Caligari, Hitler, Schreber

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

Abstract

Setting: The film *The Cabinet of Dr. Caligari*, was shot in 1919. That year, the German Work Party was founded, and Adolf Hiltler became a member of it. Both the premiere of the film and the first political meeting of the party –in which Hitler participated – took place in February 1920. 1st Thesis: Hitler must have seen the film shortly after the premiere, and it played an important role in the way his paranoid delusion ended up crystallizing. 2nd Thesis: There exists a similar structure between the film text, Hitler's delusion and Schreber's delusion. 3rd Thesis: The three cases enable us to clear up a diffuse form of paranoia that pervaded Europe in the period preceding the Second World War outbreak.

Key words: Text theory; Psychoanalysis; Paranoia; Expressionism; Avant-garde art.

Resumen

Contexto: *El gabinete del doctor Caligari* se rodó en 1919. Ese mismo año tuvo lugar la fundación del Partido Alemán de los Trabajadores y el ingreso en él de Adolf Hitler. Tanto el estreno del film como el primer mitin público del partido en el que participa Hitler tuvieron lugar en el mes de febrero del año siguiente, 1920. Tesis 1: Hitler debió ver el film al poco de su estreno y este hubo de desempeñar un papel notable en la forma en la que hubo de cristalizar su delirio paranoico. Tesis 2: Existe una estructura semejante entre el texto del film, el delirio de Hitler y el delirio del presidente Schreber. Tesis 3: Los tres casos permiten perfilar una forma difusa de paranoia que impregnó Europa en el periodo que antecede al estallido de la II Guerra Mundial.

Palabras clave: Teoría del texto, psicoanálisis, paranoia, expresionismo, vanguardias.

Kracauer, dejándose arrastrar por las declaraciones de Janowitz, guionista, junto a Meyer, de *El gabinete del doctor Caligari*, acuñó la versión oficial sobre este célebre film[1]. De acuerdo con ella, Pommer –el productor– y Wiene –el director– habrían transformado una historia revolucionaria en su origen en una película conformista que terminaría por glorificar a esa misma autoridad contra la que trataron de rebelarse los creadores del guión original. El procedimiento de esta transformación –de esa, digámoslo así, inversión ideológica– estribaría en el añadido del prólogo y el epílogo que convierten el relato inicial en la narración delirante de un loco que, encerrado en el manicomio, cree ver en su psiquia-

1 KRACAUER, Siegfried: 1947: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona, 1985. p. 66: Este cuento de horror, con el espíritu de E. T. A. Hoffmann, era una historia abiertamente revolucionaria. En ella, como lo indica Janowitz, él y Carl Mayer estigmatizaron intencionalmente la omnipotencia de una autoridad estatal [...] El personaje

de Caligari [...] 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. [...] El sentido revolucionario de la historia se revela inequívocamente al final, al presentar a Caligari como el psiquiatra: la razón maneja al poder irracional, la autoridad vesánica es simbólicamente abolida

tra al malvado Caligari, a la vez que se fantasea a sí mismo como el héroe capaz de desenmascararle.

En su lectura del film, Paolo Bertetto[2] señaló algunas de las fisuras de la interpretación de Kracauer, haciendo ver cómo el final del film, lejos de restablecer el orden haciendo de Caligari un psiquiatra de aspecto dulce y comprensivo, lo presentaba como un personaje inquietante y dudoso, con lo que el relato, lejos de cerrarse¸ alcanzaba una extrema ambivalencia que terminaba por difuminar los límites ente la realidad y el delirio.

2 BERTETTO, Paolo; MONTI, Cristina: 1999: *Il gabinetto del dottor Caligari*. Lindau, Torino, 1999.

Con todo, este oportuno señalamiento no impide que Bertetto siga aceptando la idea de Kracauer que hace de Caligari la encarnación de la autoridad dominante en la sociedad alemana de su tiempo. Sin embargo, una aproximación más atenta al film obliga a poner en cuestión este presupuesto. Basta, para ello, con atender a la secuencia en la Oficina de Registro en la que Caligari solicita la autorización para instalarse en la feria.

¡Espere!

Cuando Caligari penetra en el despacho del Secretario Municipal y quitándose el sombrero se inclina ante él, sólo recibe un despreciativo grito, viéndose obligado a aguardar en un rincón lleno de odio, convertido en un depósito de bilis, sintiéndose oprimido por el *Stadtsekretär* –tal es la denominación alemana del cargo–, él sí representante indiscutible del poder.

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.

El gabinete del doctor Caligari fue rodada en 1919 y estrenada en Berlín en febrero de 1920[3], convirtiéndose rápidamente en uno de esos éxitos mundiales que obligan a cuestionar el tópico según el cual el cine de vanguardia sería necesariamente minoritario, siempre incapaz de interesar a los grandes públicos. De hecho, el gran cine comercial alemán de los años veinte, y no sólo *El gabinete del doctor Caligari*, fue en buena medida cine de vanguardia. Buenos ejemplos de ello son las obras de cineastas como Wiene, Lang o Murnau. ¿Y acaso no fueron grandes éxitos de masas otros films adscritos a corrientes vanguardistas diferentes al expresionismo, como *El acorazado Potemkin* de Sergei M. Eisenstein o *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl?

3 El dato nos lo ofrece KRACAUER, *op. cit.*, citando el *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922-1923, p. 31.

Por ciertos prejuicios interesados, la intelectualidad de la posguerra prefirió excluir al nacionalsocialismo y al fascismo del listado de las corrientes vanguardistas que proliferaron en el periodo de las llamadas vanguardias históricas. Frente a éstas, necesariamente concebidas como *progresistas* –entre ellas el comunismo ocupaba un lugar indiscutible–, el fascismo y el nacionalsocialismo fueron catalogados como movimientos reaccionarios y, además, se decía, impulsados por el gran capital –a la vez que se optaba por ignorar el pacto entre la Alemania nazi y la Rusia soviética que ofreció a Hitler el contexto idóneo para el desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial. Se logró así hacer olvidar que durante los años veinte y treinta el nazismo fue percibido como un movimiento de vanguardia –a la vez que de masas–, tan moderno, al menos, como el comunismo, y emparentado con algunas de las formas artísticas de vanguardia más prestigiosas de la época, como el futurismo.

Pero si abandonamos tales prejuicios comienzan a hacerse visibles hechos realmente sorprendentes. Y entre ellos éste: la extraordinaria coincidencia temporal entre el nacimiento del movimiento nacionalsocia-

lista y el del expresionismo cinematográfico –pues, como se sabe, el expresionismo pictórico y literario era ya, por estas fechas, un movimiento casi concluido; pero el dato que debemos retener ahora como relevante es que mientras estos hubieron de constituir fenómenos artísticos cuya difusión se limitó al ámbito reducido de los sectores ilustrados, el expresionismo cinematográfico que le siguió constituyó en cambio un fenómeno de alcance masivo. Ya hemos señalado que *El gabinete del doctor Caligari* se rodó en 1919. Pues bien, también data de ese mismo año la fundación del *Partido Alemán de los Trabajadores* y el ingreso en él de Adolf Hitler. Y tanto el estreno del film como el primer mitin público del partido en el que participa Hitler y, pocos días después, el cambio de nombre por el definitivo *Partido Nacionalsocialista de los Trabajadores Alemanes*, tuvieron lugar en el mes de febrero del año siguiente, 1920.

Hitler describe así en su *Mein Kampf* este primer mitin:

> "Tomé la palabra a continuación del primer orador. Pocos minutos más tarde menudeaban las interrupciones [...] Media hora después, los aplausos comenzaron a imponerse a los gritos y exclamaciones airadas, y, finalmente, cuando exponía los 25 puntos de nuestro programa, me hallaba frente a una sala atestada de individuos unidos por una nueva convicción, por una nueva fe y por una nueva voluntad. Quedó encendido el fuego cuyas llamas forjarán un día la espada que le devuelva la libertad al Sigfrido germánico y restaure la vida de la nación alemana."[4]

4 HITLER Adolf.1924-1926: *Mi lucha*. Cedade, Barcelona, 1991. p. 187.

Pues bien, en ese mismo momento, en las salas cinematográficas de Alemania nacía igualmente ese otro poderoso orador llamado Caligari:

¡Pasen y vean! La maravilla... tiene 23 años, y duerme desde hace 23 años... sin interrupción. Noche y día... Cesare resucitará ante sus ojos de la catalepsia... ¡Pasen y vean!

De manera que en 1920 un nuevo espectáculo acababa de comenzar. Y uno que despertó un extraordinario interés entre la juventud. Por lo demás, las palabras de Caligari parecen dirigidas a ella. Y esto es lo que Caligari le ofrece: un espectáculo capaz de hacer despertar a jóvenes que se sienten dormidos desde siempre. De hecho, ¿No andaban buscando algo así los jóvenes de entonces? Por eso abrazaron la primera guerra

mundial con el extraordinario entusiasmo que tan expresivamente ha sabido describir Dietmar Elger:

> "El advenimiento de la Primera Guerra Mundial se convirtió para el movimiento expresionista en una experiencia crucial. A la guerra, acogida en Alemania con gran entusiasmo patriótico, le adjudicaron una fuerza catártica, que destruiría el orden anterior –percibido por ellos como opresivo– y que levantaría de las ruinas una nueva y mejor sociedad. En calidad de soldados, buscaron en el campo de batalla el gran espíritu de solidaridad de una juventud que superaría las tradicionales barreras de clase. Max Beckmann, Kirchner, Heckel, Macke, Marc, Kokoschka, Dix y muchos otros artistas se enrolaron como voluntarios, con la implícita esperanza de encontrar impresiones nuevas y frescas para su pintura."[5]

5 ELGER, Dietmar: 2002: *Expresionismo*, Taschen, Italia, 2002, p. 12.

En el centro de la escena de ese nuevo espectáculo se encuentra la muerte, presentificada por el ataúd que Caligari se dispone a abrir. Una muerte ya en cierto modo despierta, como el ataúd que, debiendo estar en posición horizontal, se encuentra, en cambio, de pie, vertical. Caligari lo abre descubriéndonos en su interior al durmiente Cesare.

El poder del gran primer plano que sigue –el primero del film, que en cierto modo estalla tras una muy larga serie de planos generales– traduce el poder mismo de Caligari. Es, igualmente, la evidencia de su goce: del goce de su poder que es también, después de todo, el goce del poder de su palabra.

¡Cesare! ¿Me oyes? Cesare, yo te llamo... yo, el dr. Caligari... Tu amo y señor... Despierta unos instantes de tu oscura noche...

Un goce, el del poder de la palabra sobre los otros, que Hitler también hubo de descubrir como propio:

"ya, después de los primeros treinta minutos, supe que el mitin alcanzaría un éxito grandioso, porque sentía el contacto con aquellos miles de individuos. A partir de la primera hora, los aplausos con exclamaciones espontáneas cada vez mayores, empezaron a interrumpir mi discurso para luego, después de la segunda hora, volver a aplacarse y quedar el público sumido en aquel silencio religioso que, en ocasiones posteriores, tantas y tantas veces debí volver a experimentar en aquel mismo local."[6]

6 HITLER, *op. cit*. A propósito de un mitin en 1921, p. 263.

Ahora bien, ¿Despierta Cesare de su oscura noche o más bien entramos todos en ella?

Y por lo que a él se refiere, ¿duerme todo el tiempo? Por sus ojeras, diríase más bien que no durmiera nunca. Pero lo que es evidente, en cualquier caso, es que Cesare sufre. Y que su experiencia está del lado del horror.

Es extraordinario el impacto que la imagen de Cesare produce sobre los jóvenes que lo contemplan y que se traduce en el suplemento de oscuridad que les rodea en la imagen.

Caligari hace su invitación. ¿Cómo describirlo? Sus ojos saltones, extremadamente abiertos, esa sonrisa burlona, mostrando sus dientes… ¿Diabólico? ¿Obsceno? ¿Lúbrico? Pero es posible encontrar algo semejante en el acentuado histrionismo del Führer, cuando a su vez él ocupa el centro de la escena brindándose a la contemplación de las masas:

Y por cierto que son muchas las semejanzas gestuales entre ambos oradores:

Ambos hacen, con su mano, el gesto de la garra.

Ambos tensan su mano izquierda abierta

A la vez que la acompañan con un muy semejante gesto facial, instantes antes de que su mano se cierre en puño.

Y ambos, también, realizan de manera amanerada el gesto del forzudo.

Las semejanzas se muestran tan palpables que hacen pensar en algo más que en meras casualidades.

Y dado que las imágenes de Hitler que presentamos corresponden a 1934, fecha del Congreso de Nuremberg tal y como lo registró Leni Riefenstahl en *El triunfo de la voluntad*, una hipótesis comienza a cobrar cuerpo: que Hitler pudiera descubrir las dotes oratorias que le hicieran famoso contemplando los modos expresivos del doctor Caligari.

Sabemos que Hitler era un apasionado cinéfilo: un entusiasta, por ejemplo, de films de vanguardia tan atrevidos como *El acorazado Potemkin*. De manera que resulta más que probable que contemplara *El gabinete del doctor Caligari* pocos días después de su exitoso estreno, si no el mismo día pues, ¿acaso el lema de su campaña de lanzamiento –«*Usted debe transformarse en Caligari*»[7]– no parecía idóneo para un paranoico de su especie?

7 KRACAUER: *op. cit.* p. 72.

Así, el visionado del film pudo provocar en él una suerte de inspiración. O formulado en términos más rigurosos: su paranoia emergente podría haber cristalizado al reconocer en la pantalla la cristalización misma de su delirio, generándose así una intensa identificación con el personaje de Caligari.

Hablábamos hace un instante del extraordinario efecto de Caligari y Cesare sobre los jóvenes que les contemplan. Franzis, de pronto, se ve asaltado por unas extraordinarias ojeras. Alan, en cambio, cobra un gesto de iluminado decidido a abalanzarse sobre el escenario, por más que su amigo, cogiendo su mano, intente impedírselo. Franzis está asustado: teme que Alan le deje para subir a la escena a entregarse a Cesare. ¿Acaso no es un gesto del todo amoroso, además de implorante, el que dedica a Alan mientras coge su mano para retenerle?

Ahora bien, la fascinación de Alan, ¿no es en lo esencial semejante a la de los miles de jóvenes que engrosaron las filas del partido nacionalsocialista?

¿Y no era, a unos como a otros, la muerte lo que se les ofrecía?
Fascinado, obnubilado a los pies de Cesare, Alan hace su pregunta:

¿Cuánto tiempo viviré?

Pues Alan quiere saber de la muerte. O si se prefiere, quiere despertar a ella. La suya es una pulsión de muerte en estado puro, como lo fue la de la juventud europea que ansiaba la experiencia de una guerra que

soñaban purificadora. Quiere, en suma, ser como Cesare.

Cesare fija entonces en él su mirada con absoluta intensidad. No hay duda de que penetra en él, de que nada de Alan puede esconderse a esa tan intensa, tan fija mirada. Es decir: ve su deseo, le pone palabras y se lo devuelve.

Hasta el amanecer.

No hay duda de que el saber de Cesare es performativo: sabe que Alan va a morir esa noche porque él mismo va a asesinarle. Pero no es menos cierto que así una cita queda establecida para esa misma noche. ¿Será necesario señalar la extraordinaria belleza del joven que formula esa cita? ¿Sus grandes y expresivos ojos, potenciados por su poderoso maquillaje, o la extraordinaria sensualidad de sus labios, tan acentuadamente pintados?

Pero todo ese trayecto, y especialmente el núcleo del horror que contiene, estaba ya presupuesto en ese gran primer plano anterior de Cesare despertando horrorizado a la vez que miraba fijamente a los ojos del espectador:

Y es que el núcleo del horror estriba en que el espectador se ha sentido visto desde el interior mismo de la escena que contemplaba. Una escena que le ha puesto también a él, a través de esos personajes –Franzis y Alan– que en ella le figurativizan, en el borde de la locura.

Cesare, el que habita en la pesadilla, ha visto su pesadilla: ha visto el horror que habita al espectador que le contempla. En un gesto brutal, sin

fisuras, el film, a través de Cesare, ha localizado en él la escena del horror.

Ahora bien, ¿cuál es esa escena?, ¿cuál es la pesadilla que impuso su impronta a la Europa de los años veinte y treinta?

La llave para acceder a ella se encuentra en el trayecto mismo de la locura de Franzis, tal y como se manifiesta en el epílogo del film cuando, tras atacar a su psiquiatra, es conducido a su habitación vistiendo una camisa de fuerza.

El doctor Caligari se hace entonces cargo de él. Pero, ¿de dónde procede la intensidad del pánico que el joven manifiesta ante su psiquiatra?

Su motivo podría corresponder bien a un delirio semejante al del presidente Schreber, aquel célebre juez loco alemán que publicara en 1903 sus *Memorias de un enfermo nervioso* y del que siete años más tarde –en 1910, sólo nueve años antes de la realización del *Gabinete*…– se ocupara Freud en el que fuera su primer gran abordaje de la patología paranoica: el *Caso «Schreber»*.

Pues bien, la paranoia de Schreber comenzó a manifestarse a través de un delirio persecutorio en el que el juez se veía perseguido por su psiquiatra, el mismo doctor, llamado Flechsig, que se ocupara de él en un internamiento anterior.

Un paranoico que culpa a su psiquiatra, viendo en él a una figura infernal dispuesta a *robarle su alma*. ¿No es eso, después de todo, lo que

sucede en el film? Ese alma de Franzis que era Alan, su mejor amigo, ese con el que todo compartía, incluso provisionalmente, su novia, ha sido aniquilado por Caligari, por ese Caligari que después de todo no es otro que el psiquiatra que dirige el hospital en el que se halla internado.

Pero lo más notable es que el contenido del delirio persecutorio de Schreber estriba en que éste habría de ser convertido en mujer contra su voluntad para ser entregado como objeto de disfrute sexual de Flechsig:

> "De esta manera se tramó un complot contra mí [...], que paró en esto: luego que se hubiere reconocido o supuesto que mi enfermedad nerviosa era incurable, se me entregaría a un hombre, y de tal suerte que le darían mi alma, y en cuanto a mi cuerpo, mudado en un cuerpo de mujer [...], sería entregado así al hombre en cuestión para que cometiera abuso sexual y luego, simplemente, lo "dejarían yacer", vale decir, sin duda, lo abandonarían a la corrupción."[8]

8 FREUD, Sigmund: 1910: "Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente (Caso «Schreber»)". Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry), Ediciones Amorrortu, Buenos Aires. Versión digital.

Desde este punto de vista resulta desde luego evidente el motivo del pánico que acusa el rostro de Franzis: pues está siendo entregado en manos del profesor Flechsig. O en otros términos: está inerme ante el abrazo de Caligari.

¡Por fin comprendo su locura! ¡Me tiene por el místico Caligari! ¡Y ahora también sé cómo curarlo!

La intensa mirada de Caligari se pierde en el vacío. Diríase que contempla cierta escena interior que sólo existe en su propia mente.

¿Pensará el lector que nos dejamos llevar por una sobreinterpretación? Sobran los motivos para afirmar que no. Para encontrarlos, basta

con retroceder en el film hasta la escena que muestra la caída de Césare en manos de Caligari.

En ella Cesare dormido, yaciente, tan dulce como sus manos cuidadosamente extendidas sobre sus muslos en una actitud extrañamente femenina, es depositado en el despacho del psiquiatra. Un entusiasmo desmesurado se manifiesta entonces en éste: diríase rendido ante su belleza.

Y como de pronto percibe que ese exceso de entusiasmo es visible para los otros, los expulsa violentamente de su presencia, para poder entregarse a sus efusiones sin límite alguno.

Nada contiene ya el abrazo en esta sórdida escena de amor. Ninguna sobreinterpretación, pues una explícita fantasía homosexual emerge entonces en *El gabinete del doctor Caligari*. Resulta, desde luego, realmente notable que hasta hoy los estudiosos del film no parezcan haber reparado en ello. Quienes sí lo han hecho, intuitivamente desde luego, han sido los espectadores, y por eso –y este sí es un dato bien conocido– *El gabinete…* ha sido siempre un film de culto en los ambientes homosexuales.

Pero volvamos al caso Schreber.

Un aspecto no menos notable de su delirio estriba en que el doctor Flechsig mantiene extrañas relaciones con Dios, quien a su vez participa en la persecución de Schreber. Hasta que, en un momento dado, el delirio persecutorio se convierte en delirio redentor: a partir de entonces Schreber descubre que debe aceptar el proceso, progresivamente avanzado, de su conversión en mujer, pues tal es la voluntad de Dios, quien no sólo es el artífice, a través de sus rayos, de la feminización de su cuerpo, sino que además, con esos mismos rayos, acabará fecundándole para que de él nazcan *hombres nuevos*.

Es difícil, si no perdemos de vista el contexto del momento, no reconocer las resonancias históricas y políticas del delirio schreberiano. Pues este nuevo elemento coincide demasiado intensamente con el que fue uno de los motivos recurrentes de las vanguardias políticas y artísticas de las primeras décadas del siglo XX. Y no sólo del nacionalsocialismo y del comunismo, sino también del futurismo, el constructivismo o el surrealismo.

Y esa inquietante proximidad se acentúa extraordinariamente si reparamos en otro dato no menos notable: que el juez Schreber, instalado de lleno en su delirio paranoide, fue capaz de ganar él sólo, sin ayuda de abogado alguno, el juicio del que obtuvo su alta psiquiátrica. Se trata, desde luego, de algo que no debe extrañarnos. Es sabido que en la paranoia, el sistema delirante, en tanto cristaliza, se cierra sobre sí mismo sin perturbar en lo esencial el resto de las funciones psíquicas del paciente. Por eso, el paranoico posee acceso a la realidad intersubjetiva de los que le rodean, excepción hecha de las regiones que participan de su sistema delirante. –Y hay que añadir que, por eso mismo, muchas veces tiene una notable capacidad de transmitirles su delirio, consiguiendo que aquellos lo acepten como elemento conformador de su propia percepción de la realidad.

Existe en *El gabinete del doctor Caligari* un personaje en el que no suele repararse, a pesar de que aparece en tres diferentes secuencias del film. Se trata del mono que se encuentra sobre el organillo en la entrada de la feria. Sin embargo, su relevancia es tal que un reencuadre circular se encarga de resaltar su presencia desde el arranque de la primera secuencia en la que aparece.

¿A qué atribuir la importancia que le es concedida? Los niños que descubrimos rodeándole, como todos los otros personajes que habrán de aparecer en lo que sigue, lo señalan con sus miradas, como el objeto central de su atención. De hecho, él es el único personaje constante en el plano, tanto como su blanca camisa lo convierte en la figura más cargada de luz en él.

Y de pronto, inesperadamente, casi por sorpresa –pues nuestra mirada está localizada en el hombre que juega con el mono– aparece ahí Caligari, entrando por donde hasta ahora nadie lo había hecho en esta escena: por el lateral derecho del cuadro. Lo que, sin duda, lo opone a todos los demás, es decir, al conjunto del pueblo alemán que disfruta, jovial, de la feria y que disfruta también por eso contemplando al mono que se encuentra en su entrada.

No así Caligari, quien no mirará nunca a este mono. Y quien, conviene añadirlo –¿cómo pudo Kracauer ignorar un dato como éste?– carece de apellido alemán –por lo demás, el guión original lo presenta llegando a la ciudad con un grupo de zíngaros, la que habría de convertirse en la segunda minoría racial objeto del exterminio nazi.

Hay, de hecho, otro motivo para esa entrada en cuadro por la derecha y en primer término de Caligari: no sólo aumenta el efecto de sorpresa, sino que enfatiza la semejanza del personaje con ese mono, con cuya cara parece fundirse por un instante.

Pero el juego de la semejanza no concluye ahí, sino que prosigue minuciosamente. Así, tanto Caligari como el mono vuelven el rostro en la misma dirección, creándose con ello una rima visual casi sistemática –y no es difícil de imaginar la extraordinaria complicación que ello debió de suponer durante el rodaje.

Una rima que se interrumpe –pero sólo provisionalmente– cuando Caligari nos vuelve la espalda dando paso a un plano semisubjetivo a través del cual vemos la feria, y al conjunto del pueblo alemán que disfruta de ella, amenazados por la presencia y la mirada de un Caligari imponente.

–Son realmente notables, digámoslo de paso, estas constantes metamorfosis de Caligari entre lo miserable, lo patético y lo imponente que constituyen uno de sus rasgos más sorprendentes. Tendremos pronto ocasión de reconocer la misma peculiar combinación en la figura de Hitler.

Con la aparición de un enano que se detiene, también él, a contemplar al mono, el film retorna al juego de la semejanza: a la vez Caligari y el mono, cada uno a un lado del plano, como si estuvieran dispuestos en espejo –como si el uno fuera espejo del otro– se inclinan simétricamente para mirarle y luego se vuelven sincronizadamente siguiéndole con la mirada mientras se aleja.

Y por lo demás, finalmente, la secuencia se cierra con una nueva identificación posicional entre Caligari y el mono, en el que éste pareciera llevar sobre su cabeza el sombrero de copa de aquel.

Ahora bien, esto es lo que Hitler escribe en su *Mein Kampf*, en 1924, sólo tres años después del estreno de Caligari,

> "Un estado de concepción racista tendrá, en primer lugar, el deber de sacar al matrimonio del plano de una perpetua degradación racial y consagrarlo como la institución destinada a crear seres a la imagen del señor y no monstruos, mitad hombre, mitad mono." [9]

9 HITLER, *op. cit.*, p. 204.

Como ven, ambos textos, el *Mein Kampf* y *El gabinete del doctor Caligari*, resuenan entre sí.

Debe advertirse, por lo demás, que el *señor* del que aquí se habla no es *Dios nuestro señor*, sino el *señor ario*, ese cuya apología hiciera sólo tres décadas antes Friedrich Nietzsche. Y así, frente al *señor ario*, el *monstruo*: *mitad hombre, mitad mono*. No hay duda, entonces, de quién es el mono: el judío, el negro, el miembro de las razas inferiores.

¿Quién es el *monstruo*, entonces? Tampoco de eso hay duda: no puede ser otro que Caligari: la mezcla entre el mono y el hombre, entre el judío y el ario.

Hitler, de nuevo:

> "Considérese cuán funestas son las consecuencias que a diario trae consigo la bastardización judaica de nuestro pueblo y reflexiónese también que el envenenamiento de nuestra sangre, sólo al cabo de los siglos –o tal vez jamás- podrá ser eliminado del organismo nacional. Millares de nuestros conciudadanos pasan como ciegos ante el hecho del emponzoñamiento de nuestra raza, sistemáticamente practicado por el judío."[10]

10 HITLER, *op. cit.* p. 296.

Ahora bien, este plano en espejo de Caligari y el mono, más allá de la equivalencia compositiva entre ambos, ¿no invita a pensar a ese enano como el resultado del encuentro de lo que Caligari y el mono representan, es decir, como el resultado ulterior de ese proceso de *bastardización judaica*?

Por lo demás, son realmente notables y reiterados los hiatos que escanden el discurso hitleriano: de hecho se manifiestan de manera insistente en los dos párrafos que acabamos de citar. A propósito del primero: ¿cómo podrá *el estado racista sacar al matrimonio de su degradación racial* si ésta es *perpetua*? Pues, como se sabe, *perpetuo* es *lo que dura para siempre*. En el segundo, a su vez, esta idea absurda retorna en otra variante: *sólo al cabo de los siglos o tal vez jamás podrá ser eliminado del organismo nacional* ese *envenenamiento bastardo de la sangre aria*.

Ahora bien, hay algo todavía más notable: podemos encontrar en el discurso del presidente Schreber una apelación del todo semejante a un proceso destinado a durar siglos, si no a no poder concluir jamás. Y aparece no en cualquier momento, sino precisamente en el que cristaliza la fantasía del parto del hombre nuevo:

> "los milagros divinos (los "rayos") le habrían restablecido cada vez lo destruido, y por eso dice ser inmortal mientras siga siendo varón. Ahora bien, aquellos peligrosos fenómenos le desaparecieron desde hace tiempo; en cambio -afirma-, ha pasado al primer plano su "feminidad", tratándose de un proceso de desarrollo que probablemente requiera todavía decenios, si no siglos, para consumarse, y cuyo término es difícil que llegue a ser vivenciado por alguno de los seres humanos hoy vivos. Tiene el sentimiento de que ya han pasado a su cuerpo unos masivos "nervios femeninos", de los cuales, por fecundación directa de Dios, saldrán hombres nuevos". [11]

11 FREUD, Sigmund: *op. cit.*

Un proceso de desarrollo que probablemente requiera decenios, si no siglos, para consumarse. Pero no sólo coinciden en esto ambos discursos. Pues en los dos esta idea se ve acompañada por otra según la cual tal proceso resulta invisible, imperceptible para los otros: Hitler nos dice que *millares* de ciudadanos alemanes permanecen *ciegos* ante el terrible hecho, como Schreber afirma que los *seres humanos* son incapaces de *vivenciar* su sublime transformación.

Ya hemos señalado que el paranoico, por oposición al resto de los psicóticos, no pierde la noción de la realidad intersubjetiva en la que los otros habitan. Por eso, su delirio incorpora anticipadamente las objeciones de las que puede ser objeto desde ella y tal es, por lo demás, uno de los mecanismos que más eficazmente le permiten convencer de su delirio a muchos de los que le rodean.

Y finalmente, por supuesto, en ambos casos, cuando concluya –si es que eso llegara a ser posible– cualquiera de esos dos procesos de siglos que ya han comenzado pero que para la mayoría resultan invisibles, se alumbrará una humanidad nueva, pura, definitivamente regenerada.

No hay duda, en suma, de que el delirio de Schreber clarifica el de Hitler. Y tampoco la hay de que, en ambos, la escena primaria, en forma de pecado original, se encuentra en el centro de todo:

Así Hitler, obsesionado por la sífilis, llega a escribir lo que sigue:

> "se dice con terrible razón que los pecados de los padres se vengan hasta la décima generación. Una verdad que se refiere exclusivamente a los crímenes contra la sangre y contra la raza. Los pecados contra la sangre y la raza constituyen el pecado original de este mundo y el ocaso de una humanidad vencida."[12]

12 HITLER: *op. cit.*, p. 144.

Más allá del escalofrío que frases como estas puedan producirnos, debemos retener cómo, en el centro de ese Apocalipsis que hubo de desencadenarse a lo largo de los años treinta se encuentra, tal y como lo piensa su principal protagonista, la escena primaria, es decir, *el pecado original*, es decir todavía, *el pecado de los padres*.

Un pecado original que por su parte Schreber, en su delirio, escenifica en su propio cuerpo:

> "De esta manera se tramó un complot contra mí [...]: se me entregaría a un hombre, y de tal suerte que le darían mi alma, y en cuanto a mi cuerpo, mudado en un cuerpo de mujer [...] sería

entregado así al hombre en cuestión para que cometiera abuso sexual y luego, simplemente, lo "dejarían yacer", vale decir, sin duda, lo abandonarían a la corrupción".[13]

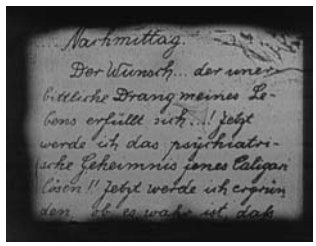
13 FREUD, Sigmund: *op. cit.*

Ahora bien, si volvemos al punto de partida de esta comparación, a esos siglos que quizás nunca terminen de conducir a la pureza total, encontramos finalmente la confesión, en el núcleo mismo del delirio, de su imposibilidad. Insistamos en ello: no se trata de un lapsus, sino de una contradicción nuclear en la que el fondo del delirio hitleriano se confiesa: la degradación es perpetua, el envenenamiento de la sangre probablemente no cesará jamás. Es decir: Hitler está después de todo convencido de que esa fuerza contaminante –impura, degradante, empozoñadora, envenenada…– le habita.

En Hitler como en Schreber, por tanto, se manifiesta una común pesadilla de corrupción ligada al acto sexual originario. De manera que ya sólo falta añadir a esta serie la puesta en escena cinematográfica de ese común delirio:

Por lo demás, si leemos alguno de los párrafos del diario de Caligari encontraremos los tópicos del discurso hitleriano:

Tarde. El deseo... el ansia implacable de mi vida ¡se sacia!... Ahora resolveré el secreto psiquiátrico de aquel Caligari! ¡Ahora averiguaré si es verdad que se puede obligar a un sonámbulo a cometer acciones que jamás consumaría estando despierto, de las que abominaría... Si es verdad que se puede inducir al durmiente incluso a cometer un asesinato...



El deseo del dominio absoluto de la voluntad del otro, más allá de toda ley.

Es nuestra voluntad y deseo que este estado y este Reich se fortalezcan en los milenios que están por venir. Podemos sentirnos felices porque sabemos que ese futuro nos pertenece por completo.

Qué próximas unas y otras expresiones: Caligari habla del *deseo* y el *ansia implacable*; Hitler de la *voluntad* y el *deseo*. Y en ambos casos se habla de un poder omnipotente que pasa por el dominio absoluto del otro, llevado hasta el asesinato.

Y bien, lo que Caligari dice con palabras, ¿acaso no lo dicen Hitler y Riefenstahl con imágenes?

Así por ejemplo estos jóvenes SS dispuestos a realizar ciegamente el designio criminal del Führer. –¿Acaso el diseño de esa nueva guardia hitleriana que vino a sustituir a la más primitiva, camorrista y barriguda, SA vino determinado por la imagen de Cesare, no sólo por su atuendo totalmente negro, sino también por su estilizada, refinada y evidentemente culta apostura?

El poder absoluto, ese es el deseo de Caligari y de Hitler:

***Tú** tienes que ser Caligari*, dicen a Caligari sus alucinaciones auditivas. Voces que le hablan, que le interpelan convocándole a su tarea: él es el

elegido. Pero es necesario prestar atención al reverso latente en este enunciado: si él tiene que llegar a ser algo es que no lo es. Y más exactamente: *Que no es*. Tal es el vacío central del paranoico.

Observen esa misma disociación en Hitler:

El pueblo alemán está dichoso al saber que, a partir de hoy el poder no va a cambiar constantemente de manos. Que hoy está detentado por alguien que es fuerte, un hombre de sangre pura.

El Führer está hablando de sí mismo en tercera persona: él se propone a sí mismo como ese alguien *que es fuerte, un hombre de sangre pura*. De manera que también Hitler habla de sí mismo como si fuera otro –algo, por cierto, que en España hace habitualmente el Lehendakari Ibarreche. De lo que se deduce, si leemos literalmente su enunciado, que *alguien* es *otro*, no el que habla, de manera que el que habla es nadie. Y también –y esto es fundamental para lo que nos ocupa–: que *alguien*, no él, *es un hombre de sangre pura*.

En su delirio, también Hitler oye voces, voces que, en sus trances, hablan por su propia boca, pero también, a la vez, por la boca de las multitudes que lo aclaman:

Un hombre que ha aceptado el poder y que tiene la intención de conservarlo, se eleva a sí mismo al liderazgo de esta nación a fin de utilizarlo para conseguir lo mejor y nunca para abandonar dicho poder.

La misma voluntad de un poder absoluto y eterno para ese hombre que él no es. El componente megalomaníaco, mesiánico es la marca de ese vacío central desde el que se sabe *nadie* y se ve como otro predestinado y omnipotente.

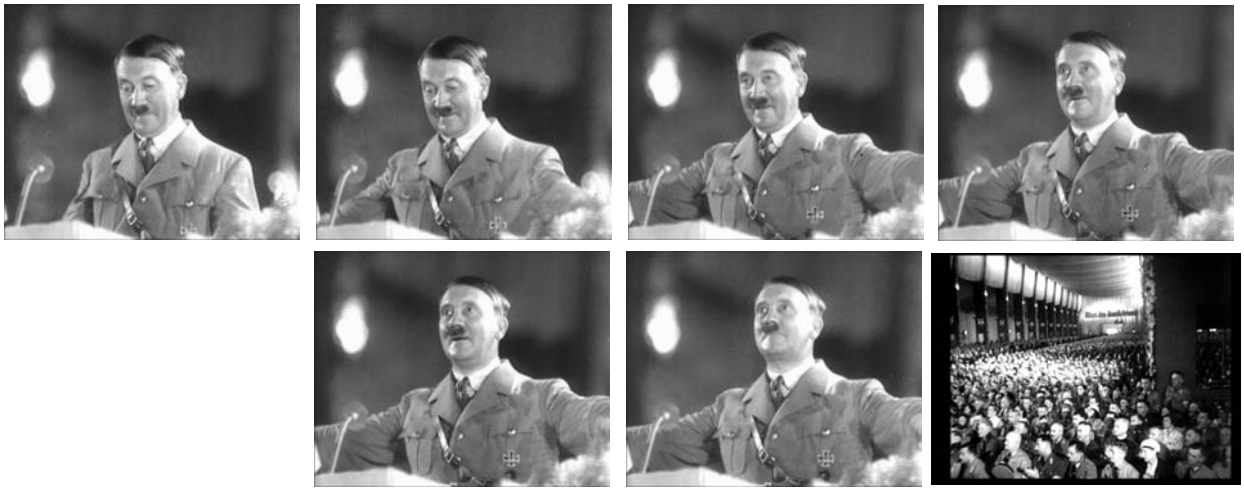
Pero retornemos de manera más detenida a la gestualidad –próxima al éxtasis, al modo caligariano– del Führer cuando proclamaba su voluntad y su deseo:

Es nuestra voluntad y deseo que este estado y este Reich se fortalezcan en los milenios que están por venir. Podemos sentirnos felices porque sabemos que ese futuro nos pertenece por completo.

Conviene prestar la máxima atención a las imágenes que siguen, en las que Hitler escucha la ovación con la que los asistentes al congreso premian sus palabras, pues son fundamentales para tomar la medida al personaje:

Se muestra felizmente sorprendido por el éxito de su discurso. Pero hay que añadir: sorprendido en exceso, como si la cosa no pudiera ir con él. Así, parece perder el control sobre su hombro derecho:

Cuando estas imágenes se contemplan con detenimiento es difícil no reír ante la simpleza casi idiota del personaje. Pero no conviene hacerlo. Porque eso fue lo que hicieron todos aquellos que en su época no tomaron a Hitler en serio. Le veían como un charlatán populista y grosero que no podría llegar muy lejos –y una vez más, reencontramos en ello el componente patético de Caligari.



El caso es que en su entusiasmo, bañado por el aplauso de las masas que parecen realizar su delirio, va a confesarlo todo. Es decir: va a nombrar en público su más íntimo fantasma.

Mientras que las viejas generaciones puedan tal vez vacilar, las nuevas generaciones se han entregado a nosotros y son nuestras en cuerpo y alma.

Hitler: *las nuevas generaciones se han entregado a nosotros y son nuestras en cuerpo y alma.*

Schreber: *Se me entregaría a un hombre, y de tal suerte que le darían mi alma, y en cuanto a mi cuerpo, mudado en un cuerpo de mujer [...] sería entregado así al hombre en cuestión para que cometiera abuso sexual.*

Se trata, desde luego, de la misma escena fantasmática, con la sola variación del punto de vista ocupado en ella. Pero puede tratarse, igualmente, de ese intimo deseo que reconociera Hitler en 1920 en una oscura sala cinematográfica.

¿Y si después de todo Hitler, también él, fuera expresionista?

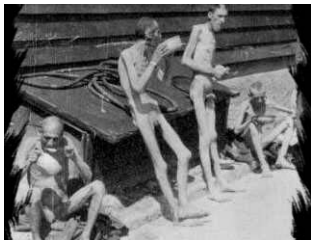
Se objetará que ello es imposible porque Hitler persiguió, prohibió e incluso destruyó las obras expresionistas que tuvo a su alcance. Y bien, no hay duda de que lo hizo. Pero eso no demuestra necesariamente que

el mismo no fuera expresionista. Pues puede igualmente ser explicado en estos otros términos: que él quería ser el único expresionista.

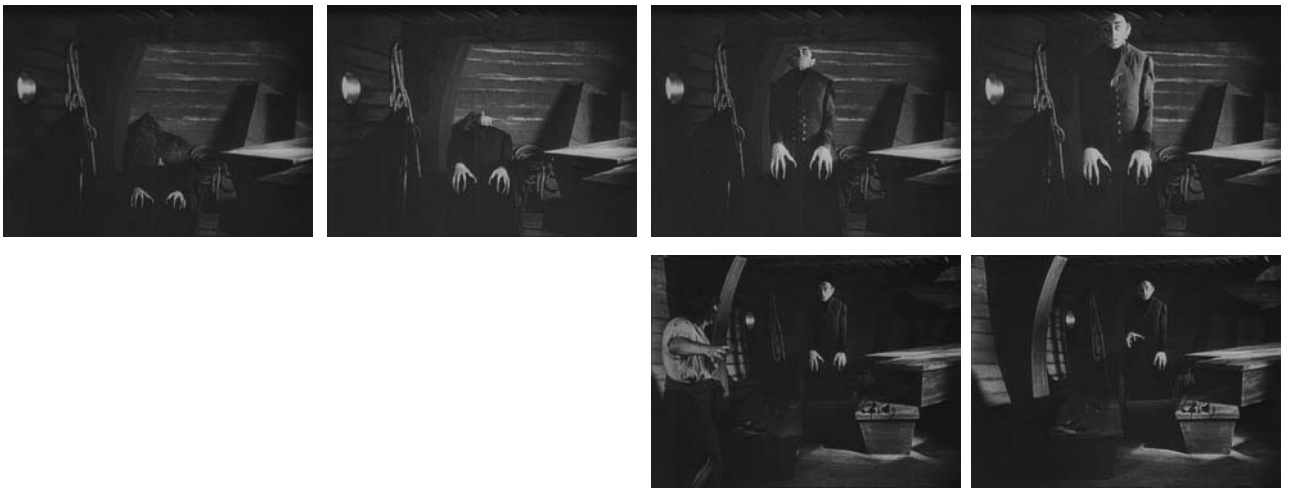
Después de todo, en cierto modo, él fue el más radical de los expresionistas. Y, sin duda, el más performativo.

Es fácil probarlo: una de las figuras más netamente expresionistas del cine de la República de Weimar fue el Nosferatu de Murnau: su figura, del todo apartada del Drácula de Stoker, reúne todos los tópicos del judío del Este convertido por el nacionalismo alemán en el prototipo del fantasma racial. Nada tan llamativo, a este propósito, como la compañía de las ratas y la peste, ausentes en Stoker tanto como idóneas para configurar los aspectos más turbios y biologicistas al gusto nacionalsocialista. No tratamos con ello, desde luego, de acusar a Murnau de racista. Tan sólo de reconocer que ese fantasma paranoico sobre el que cabalgó el nacionalsocialismo impregnaba de manera masiva la Alemania de la época.

Pues bien, la figura que Murnau había construido en escena, la realizó Hitler, de manera masiva, en sus campos de concentración.



Y sobran, por lo demás, los signos de la ligazón de Nosferatu con Caligari y con Hitler:



Ahí la tienen, de nuevo: la garra.

Pues, en cierto modo, Nosferatu sincretiza a Caligari y a Cesare.

No puede extrañarnos, por ello, que en 1936, cuando el delirio hitleriano había alcanzado su realización histórica, no dudara en describirse a sí mismo como un *"<<sonámbulo>>, que avanzaba infaliblemente, indiferente al peligro, la conciencia o la duda*[14]*."*

14 BURLEIGH, Michael: 2000: *El Tercer Reich, Una nueva historia,* Santillana, Madrid, 2002, p. 188.

www.gonzalezrequena.com