros no? Esta interrogación se vuelve completamente inquietante en tanto el cine como institución, pero también como lenguaje artístico y, por lo tanto, capaz de comunicar experiencias que no serían posibles de otra manera. No se trata de cuestiones de oscurantismo, mucho menos de adivinación, pero, sí, parece ser cierto que existen correspondencias entre el arte y la historia. Sin ir más lejos, en el libro homónimo al documental, Kracauer plantea una suerte de perspectiva psicológica dentro de la cual es posible observar rasgos anticipatorios en las obras de arte. Extendiendo ese pensamiento, se podría aventurar que, en los personajes Caligari y Cesare, existe una relación que hoy día podríamos homologar con los desastres acaecidos en la Alemania de 1933, luego de las elecciones federales que colocan a Adolf Hitler en el centro de la escena política. Siguiendo con este razonamiento, el lazo entre ambos sujetos no solamente anticiparía la subida de Hitler, sino la relación que este establece con el pueblo alemán antes y durante la II Guerra Mundial.⁴ Es Caligari quien concentra y representa en su sola persona un poder desmedido y brutal, en palabras del propio Siegfried Kracauer: “[...] representa la autoridad ilimitada que deifica el poder por el poder mismo y que para satisfacer su ansia de dominación viola cruelmente los valores y derechos humanos” (2015: 66). Si el médico psiquiatra director de una institución y, a la vez feriante, simboliza la autoridad ilimitada, desproporcionada y excesiva, Cesare juega el rol de víctima de un sistema que lo margina y lo convierte en un autómeta, un instrumento.

⁴ En este punto queremos insistir en que no concebimos a Siegfried Kracauer como un adivino o como un visionario, pero, sin desconocer las relaciones que se establecen entre el arte y la historia, sí, creemos que el cine alemán supo interpretar la realidad de su época. Con esto, queremos hacer notar que, en el cine, se han expresado miedos y tensiones sociales, bajo la forma del imaginario de la catástrofe y autoritarismo, que luego van a concretarse en la realidad política alemana.

A la luz de lo expuesto, resulta indispensable remitirnos a los postulados de Georg W. F. Hegel, pues, en su libro *Fenomenología del espíritu* (1807), plantea de manera concreta cómo se establecen las relaciones entre el amo y el siervo. Teniendo en cuenta lo propuesto por el filósofo alemán, el amo representa a quien tiene el poder (*Macht*) sobre otro, el esclavo, quien es definido como una *conciencia no autónoma*. A diferencia del subalterno, el señor, por su condición de saberse autónomo, siente goce (*Genuss*) mientras que, al esclavo, sólo le queda experimentar miedo, temor y obediencia. Éste es útil en la medida en que puede prestar fuerza para el trabajo. Así, la verdad de la conciencia del amo es la conciencia servil, y, por gozar del *objeto*, carece de consistencia y de estabilidad. En cambio, el siervo tiene la conciencia de sí mismo, de su individualidad (*Einzelheit*), por medio del trabajo. Dice Hegel

El sentimiento del poder absoluto en general, y en particular el sentimiento del servicio, es sólo la disolución en sí, y aunque el temor del señor es el principio de la sabiduría, resulta que en el contexto de ese temor y servicio la conciencia es *para ella misma*, pero no es el *ser-para-sí* (2009: 298).

El temor del amo es el principio de sabiduría; en rigor, si el siervo tomase conciencia de su condición de trabajador y de subalterno, tendría mayor reconocimiento e incluso más poder que su opresor, su superior. En esta dialéctica amo-esclavo, la presencia de una de las partes condiciona y exige la de la otra: Caligari exige su Cesare así como un represor requiere de un oprimido.

Entonces, incluso en este brevísimo resumen de las ideas hegelianas, se puede apreciar cómo en la película estas relaciones de dominación y de adoctrinamiento se dan en varios niveles de representación. El nivel más evidente, podríamos llamarlo primario, es el que se define por la presencia de los personajes principales. Dentro de ese binomio (o dialéctica), uno somete al otro a condiciones no humanas, de hecho, haremos notar más adelante cómo Cesare está privado de su naturaleza como ser humano. La represión de Caligari sobre el sonámbulo opera de distintas maneras: sabemos que, por un lado, uno experimenta sobre el cuerpo del otro haciendo que éste último vuelva a la vida luego de veintitrés años dormido y, desde ese punto de vista, diremos que Caligari cumple el rol de encantador, una suerte de mago o médium. Él tiene la capacidad (el poder, el saber) de someterse a Cesare. Pero, por otra parte, Caligari experimenta con la salud mental y psíquica de todos los asilados que aparecen en el último acto de la película. A este nivel primario se le suma, por supuesto, un nivel secundario que tiene que ver con el marco que acompaña a

los actores: la escenografía, la disposición de los objetos que forman los decorados. Basta con echar un vistazo a las escenas en las que el doctor pide permiso a las autoridades de Holstenwall para poder participar de la feria ambulante. Allí podemos observar a los secretarios y al personal de seguridad, quienes se encuentran siempre sentados en banquetas elevadas, señal de que representan no solo simbólicamente, sino también espacialmente, la posición de superioridad de ciertos sectores de una sociedad que, además, se encuentra en decadencia, desesperanzada.

Al respecto resulta interesante pensar estas relaciones de señor y siervo (para seguir la terminología de la propuesta hegeliana) desde lo que plantea la pensadora Susan Buck-Morss en su libro *Hegel y Haití* (2005). Allí elabora una suerte de historiografía de la esclavitud y de las relaciones entre los amos y los siervos retomando, y relejendo de manera crítica el planteo de *Fenomenología del espíritu* (1807)⁵. Hegel plantea metafóricamente una lucha a muerte entre el amo y el esclavo, lucha de la cual resultará la tan ansiada libertad.⁶ Es el (o los) esclavo(s) el (los) que debe (n) propiciar esa disputa, en tanto la garantía de libertad no se da “desde arriba”. A esa concepción, Buck-Morss agrega que Hegel entiende esta relación dialéctica en términos políticos y económicos, vale decir el amo es el que goza de recursos mientras el siervo está privado ellos, y es caracterizado, como vimos, por la falta de reconocimiento:

Pero a medida que la dialéctica se desarrolla, la dominación aparente del amo se invierte con la conciencia de que él es, de hecho, totalmente dependiente del esclavo. Sólo hay que colectivizar la figura del amo para ver la pertinencia descriptiva del análisis de Hegel: la clase poseedora de esclavos es totalmente dependiente de la institución de la esclavitud para la "superabundancia" que constituye su riqueza (BUCK-MORSS 2005: 66).

De este modo, el esclavo es esclavo, en tanto no tiene conciencia del estado de servidumbre al que está siendo reducido, es una cosa (*coseidad*) que se materializa a través de su fuerza de trabajo. Así, esta relación dialéctica necesita de ambos sujetos: uno que se

⁵ Buck-Morss rescata la fecha de publicación del libro de Hegel, en tanto coincide con el primer año de Haití como una nación independiente. Este dato es no menor si se tiene en cuenta que, tal como apunta ella, “o bien Hegel fue el filósofo de la libertad más ciego de toda la Europa del Iluminismo, superando a Locke y a Rousseau en su capacidad para ocultar la realidad que transcurría ante sus ojos [...] o bien Hegel sabía – sabía que existían esclavos reales rebelándose exitosamente contra amos reales –, y elaboró deliberadamente su dialéctica del amo y el esclavo dentro de este contexto contemporáneo” (2005, p. 58).

⁶ Recordamos que, con anterioridad, hemos hecho notar que, en el planteo hegeliano, el principio de sabiduría se corresponde con el temor del amo. Esta sabiduría tiene que ver con el despertar de conciencia del esclavo de su condición de subalterno.

define por ser activo a la hora de ejercer el poder y otro que es mostrado como pasivo. Sucede que, tal y como lo plantea la autora, opera en estos vínculos una dimensión interpersonal dentro de la cual la dominación del amo es aparente, y creemos que esto es fundamental a efectos del análisis del film que nos convoca. Si, como decíamos, la posición dominante del señor se invierte cuando el siervo toma conciencia del lugar que ocupa, esto haría notar que, en ese movimiento de inversión, es el amo el que depende del siervo, y no al revés.

Si nos detenemos y reflexionamos sobre lo que en efecto sucede en la película podríamos arribar a varias conclusiones: la primera de ellas tiene que ver con la modificación que se le realizó al guión original; por cuestiones que no vienen al caso, Fritz Lang decide alterar el núcleo de la historia original presentando como loco no a Caligari sino a Francis⁷. Este gesto, al parecer menor, termina por ser decisivo, y así lo explica Kracauer en *De Caligari a Hitler*:

Mientras que la narración original exponía la locura inherente de 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, siguiendo el modelo usual de declarar demente a un individuo normal, aunque perturbado, y enviándolo a un manicomio (2015: 68).

Vemos entonces que el final de la película hace hincapié no en la figura de Cesare sino en la de Francis, que, según el autor alemán, es el antagonista. Y ocupa ese lugar porque el sonámbulo no puede oponerse al doctor, lo complementa. Este y aquel están mutuamente determinados. Pero, sobre todo, es interesante echar luz sobre la idea del conformismo. Según lo planteado con anterioridad, son los sujetos que se encuentran en situación de subalternidad, los siervos, los que deben propiciar esa “lucha a muerte” con sus amos para poder invertir, o al menos equilibrar, el peso de la dialéctica hegeliana. Por algún motivo, eso en el film no sucede incluso cuando Francis vocifera sobre el final en el que todos lo toman por loco cuando en realidad el demente es el director de la institución en la que él se encuentra internado (“*Ihr glaubt alle ich – sei wahnsinnig –! Es ist nicht wahr... der Direktor ist Wahnsinnig!*”). Todo esto nos lleva también a recordar que, pese a los cambios realizados en la historia, la película no tuvo la recepción esperada en la Alemania del 1900. Su éxito se debió al estreno posterior en Estados Unidos (abril de 1921) y en París, donde se comenzaría

⁷ Sobre las modificaciones que efectúa Lang al guión original del film, se puede consultar el libro de Patrick McGilligan *Fritz Lang: The nature of the beast* (2003).

a cuñar el término “caligarismo” (KRACAUER 2015: 72). Aquí volvemos a retomar aquella pregunta que se hiciera esa misteriosa voz en *off* del documental de Rüdiger Suchsland: ¿qué es aquello que el cine sabe que nosotros no? Con esto queremos decir que, incluso queriendo dar un mensaje “conformista”, la película desborda y logra generar un clima de espanto y horror en la figura del siniestro Caligari.

3 Manipulación corporal e hipnosis: cura y clima de época

Ein Mensch ist kein Tier!
K. Weill, B. Brecht

Como decíamos anteriormente, Caligari, por su condición de sujeto escindido, cumple la función de ser tanto feriante como director de una institución psiquiátrica. Pero las múltiples facetas de este personaje terminan por aunarse en otro Dr. Caligari: el original y primigenio. Pues, sobre el final del film, Francis y un grupo de policías descubren un libro escrito por un tal Caligari que experimentaba sobre el cuerpo de las personas por medio de la hipnosis. Así, este doctor podía inducir a sus pacientes (experimentos) a cometer crímenes y asesinatos, librándose de culpas y sanciones tanto morales como legales. Estos seres alienados resultan ser una suerte de arma mortal. En ese sentido, toda la historia termina por ser multifacética y proliferante: por un lado, tenemos la estructura del relato enmarcado y otro relato más dentro de este. Tenemos por un lado al doctor y por el otro al paciente: Caligari y Cesare. Entonces, si Caligari existe en parte es porque está determinado por la presencia de Cesare. Este último es un sonámbulo (*Somnambuler*), un muerto vuelto a la vida, según los intertítulos que reflejan lo que dice el encantador, Cesare ha estado muerto por veintitrés años y él lo ha traído a este mundo nuevamente, pero no solo eso, ahora él tiene el don del saber, de la adivinación: la atracción no es tanto devolverlo al reino de los vivos, sino que él *sabe* lo que sabe. Tal es así que, cuando Alan, amigo de Francis, le pregunta cuánto tiempo ha de vivir, (“*wie lange werde ich leben?*”), Cesare le contesta: “hasta la madrugada/el amanecer” (“*Bis zum Morgengrauen*”). Como podemos suponer, el joven fallece al día siguiente. Lo curioso del asunto es que, en la escena del asesinato, no se muestra al sonámbulo cometiendo el

crimen, sino que el que cumple con esa función es su sombra.⁸ Ese juego de luces que provoca la proyección del cuerpo (una proyección que, por otra parte, es deformada, alargada, no un reflejo justamente) en una sombra contribuye a la escisión de los personajes, pero, además, ayuda a crear una atmósfera tenebrosa, lóbrega, siniestra.

Ahora bien, la escena que acabamos de describir en la cual Alan encuentra respuesta sobre su fecha de muerte resulta verdaderamente significativa por dos cuestiones ya esbozadas: la adivinación, entendida como saber (en tanto alguien posee un *conocimiento* que otros no) y la hipnosis. Veremos cómo estas dos ideas se relacionan entre sí de manera violenta y catastrófica teniendo en cuenta lo dicho respecto de la dialéctica del amo y del esclavo y atendiendo al clima de época general que hemos venido consignando. Para ello, quisiéramos retrotraernos temporalmente al otoño de 1836, año en que Georg Büchner comienza a escribir la que será, tal vez, su mejor obra junto con *La muerte de Danton* y *Leonce y Lena*: nos referimos a *Woyzeck*. Esta pieza teatral, estrenada en 1913, muestra de forma clara cómo las películas del grupo del “caos mudo” (KRACAUER 2015: 95) parece ser una fuente de inspiración para la película pensada por Carl Mayer y Hans Janowitz; no solamente por la figura del atormentado Woyzeck⁹ (quien no pudiendo contener sus impulsos y siendo víctima de la violencia médica acaba por convertirse en homicida), sino por algunas escenas de las cuales *El gabinete del Dr. Caligari*, parecería ser deudora. Sobre todo, queremos hacer hincapié en la tercera parte que transcurre en la plaza pública; allí se encuentra un pregonero que, a voz en cuello sobre una tarima, presenta a un caballo astronómico y a unos canarios que leen el porvenir: “educación, solo educación; tienen un raciocinio animal o más bien una animalidad dotada de raciocinio. No es una bestia irracional, como tantas personas, a excepción del distinguido público.” (BÜCHNER 1992: 189). Y más adelante

Caballeros, este animal que ven ustedes aquí, con su cola y sus cuatro pesuñas, es miembro de todas las sociedades científicas, es profesor de nuestra universidad [...] ¿Hay algún burro

⁸ Sobre lo dicho queremos apuntar dos cosas: es un claro antecedente de la literatura de terror, por el otro ese aspecto de la sombra posiciona a la película dentro de una tradición estética en la que se encuentra también *Nosferatu* de F. W. Murnau (1922), *El Gólem* de P. Wegener (1920), entre otras.

⁹ Woyzeck resulta ser una suerte de conejillo de indias de un médico que lo alimenta, por tiempo indefinido, a base de legumbres, y observa cómo este cambio en su alimentación le provoca diferentes trastornos (trastorno que, por otro lado, lo llevará a cometer un crimen atroz).

entre los miembros del docto público aquí presente? (*El caballo sacude la cabeza negativamente*) ¡Vean ustedes el doble raciocinio! (190).

Al respecto podemos apuntar algunas cosas: para empezar, el tono irónico con que el pregonero subestima, entre risas, al público que va a entretenerse con las rarezas de las ferias ambulantes. Se ve de manera clara cómo los discursos positivistas de la ciencia, el raciocinio y la educación, en pos del orden y del progreso, son parodiados y ridiculizados al extremo. Y si bien esta idea sobrevuela toda la pieza teatral, el otro gran tema (que también se observa en las citas anteriores) es la violencia que encarna la idea del progreso y la evolución. Desde este punto de vista, el sometimiento de un animal (o varios: mono, caballo, canarios) a contestar, de manera coherente, preguntas polares, por sí o por no, muestran de manera burlona la degradación de la sociedad y del saber, pues del corcel se dice que es docente universitario y miembro de sociedades científicas. A su vez, la escena que evocamos recuerda a la feria de la imaginaria Holstenwall en donde hará su aparición estelar Caligari con su propio caballo astronómico y de batalla, Cesare. Y si bien la diferencia entre el animal y el sonámbulo, en este caso, radica en el uso del lenguaje (pues uno solo puede mover su cola y patear – cozear – el suelo, y el otro puede articular palabras, unidades, reconocibles de algún idioma en cuestión), ambos están siendo arrebatados de su condición para ser utilizados de diferentes maneras, pero con un mismo fin o desenlace: el divertimento de la masa.

Si extendiésemos esta argumentación, podríamos arriesgar la hipótesis de que tanto Cesare como Woyzeck son personajes deshumanizados, ruinosos, resultado de un sistema que experimenta sobre ellos y los pervierte convirtiéndolos en homicidas. Ahora bien, la cuestión de la adivinación junto con la hipnosis son temas relevantes tanto de las escenas citadas de la obra de teatro como de la película. Mencionábamos que Cesare conoce los secretos, el pasado, el presente y el futuro, ahora la pregunta es: ¿sabe de verdad qué es lo que va a suceder? Si nos atenemos al argumento del film, el sonámbulo anticipa qué día y en qué momento perderá la vida el joven Allan.¹⁰ ¿Cataloga eso como conocer el futuro? ¿o está confesando por anticipado que cometerá un crimen y que él mismo será el ejecutor?

Hace unos tres años, la editorial Ariel publicó en español un libro de textos inéditos del padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, bajo el título *La hipnosis* (2017). Allí se describe

¹⁰ Recordemos que Cesare contesta a la pregunta de Allan con un “*Bis zum Morgengrauen*”, que podemos traducir como “hasta el amanecer”.

de manera clara cómo era considerada la hipnosis en los círculos de la alta sociedad austríaca y francesa entre los años 1886 y 1893; además se plantean temas interesantes respecto de esta aparente nueva cura para la histeria¹¹. A efectos de este trabajo rescataremos dos ideas básicas: el estado de sugestión que propicia que una histérica pueda ser hipnotizada con éxito, por un lado, y la denominada amnesia posthipnótica dentro de la cual se establecía, por aquel tiempo, que el olvido del trauma (el cual salía a la luz mediante el estado hipnótico) era sinónimo de estar curado, por el otro. El método era, más o menos, de la siguiente manera: el médico ejercía presión sobre la frente de su paciente (*Druckprozedur*) y le inducía una suerte de sueño o estado de vigilia que lograría, *a priori*, aliviar la causa de todos los males. Ningún caso que siguiera este procedimiento primigenio tuvo éxito, según lo recopilado en este libro. Y, como sabemos, la práctica analítica cambia en el joven Freud, ya que luego perseguirá no la idea del olvido sino su contrapartida, el recuerdo

[...] el tratamiento de la histeria ya no puede consistir en olvidar el trauma ni en servirse de la hipnosis para borrar los recuerdos. Todo lo contrario, es necesario combatir la voluntad de olvido, superar la resistencia de los pacientes y obligarlos a recordar (FREUD 2017:158).

¿Cuál era el estado físico y mental (psíquico) de la hipnosis? El sonambulismo. Luego Freud renuncia al método de hipnosis que supone una amnesia posterior porque el estado de trance al que se sometía el paciente en cuestión termina siendo un obstáculo a la hora de la cura. Además, queremos hacer notar que estas prácticas eran llevadas a los grandes salones de familias reales y adineradas de la sociedad vienesa como un espectáculo, tal como ocurre en *El gabinete...*, *Woyzeck*.

Retomando la pregunta que nos formulamos en párrafos anteriores respecto de si Cesare como médium conoce o no el futuro, y ateniéndonos al apartado 2 en donde planteamos la relación dialéctica entre amo y siervo que se da entre los personajes de esta historia, podemos ver cómo el sonámbulo, que es traído a la vida luego de veintitrés años, es degradado al estado de autómatas y utilizado como arma. Desde este punto de vista, incluso la muerte (los asesinatos) se muestra a la manera de un *show*, espectáculo, tal como sucede en la obra de Georg Büchner. El ujier, el médico y el juez llegan a la escena del crimen donde se encuentra el cuerpo ya sin vida de Marie, esposa de Woyzeck. El asistente forense declara

¹¹ Aunque hay casos en los cuales se han podido detectar signos de la histeria en personas no histéricas, que también han sido sometidas a estas prácticas.

lo siguiente logrando una espectacularización de la muerte: “Un buen asesinato, un asesinato auténtico, un hermoso asesinato, tan hermoso que no se puede pedir más, hace tiempo que no hemos tenido nada semejante” (1992: 205).

4 Reflexiones finales y conclusión

Un siglo ha pasado de la primera proyección de *El gabinete...* Bueno sería preguntarse por qué retomar esta película tanto tiempo después, ¿acaso no se ha dicho mucho ya sobre el film? Entendemos al expresionismo alemán no solo como un movimiento estético que comienza y termina en un período de tiempo determinado; más bien creemos que es una tendencia, un modo de hacer y, por ese motivo, aparece a lo largo de los años de diferentes formas.¹² Para esto creemos que es fundamental lo que supone la noción de “tiempo”. Quizás podríamos reflexionar: ¿por qué no cien años después?

¿Qué es aquello que nosotros contemplamos hoy día en *El gabinete...* cien años después? Didi-Huberman, en *Ante el tiempo* (2011), afirma que la historia del arte es una práctica anacrónica y como tal no debería aborrecer del “anacronismo”, pecado para algunos historiadores. En ese sentido, “la imagen se encuentra abiertamente sobredeterminada respecto del tiempo [...] las imágenes han tenido, han llevado, han producido la memoria” (42). Dentro de una misma imagen, hayamos diferentes tiempos estratificados que confluyen en el objeto. Cuando el pasado se muestra insuficiente, el anacronismo es necesario, es productivo, y sirve para entender también el presente (*soberanía del anacronismo*). De esta manera, no estamos pensando en el tiempo de forma lógica y cronológica, ni siquiera como una sucesión de fechas en el calendario

ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: en la *memoria*. [...] Pues la memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica (60).

Resultan esclarecedoras las palabras de Didi-Huberman porque si el anacronismo es un síntoma y éste, en palabras del autor, nunca aparece en el momento adecuado (64), retomar

¹² Un claro ejemplo de este modo de hacer son las películas de terror, que encuentran en el expresionismo alemán su antecedente más cercano.

el film de Wiene significa hacer un salto en los tiempos históricos tradicionales para recuperar la memoria de un tiempo determinado, desde el presente y con vistas a futuro. Si una imagen conserva todos los tiempos, e incluso está sobredeterminada por estos, entendemos que volver sobre esas películas hoy día abre abanicos y puertas a lecturas e hipótesis nuevas. Mirar una imagen implica un trabajo arqueológico, pero también prospectivo. En esos puentes que se tienden entre la historia y el arte, consideramos que es fundamental considerar la idea de “anacronismo” propuesta del teórico francés, sobre todo porque un film no se agota en el instante en el que se lo está mirando, ni cuando es estrenado, ni censurado. Y aquí quisiéramos retomar ese modo de *rever* del que hablamos al comienzo del apartado.

A la luz de lo expuesto, podemos extraer algunas conclusiones y reflexiones para futuros trabajos. Revisitar los clásicos para tener otra mirada del pasado y tender lazos con nuestro presente es esencial. Como apuntaba Didi-Huberman, la historia del arte es, ante todo, una práctica anacrónica en tanto las imágenes condensan una temporalidad otra que no se condice con la histórica y tradicional. De ahí que nos planteemos en el siglo XXI algunas cuestiones relacionadas con el expresionismo alemán en general y con *El gabinete del Dr. Caligari* en particular.

La dialéctica del amo y del esclavo, propuesta por Hegel y retomada por Buck-Morss, abre el juego dentro del film respecto a la relación de los personajes. Caligari y Cesare están definidos por roles: el primero es director de una institución psiquiátrica y feriante, el segundo es un loco, un animal de feria utilizado para asesinar. Es dentro de esa lógica de dominación y sometimiento que entendemos el lazo que une a ambos. Y es ese vínculo necesario y recíproco el que nos permite pensar de qué manera el arte y la historia se relacionan de forma arqueológica y prospectiva. Pues teniendo como base los libros de Siegfried Kracauer planteamos que entre el manipulador y el sonámbulo se establece un código que se replicará trece años después cuando Adolf Hitler gane las elecciones federales alemanas y asuma el poder. Así, lejos de posicionar a Kracauer como un visionario, un mago o un adivino, creemos que él brindó las claves para estudiar desde una perspectiva psicológico-filosófica (y sociológica) el cine como fenómeno de masas. Pero no solo eso. Si es posible establecer una suerte de homologación entre dos personajes de una película y una de las grandes figuras de poder y autoritarismo a nivel mundial, es porque, como decíamos,

el cine sabe algo que nosotros no sabemos. Podemos apuntar que, en ese nuevo lenguaje artístico que suponen las artes fílmicas, hay una estructura de sentimiento que subyace.

Esa dialéctica del siervo y del amo se puede invertir siempre y cuando el primero tome consciencia de que es el segundo quien lo necesita (porque es el esclavo el que le proporciona solamente su fuerza de trabajo). Sin embargo, en *El gabinete del Dr. Caligari* eso no sucede incluso cuando el final es intervenido y modificado haciendo parecer al film como “conformista”. La pregunta entonces es ¿por qué habiendo cambiado el final y editando el argumento original la película, de todos modos, no fue bien recibida en su país de origen? Volemos sobre lo mismo: hay algo que es inefable. Como vemos, son muchos los interrogantes que se abren como círculos concéntricos ante la creación de Hans Janowitz y Carl Mayer. Quedará pendiente para futuros trabajos dar respuestas o al menos hipótesis ante estas preguntas, pero lo que, sí, podemos argumentar con certeza es que, incluso cien años después de su estreno, esta película sigue dando que hablar.

Referencias bibliográficas

- BÜCHNER, Georg. “Woyzeck” en *Obras completas*. Traducción de Carmen Gauger. España: Trotta, 1992.
- BUCK-MORSS, Susan. *Hegel y Haití. La dialéctica amo-esclavo: una interpretación revolucionaria*. Traducción de Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- EISNER, Lotte. *La pantalla diabólica. Panorama del cine clásico alemán*. Traducción de Luis F. Coco y Edgar Stanko. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013.
- FREUD, Sigmund. *La hipnosis*. Introducción y presentación de Mikkel Borch-Jacobsen. Traducción de Isabel de Miquel. Buenos Aires: Ariel, 2017.
- HEGEL, Georg W. F. *Fenomenología del Espíritu*. Traducción de Manuel Jiménez Redondo. España: Pre-Textos, 2009.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Traducción de Héctor Grossi. Buenos Aires: Paidós, [1947] 2015.
- KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Traducción de Jorge Hornero. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- SUCHSLAND, Rüdiger. *From Caligari to Hitler: German Cinema in the Age of the Masses*. Alemania: Looks Filmproduktionen / Deutsche Kinemathek für Film und Fernsehen, 2014.
- TRAVERSO, Enzo. *Siegfried Kracauer. Itinerario de un intelectual nómada*. Traducción de Anna Montero Bosch. España: Alfons el Magnánim, 1998.

WIENE, Robert; JANOWITZ, Hans; MAYER, Carl. *El gabinete del Dr. Caligari*: Alemania: UFA, 1920.

Recebido em 20 de julho de 2020

Aceito em 1 de setembro de 2020