

## Capítulo 1

### ***El gabinete del doctor Caligari* y los destinos del filme expresionista**

El Capitol Theater de Nueva York presentaba en su sesión del 3 de abril de 1921 un programa algo extravagante. Al abrirse el telón, el público se encontraba en vivo frente a una espaciosa habitación iluminada por una luz difusa procedente de una chimenea. Entre ésta y una ventana, a través de la cual la luz de la luna bañaba la biblioteca, se perfilaba un escritorio y dos siluetas humanas. Apenas el telón había concluido su movimiento, una de estas figuras, designada en los programas de mano como el doctor Cranford, tomaba la palabra y refería la extraña experiencia que había vivido con un joven, aquejado de sonambulismo y víctima de una horrible pesadilla que tenía imperiosamente que verbalizar y que se refería a un tal doctor Caligari. El turbado muchacho —recordaba Cranford— miró a través de una ventana del asilo de alienados donde residía, mientras por el sendero del fondo una joven en estado catatónico se dirigía hacia ellos. En ese preciso momento, el telón se cerraba, las luces se apagaban y la escena desembocaba mediante un fundido en la imagen (ésta ya cinematográfica) de dos hombres sentados en el banco de un jardín, mientras, como en la escena teatral que acabamos de referir, una muchacha, en estado de inconsciencia, avanzaba en dirección a la cámara.

Así se estrenaba en América *El gabinete del doctor Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920), una inu-

sual producción alemana que había logrado vencer el bloqueo de películas germanas provocado por la Gran Guerra.<sup>1</sup> Una hora y media más tarde, concluida la proyección, los espectadores eran devueltos al mismo despacho del doctor Cranford. Algún tiempo debía haber transcurrido, pues el fuego estaba ya cubierto por cenizas y una neblina azul procedente del humo de un cigarro bañaba tenuemente la atmósfera. Cranford se levantaba, estiraba sus brazos con lentitud y dirigía su mirada hacia la otra figura, que había permanecido recostada sobre un sillón presumiblemente durante todo el transcurso del relato. Su identidad era revelada ahora: Jane, la protagonista de la película. Y, ante el gesto interrogativo de ésta, Cranford concluía su relato: «Y así fue. Francis Purnay es hoy un próspero joyero en Edenwald, felizmente casado y con una pareja de hermosos niños normales. Y lo más extraño de su recuperación es el lapsus de memoria que la acompaña. Es como un hombre que se despierta repentinamente de un mal sueño y es incapaz de recordar el mínimo detalle del mismo. En la actualidad, el nombre "doctor Caligari" no significa para él más que el de Smith o Jones. Ha olvidado por completo sus alucinaciones» (BUDD, 1990, 65-67).

A pesar del éxito inmediato, es difícil evaluar cómo reaccionó el público norteamericano ante película tan delirante y, en todo caso, diferente a sus hábitos narrativos. Sin embargo, algo no ofrece dudas: *Caligari* fue acogido con todos los honores y con una buena planificación comercial en la distribución y la exhibición cinematográfica. No había sido menos en Europa. A pesar del mito de su fracaso de público, probablemente propalado por el productor Erich Pommer para reforzar la leyenda de malditismo, *El gabinete del doctor Caligari* no sólo fue un éxito, sino un verdadero acontecimiento cine-

1. Con anterioridad, ya lo había hecho *Madame Dubarry*, la película que Lubitsch dirigió en 1919 y que llevó en Estados Unidos el significativo título de *Passion*.

matográfico y extracinematográfico en la Europa de los años veinte: el 26 de febrero de 1920 la estrenaba el lujoso Marmorhaus de Berlín, donde permaneció cuatro semanas, regresando de nuevo a las pantallas el 14 de abril del mismo año. En París, la apadrinaba Louis Delluc desde las páginas de su influyente revista *Cinéma* y él mismo promovió su proyección en el cine Colisée el 14 de noviembre de 1921 para luego ser estrenada comercialmente en el Ciné-Opéra, donde permaneció desde el 3 de marzo hasta el 5 de mayo de 1922. Muchos intelectuales franceses —Abel Gance o Vuillermoz, además del ya citado Delluc— le dieron su apoyo y la circulación del filme por toda Europa fue inmediata. Incluso fue estrenada en Japón el 13 de mayo de 1920. Como suele suceder con las obras clásicas, la película despertó en cada lugar un aire de familia distinto que se tradujo en la atribución de filiaciones variopintas: la crítica estadounidense vio en ella la evocación de un clima cercano a los demoníacos cuentos de Edgar Allan Poe, mientras en Francia fue asimilada al naciente movimiento de los cineclubs y sesiones especiales de arte cinematográfico y, por tanto, considerada en el ámbito de la vanguardia.

Caligari, película y personaje, fue enormemente popular e irradió en espacios extracinematográficos: a principios de 1923, el cabaret Folies-Bergère puso en escena una revista titulada *En pleine folie* en la que el doctor Caligari aparecía convertido en un archicriminal al estilo del doctor Mabuse. En el otoño de 1925, el Grand Guignol presentaba una versión dramática de *Le cabinet du doctor Caligari*, adaptada por André de Lorde y Henri Bauche bajo la dirección de Camille Choisy (THOMPSON, 1990). También se conocen dos novelizaciones: una alemana, publicada por el *Illustrierter Film-Kurier* en 1920 y un *ciné-roman* francés adaptado por Georges Spitzmuller en 1922 (QUARESIMA, 1998, 51).

La influencia de Caligari hizo también escuela en el mismo cine, desatando en los años siguientes una moda fantástica que pronto fue marca de fábrica de un espíritu nacional alemán y

que no se dio por concluida hasta que *Metrópolis* inscribió los motivos fantástico-delirantes en un diseño futurista. Un buen puñado de películas siguió la moda caligariana, ya fuera total o parcialmente, con originalidad creativa o de forma parásita, por motivos temáticos o plásticos (uso de telas pintadas). Algunas de ellas surgieron incluso ese mismo año de 1920: *Torgus* (Hans Kobe), *Algol* (Hans Werckmeister), *Genuine* (el mismo Robert Wiene que había firmado *Caligari*), *El Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, Paul Wegener); otras se dispersaron en los años siguientes: *La casa sin puertas ni ventanas* (*Das Haus ohne Türe und Fenster*, Fiedrich Feher, 1921), *Raskolnikow* (Robert Wiene, 1923), *Las manos de Orlac* (*Orlacs Hände*, Robert Wiene, 1924), *El hombre de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924), entre otras. Así, a pesar de su ambigüedad, el término «caligarrismo» llegó a ser una fórmula generalizada en la época.

Sin embargo, esta popularidad, que Kristin Thompson y Leonardo Quaresima han documentado ampliamente, resulta chocante para quienquiera que conozca la consideración general de *Caligari* como obra pionera de la vanguardia cinematográfica. Su insólita utilización de decorados influidos por un estilo pictórico expresionista, la crispada y convulsa interpretación de algunos de sus actores y una narración enrevesada de cuño fantástico-delirante fueron argumentos decisivos para celebrar su condición vanguardista, si bien el apellido de dicha condición (expresionista, caligarista, cubo-expresionista, o bien simple y llanamente vanguardia) ha sido debatido y no parece haberse alcanzado consenso alguno al respecto.<sup>2</sup>

2. En la bibliografía clásica, Mitry (1963 y 1967), por ejemplo, afirma que *El gabinete del doctor Caligari* es la primera obra vanguardista; Lotte H. Eisner (1965) y todos sus epígonos afirman la condición a la par demoníaca y expresionista de la película; Elsaesser (1990) señala la singularidad en el uso de lo fantástico. Y así sucesivamente. En cualquier caso, es general la constatación de que *Caligari* es un modelo único, a pesar de sus abundantes secuelas (HENRY, 1971; SÁNCHEZ-BIOSCA, 1990).

El problema es complejo: ¿cómo casar un embrujo popular como el descrito con la condición vanguardista? ¿Hay razones históricas o formales, o ambas a la vez, que expliquen esta aparente paradoja? ¿O, por el contrario, se trata simplemente de una inadecuada evaluación de la crítica y de los historiadores? La película misma nos indica el camino que debemos seguir para esclarecer estos interrogantes. No obstante, su análisis implica también sacar a la luz el diálogo implícito que mantiene con otras formas de expresión coetáneas y anteriores, tales como las convenciones cinematográficas de su época, la imaginaria psiquiátrica, las fuentes de inspiración narrativa, los modelos de interpretación del actor, los sistemas de diferenciación del producto desde una óptica industrial, el triunfo del expresionismo pictórico y literario en la inmediata posguerra, etc. Penetremos por este sendero desde el mismo portal. ¿De qué nos habla Caligari?

### Un relato romántico

La historia de *Caligari* es de un visionario difícil de igualar. En el patio de un manicomio, el delirante Francis relata a otro alienado los traumáticos acontecimientos que ha vivido. Todo comenzó en su ciudad natal con una visita a la feria de Holsenwall en compañía de su amigo Allan. En uno de los barracones, un extravagante personaje que respondía al nombre de Caligari exhibía a un sonámbulo dotado, a decir de su dueño, de poderes visionarios y proféticos. Interrogado por Allan sobre el momento de su muerte, el sonámbulo le augura un plazo brevísimo: el amanecer del día siguiente. El cuerpo filiforme del sonámbulo, su mirada vacía, su palabra misteriosa, unidos a la opresiva atmósfera del barracón, sobrecogen a Allan ante tan inquietante vaticinio. No será en vano, pues la profecía se cumple de forma violenta cuando la sombra del sonámbulo estrangula al joven en su propio lecho. Por su parte, Jane, la mu-

chacha a la que cortejan los dos amigos, se persona al caer la tarde en el barracón de la solitaria feria en busca de su padre y Caligari goza aterrorizándola con la penetrante mirada del sonámbulo que parece quedar prendado de la muchacha. Esa misma noche, Cesare irrumpe en el asfixiante dormitorio de Jane y la rapta, mientras Caligari, espiado por Francis, que sospecha la responsabilidad del feriante en el misterioso crimen, ha sustituido al sonámbulo por un muñeco de trapo. Descubierta el truco, Francis se lanza a la persecución de Caligari hasta las mismas puertas de un hospital psiquiátrico, donde descubre, presa del pánico, que el siniestro feriante se esconde bajo el rostro del mismísimo director de la institución. Aprovechando el sueño de éste, y auxiliado por los empleados, Francis revuelve entre los documentos secretos del doctor y descubre en ellos el móvil que guía su conducta. Uno de estos documentos lleva por título «Das Cabinet des doctor Caligari» y relata la historia remota de un feriante que deambulaba por los pueblos del norte de Italia a fines del siglo XVIII sembrando a su paso un reguero de crímenes perpetrados por un sonámbulo que respondía al nombre de Cesare. Un segundo volumen contiene el diario íntimo del psiquiatra, en el cual se narra el drama interior vivido por el director del manicomio cuando en su consulta le fue confiado un paciente sonámbulo. El azar le ponía, así, en bandeja la ejecución tanto de sus conocimientos científicos como de sus reprimidas pulsiones criminales. Desenmascarado por Francis, Caligari es detenido por sus ayudantes y encerrado en una celda. La imagen nos devuelve entonces al asilo donde el protagonista inició su relato y por cuyo patio pasea ahora entre otros alienados, en quienes reconocemos a los personajes de la historia narrada. Al avisitar al psiquiatra, Francis es presa de un delirio furioso y se abalanza sobre él para estrangularlo, mas el doctor, liberado de las garras del paranoico, declara haber comprendido por fin la locura de su paciente y saber, en consecuencia, cómo curarlo.

Este resumen del argumento resulta imprescindible para entender la fuente de inspiración de personajes, trama, atmósfera e incluso artificio retórico y narrativo. Una ciudad perdida, un médico demoníaco, un universo febril sellado por el delirio, unas pulsiones criminales desatadas por un enigmático impulso destructivo... todo ello envuelto en un ropaje narrativo sinuoso y sometido también a torceduras: una historia marco, definida por su prólogo y su epílogo, sostenida por la voz de un narrador paranoico, un relato central que, más que un retroceso en el tiempo, parece una alucinación y, en su interior, dos escritos cifrados que contienen la clave de la película. Uno de ellos, ya citado, ostenta idéntico título al de la película —«El gabinete del doctor Caligari»— y es, en realidad, una versión a escala reducida de ésta; el otro, el diario íntimo del director, constituye una zambullida en la escisión dramática de un burgués habitado por instintos de destrucción para cuya ejecución no duda en ayudarse de sus conocimientos científicos. Lo llamativo es que estas dualidades que se observan en el relato tienen su correspondencia en los personajes que aparecen sometidos a estructuras especulares. Caligari parece un nombre que se disuelve en el aire cada vez que el narrador Francis cree haberlo apresado: fanteoche de feria que practica una ciencia arcana, se revela más tarde un médico alienista habitado por irrefrenables pulsiones de muerte. Sin embargo, esta dramática escisión sirve, en realidad, de anclaje a un espejismo más enigmático y remoto: su identificación con aquel criminal de igual nombre que vivió en la Italia del siglo XVIII, cuyos actos acaba por emular. Se perfila así esa figura tan cara al romanticismo fantástico alemán del burgués demoníaco, a saber, un benéfico pilar de la sociedad tras cuya apariencia serena e intachable se oculta un mundo desenfrenado de pasiones incontrolables. También Cesare, cuerpo casi siempre inerte, desprovisto de voluntad, se convierte en un doble de Caligari, puesto que ejecuta los crímenes que la voluntad de su amo le ordena, así como es también un doble del sonámbulo

del relato del siglo XVIII. Y no menos extraño es el comportamiento de Francis, si se considera desde su actividad fabuladora: él es quien gesta la idea de que su rival amoroso —Allan— se convierta en la primera víctima del doctor.

Dicho brevemente, estas fantasmagorías del inconsciente, esta temática desquiciada del doble, guiada por zigzagueantes senderos narrativos, tienen una fuente precisa: los relatos fantásticos de E.T.A. Hoffmann, tales como «El hombre de arena», «El magnetizador», «Los autómatas» y, sobre todo, la novela *Los elixires del diablo*. La imaginería enfermiza, febril, que engendra estos mundos fue constante en la literatura romántica alemana del siglo XIX, en el ambiente gótico inglés del que surgieron cimas como *Melmoth, el errabundo* (Charles Maturin) o *El monje* (M. Lewis), en el neogótico norteamericano reactivado por Edgar Allan Poe, en la Francia romántica influida por los germánicos (de los que Charles Nodier fue el primero) y, más tarde, incluso en manos de realistas como Balzac, naturalistas como Maupassant o simbolistas como Gautier. Pero ese mundo del alma romántica y el sueño (BÉGUIN, 1954) tuvo su más genuina expresión en el romanticismo alemán. No obstante, es muy posible que también los grabados de crímenes de la época o el sensacionalismo periodístico contemporáneo informen la historia de *Caligari*.

Cierto que las fantasmagorías románticas habían conocido ya una boga en la Europa central desde comienzos del siglo XX y, muy en particular, la literatura popular y el cine habían servido para darle un nuevo impulso, como el decadentismo de Moreau y Redon tuvo una ramificación siniestra. Escritores de fama como Hans Heinz Ewers o Gustav Meyrinck, entre otros, relanzaron esta imaginería y la veta fue aclimatada en el cine por algunas películas alemanas de los años diez: *El estudiante de Praga* (Der Student von Prag, Stellan Rye, 1913), *El Otro* (Der Andere, Max Mack, 1913), *El Golem*, en su versión hoy perdida de Henrik Galeen y Paul Wegener, de 1914, *Homunculus* (OTTO RIPPERT, 1916). La influyente historiadora

Lotte H. Eisner (1965) destacó en estas obras la influencia nórdica en el tratamiento de la luz cinematográfica que, unida a los ecos fantásticos, constituyeron los más genuinos precedentes del expresionismo. Y el mismo ambiente turbio e irrespirable es recuperado por alguien tan ajeno a su encanto como Siegfried Kracauer (1961, 63 y sigs.) quien, al referir la génesis de *Caligari*, lo hace mediante un oscuro relato de sombras, crímenes y atracciones inciertas.

Mas cualquiera que fuera la actualización de la imaginería fantástico-romántica en las dos primeras décadas del nuevo siglo, nada refrenda ni justifica la condición vanguardista, ni siquiera pseudovanguardista, de *Caligari*. Antes al contrario, todo induce a recalcar su anacronismo. Mientras antes de la Gran Guerra los artistas de *Die Brücke* o, más todavía, los de *Der blaue Reiter* revolucionaban las técnicas y los temas pictóricos por una vía expresionista, mientras la literatura de Georg Trakl, Stefan George, Georg Heym, Franz Werfel y Else Lasker-Schüler apelaba a una visión apocalíptica, mientras el teatro de Franz Wedekind, Paul Scheebart, Ernst Barlach, August Stramm, Lothar Schreyer, Iwan Goll u Oskar Kokoschka disolvía el naturalismo en crispación y estados límite, *Caligari* se complacía en los refugios imaginarios de un inconsciente entendido a la manera romántica o posromántica, es decir, como un destello demoníaco fascinante. Bastaría comparar la noción de lo fantástico que rezuma *Caligari* con la que trasluce la prosa de Alfred Kubin y, sobre todo, Franz Kafka, para constatar el anacronismo de la película de Wiene. Lo que en *Caligari* es arsenal de fascinante locura, en Kafka tiene la forma de un desquiciamiento de la realidad, de una deshumanización completa en la mecánica del mundo y de un absurdo sistemático, frío y desolador.

En realidad, la imaginería de *Caligari* se apoya en la incertidumbre, siguiendo una idea que Todorov (1982) atribuyó a los mecanismos de la literatura fantástica del siglo XIX: la vacilación que domina al lector entre una interpretación realista y

una sobrenatural de los hechos narrados, esa zona de sombra en la que se instala el gesto fantástico por excelencia. Y, en este sentido, es comprensible que lo fantástico se hubiera convertido en la grieta por donde experimentaba un siglo hegemónico por el espíritu científico positivista. Lo fantástico sería, tal vez, la conciencia crítica de esa fe generalizada en la realidad empírica. Pues bien, en el mismo año en que *El gabinete del doctor Caligari* se hallaba en producción, Freud, desde una óptica distinta y guiado por móviles también diferentes (los del desarrollo conceptual del psicoanálisis) se sintió interesado por la atmósfera fantástica del romanticismo hoffmanniano hasta el punto de dedicarle un texto analítico.

En efecto, en un breve ensayo de 1919 que lleva por título *Lo siniestro*, Freud analizaba una obra literaria siguiendo la línea, escasa pero jugosa, de otras reflexiones psicoanalíticas sobre el arte (un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, el tema del parricidio en Dostoievski, el Moisés de Miguel Ángel, la *Gradiva* de Jensen...). La obrita en cuestión era el cuento de Hoffmann «El hombre de arena» en el que Freud veía manifestarse la sensación de lo siniestro (*Unheimlich*) que Schelling había reconocido como algo específicamente humano definiéndolo así: «*Unheimlich* sería todo lo que debía haber permanecido oculto, secreto, pero que se ha manifestado» (FREUD, 1981, 2.487). No era propósito de Freud realizar un estudio histórico del romanticismo, menos aún un análisis del género fantástico; más bien se proponía reconocer en ese cuento nocturno del narrador y músico alemán el nacimiento de una fuerza psíquica empeñada en el mal e incapaz de distinguir entre el universo de la imaginación y el de la realidad. Esa fuerza oscura fue bautizada por el propio Freud al año siguiente con el nombre de pulsión de muerte y no cesó de vertebrar sus escritos posteriores a medida que iba tomando forma el concepto de superyó.

Pues bien, Freud evoca en este ensayo todo el abanico temático que rebosa en *Caligari* (profecías fatídicas cumplidas, autómatas percibidos como seres vivos, estructuras de repeti-

ción y, sobre todo, la temática del doble), viendo en estas manifestaciones una formación perteneciente a épocas psíquicas primitivas y superadas. Si bien Freud aplica un aparataje y explicación psicoanalítica al cuento de Hoffmann en el que ahora no procede indagar, lo cierto es que confirma desde otra perspectiva que la retórica de *Caligari*, alejada como vimos de las vanguardias, no lo está de las preocupaciones intelectuales ni de las modas de su época:<sup>3</sup> la misma incapacidad para distinguir el mundo imaginario del real en «El hombre de arena» y *Caligari*, las mismas atracciones espantosas entre acontecimientos sin conexión objetiva, la misma presencia de un ser demoníaco desencadenante de la tragedia y del delirio, un ser cuya silueta extrajeron Hoffmann y el guionista Carl Mayer de la época *Biedermeier*...<sup>4</sup> Y, por lo que respecta al presente, tanto en Freud como en *Caligari*, la escena imaginaria del pasado romántico-fantástico es actualizada como clave de lectura de lo contemporáneo, aun cuando el recurso a lo remoto cumple en cada uno de ellos misiones distintas.

Sea como fuere, *Caligari* no se presenta sólo como un *revival* romántico: la aparición de la locura en un contexto psiquiátrico, la referencia a la hipnosis, la escenografía histórica de algunos decorados (enseguida lo veremos) conecta con un universo psicoanalítico característico del último tercio del siglo XIX, entre Charcot y el primer Freud.

## La forma plástica

A tenor de lo expuesto, nada más gratuito que emparentar *Caligari* con la vanguardia. Sin embargo, el análisis de las fuentes

3. De hecho, el libro de Otto Rank titulado *El doble* estuvo desencadenado por la visión del filme de Stellan Rye ya citado, *El estudiante de Praga*.

4. El término *Biedermeier* designa un estilo artístico desarrollado entre 1820 y 1845 aproximadamente caracterizado por un naturalismo aburguesado, que mezclaba elementos clásicos y románticos.

románticas de inspiración en personajes, narración y atmósfera, nos ha hecho pasar por alto la forma plástica, la superficie de la imagen; lo que no parece nada legítimo en un estudio cinematográfico. Si la atmósfera que destila *Caligari* merece ser emparentada con la vanguardia, ¿por qué no podría hacerse lo mismo con las películas fantásticas de los años diez que instauraron la moda, como *El estudiante de Praga* o el primer *Golem*? Nada más fácil de responder: la forma plástica de *Caligari* difiere de cualquier ejemplo anterior por su sorprendente uso de telas pintadas, el rechazo de todo naturalismo en la concepción del decorado, la deformación de las perspectivas, la exageración de la gestualidad en la interpretación de los actores. Esto fue programático, pues Rudolf Meinert, a la sazón productor de la Decla, concedió una libertad inusual a los decoradores, Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Röhrig, artistas plásticos poderosamente influidos por las nuevas tendencias del arte moderno de orientación expresionista para dar forma de pesadilla a los espacios del filme.

La deformación óptica de los decorados de *Caligari* se correspondía, además, con el estilo de interpretación de algunos de los actores, en particular Werner Krauss (*Caligari*) y Conrad Veidt (*Cesare*), basada en una gestualidad convulsa y entrecortada según algunas pautas de la dramaturgia expresionista. Así lo supo ver el primer historiador del expresionismo cinematográfico ya en 1926: «El *Caligari* de Krauss es precisamente la ilustración de la interpretación expresionista, en la medida en que se resiste a abandonar el marco de una interpretación eficaz: buscando en el fenómeno exterior las formas rectas y rígidas de la arquitectura, su expresión está vertebrada por la contención, la impenetrabilidad, por una movilidad sobria que, en el momento en que se pone en funcionamiento, extrae la máxima intensidad; su lenguaje corporal retoma y repite las caídas abruptas, las rupturas repentinas y las curvas en evolución, de su alrededor» (KURTZ, 1986, 120). Dicho en pocas palabras, la apariencia formal de *Caligari* se presta, a dife-

rencia de la forma del relato, a emparentarla con el arte moderno en su vertiente expresionista, de un modo sin precedentes en el arte cinematográfico. Esta excentricidad plástica debió de confundir al público y ha sido interpretada como un desembarco del arte moderno y vanguardista en el cine, sin que se haya analizado detenidamente (al principio por la cercanía de los hechos, después por el peso de una convención asentada) el alcance y dimensión de dicha modernidad.

En cualquier caso, desde el punto de vista plástico, *El gabinete del doctor Caligari* está compuesto por imágenes plenas, saturadas y herméticas; esto es, composiciones en las que la plástica del espacio evocado coincide de un modo insólito con la plástica del plano, con el espacio físico. Da la sensación de que estas formaciones pictorizantes excluyen cualquier complemento o prolongación imaginaria del espacio más allá de los confines del encuadre; de ahí, su hermetismo y clausura figurativa. De ello se deriva igualmente una poderosísima función metafórica: no siendo realistas, definiéndose por las líneas de fuerza físicas, sobrecargadas de significantes (luces deformantes, sombras pintadas, perspectivas falsas, vestuario y objetos sometidos a un diseño antinaturalista, interpretación grotesca de los actores...), las líneas se convierten en metáfora del psiquismo de los personajes que en ellos se ubican, siempre por supuesto desde la perspectiva delirante del narrador del relato. Exagerando algo, podríamos afirmar que la película es la sucesión de 36 configuraciones espaciales plenas, densas y saturadas, que coinciden idealmente con 36 espacios evocados y en cuyo interior cualquier otra formulación espacial, o bien no tiene cabida o bien es sentida como una pérdida de intensidad. De ahí que el montaje sea pobre, no tanto por primitivismo, cuanto por las exigencias del programa plástico. Cada formación icónica consta de una rigurosa distribución de luces y sombras, de una minuciosa construcción de las figuras evocadas (que no siempre representadas), de calculados movimientos de los actores (sin supeditación a la acción), de

una delimitación diáfana de los confines de estos planos (bordes del encuadre y límites del campo).

Hay un espacio cuyo análisis permite verificar este funcionamiento plástico en relación con su dimensión metafórica: la entrada de la feria de Holstenwall. Este pórtico al lugar de diversión está formalizado mediante un plano que repite emplazamiento de cámara las seis veces en que aparece, además de mantener idéntica relación de distancia, tamaño, angulación y disposición del decorado. Desde una perspectiva narrativa, la entrada a la feria representa el umbral de un mundo desordenado, dominado por las pasiones y el caos, a diferencia del universo ordenado de la ciudad. Así lo señaló hace ya muchos años Siegfried Kracauer en su clásico e influyente libro *De Caligari a Hitler*, donde el estudioso frankfurtiano se explayaba en consideraciones alegóricas ciertamente abusivas.<sup>5</sup>

Así pues, por este lugar se abre la ensoñación del narrador alucinado, por allí mismo irrumpe el doctor Caligari en su primera y solitaria aparición, por allí atraviesan los dos amigos —Francis y Allan— el día de su fatal visita al barracón donde se profetiza a Allan el fin de sus días, por allí también penetra Jane para tropezarse con los ojos terroríficos del sonámbulo. Mas ¿cuál es la forma de ese espacio que tan central resulta para el relato? Recordemos que, lejos de ser una plazoleta fil-

5. «Significativamente, en *Caligari* la mayoría de las escenas de la feria comienzan con un organillero cuyo brazo gira constantemente y, detrás de él, la parte superior de la calesita que no cesa de dar vueltas. El círculo se transforma en un símbolo neto del caos. Mientras que la libertad evoca un río, el caos recuerda un remolino. Olvidado del «yo», uno se zambulle en el caos, donde no puede moverse. La falla de las aspiraciones revolucionarias de los autores se descubre en que eligieron una feria con sus libertades en contraste con las operaciones de Caligari. Tanto como deseaban la libertad, eran incapaces de imaginar su circunstancia. Hay algo de bohemia en su concepción: más que verdadera comprensión, parece el producto del idealismo ingenuo. Pero podría decirse que la feria reflejaba realmente la condición caótica de la Alemania de posguerra» (KRACAUER, 1961, 215-216).

mada, se trata de un conjunto de telas pintadas con sombras sobre el suelo y una profundidad de campo, también pintada, que conduce a los barracones, al final de los cuales puede vislumbrarse la ciudad, como si la feria se encontrase, no dentro, sino lejos de ella.

La primera aparición de la feria traduce el *flash* inicial del recuerdo o la alucinación de Francis. Después de una instantánea de su ciudad natal, el iris se abre sobre esta imagen de la feria: un campo vacío, los artefactos inmóviles, todo desprovisto de signos de vida hasta que funde en negro. Apenas unos minutos más tarde, el campo de esta misma formación espacial permanece por unos segundos desierto hasta que por el fondo se divisa una silueta provista de sombrero de copa y larga capa que, entre convulsos movimientos, se aproxima hacia la embocadura del encuadre y queda perfectamente centrada en él. Este personaje no es otro que *Caligari*. Un *cache* circular aísla su rostro provisto de anteojos negros del resto del espacio (su diseño fue inspirado por el rostro de Schopenhauer, tal y como explicita el guión de Carl Mayer y Janowitz [1995, 52-53]) y de nuevo funde en negro sin que transcurra acción alguna. Habrá que esperar algo más para que este plano despliegue su profusa movilidad. Un iris se abre sobre el ángulo superior derecho de la imagen. Un mono gesticula profusamente; un organillero da vueltas sin cesar a la manivela que acciona su instrumento y la imagen se descubre por completo. En el extremo derecho, una noria gira en espiral. A la izquierda, en la parte inferior del encuadre, otra noria hace lo propio. Sus movimientos se combinan con los del organillero. Numerosos personajes entran y salen de campo circulando en todas las direcciones de la escena, tanto perpendicularmente como en profundidad. Con un ritmo más cadencioso y lento, penetra el doctor Caligari por el borde derecho del encuadre, dirige su mirada fuera de campo y gira en dirección a la cámara, una vez situado en el centro mismo del encuadre. Se detiene, observa desdeñosamente a un enano, avanza hacia el fondo

del campo y, por segunda vez, detiene su paso en el centro del encuadre para reemprender acto seguido la marcha hacia el fondo del decorado tras el cual desaparece.

Así pues, la primera de estas tres apariciones del ámbito de la feria presenta un espacio virginal, asociado a una experiencia traumática, la segunda ubica al personaje que condensa la deformación óptica e irradia su poder sobre él, la tercera merece un examen más minucioso. En ella, pueden distinguirse, en primer lugar, los movimientos circulares de las dos norias: situadas en los ángulos superior derecho e inferior izquierdo del encuadre respectivamente, sugieren un circuito a la mirada que tiende a devolver ésta al centro del encuadre donde se produce su convergencia virtual, evitando así cualquier escapatoria de esa espiral concéntrica y obsesiva que describe el movimiento centrípeto. Añadamos el iris que abre la imagen subrayando la acción del organillero, así como el carácter compacto que ofrecen los decorados, sin posibilidad de fuga óptica alguna, y concluiremos que la atención recae insistentemente sobre un lugar —centro del encuadre, centro del campo— en el que, además, confluyen los profusos desplazamientos de la muchedumbre. Ese centro, estable pero en continua movilidad, es el que vendrá a ocupar el doctor Caligari, cuyo protagonismo queda refrendado por la cadencia de su gestualidad convulsa y la violencia de su inquisitiva mirada a cámara. Es entonces cuando cobran sentido metafórico las connotaciones obsesivas de los movimientos en espiral, pues, a diferencia de los demás actores, Caligari se cincela en el decorado de telas tortuosas acaparando la función de desencadenante del delirio, tal y como lo vive la mente trastornada de Francis. En suma, por su ocupación del lugar de cruce de los movimientos del gentío y al que remite la circularidad de las norias, por su centralidad en el encuadre, permanencia inusitada en campo, posición frontal respecto a la cámara y fusión con el decorado, el personaje de Caligari condensa lo centrípeto de la imagen convirtiendo todo significativo de esa ima-

gen hermética en metáfora de sí mismo (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1990, 118).

Las restantes tres apariciones de la entrada a la feria son breves, pero no por ello menos relevantes: Allan y Francis cruzan este umbral cuando se internan en un universo desenfrenado y pasional que tendrá su éxtasis en el angosto y asfixiante barracón de Caligari habitado por Cesare y dominado por los poderes maléficos del doctor. También Jane atravesará este pórtico para sellar un terrorífico pacto con el sonámbulo que, prendado de ella, será incapaz de asesinarla como le fue ordenado, limitándose a raptarla trasportándola entre los irregulares tejados de la ciudad. Por último, Francis entra sigilosamente en plena noche para vigilar a Caligari y así desenmascarar, o al menos comprender, ese mundo demoníaco que ha desmoronado su ordenada vida. Ahora bien, si recordamos que todos los itinerarios que comienzan en este pórtico son escenas distorsionadas por la mente turbada de Francis, quedaremos sorprendidos de la coherencia formal de la película; coherencia que debería ser entendida en un doble sentido, plástico y psíquico.

La ductilidad formal de *El gabinete del doctor Caligari* lleva a componer también otras imaginerías, igualmente compactas. Una de ellas es el rico decorado escénico en la que se produce el rapto de Jane por Cesare, uno de los más hermosos y fascinantes de toda la película. La secuencia se abre sobre una composición que evoca una ambigua cámara nupcial; ambigua en cuanto apunta por un lado a lo virginal y, por otro, a lo marital, rebosante de símbolos sexuales. En primer plano, duerme apaciblemente, rodeada de velos y sábanas blancas, Jane. La tonalidad, el efecto táctil de la seda y la preeminencia de figuras redondeadas y ondulantes, sin arista ninguna, componen esta imaginería femenina o, más bien, que el narrador Francis atribuye a lo femenino. Al fondo, a gran distancia aparente debido al artificio perspectivo logrado con un trucaje, se encuentra una ventana, cuyos barrotes se cruzan con formas

agudas y cortantes que anuncian la inminente agresión, cargada de connotaciones sexuales. La iluminación, por su parte, refuerza el contraste brusco entre el blanco y el negro, de modo que el plano parece concebido por alguien que temiera un peligro y hubiera inscrito las huellas de ese temor en la imagen misma. El plano siguiente se sitúa en el exterior colindante con el dormitorio y presenta en contrastada iluminación un campo vacío a cuya derecha se ciernen sombras amenazantes, como si se tratara de una prefiguración de la silueta de Cesare, quien se desliza acto seguido surgiendo de la sombra proyectada sobre el muro. Su lento desplazamiento, como en éxtasis, su brazo alzado, su perfil agudo y su negro atuendo se funden con el decorado, como sucedía con Caligari en la secuencia de la feria antes analizada.

El montaje nos devuelve al plano inicial, pero pronto la figura de Cesare emerge al fondo, por detrás de la ventana, en medio de esos ángulos agudos y cortantes que lo presagiaban, portando en sus manos un afilado cuchillo. El contraste formal y simbólico entre el primer plano, en donde yace la durmiente Jane, y el fondo, por donde irrumpe Cesare, adquiere ahora una clara dimensión narrativa. Un *cache* en forma de rombo aísla a Cesare y acentúa su presencia y sus líneas físicas. Los planos siguientes dramatizan la situación acortando la distancia que separa estos microespacios incluidos en el mismo plano, pues Cesare avanza decidido en dirección a Jane y cuando toma la decisión de secuestrarla la arrastra con el camisón de noche que, enredado entre las sábanas blancas, se asemeja a la cola de un traje de novia.

Fue la psicoanalista Catherine Clément quien llamó la atención sobre la imaginaria histórica que sugería esta escenografía de la agresión nocturna, con sus ángulos cortantes, amenazando la rebosante virginalidad, y la intrusión de un cuerpo masculino, filiforme y armado, en ese *sancta sanctorum* del hogar burgués que protege y preserva a la muchacha. «Hay [...] —dice Clément— una habitación en *Caligari*. Es un dormitorio

rio de mujer o, mejor, de jovencita, hija de un médico. En esta habitación repleta de velos y transparencias tendrá lugar el rapto. Cesare, el pálido sonámbulo vestido de negro, se desliza entre los muros, aparece en la encrucijada, atrapa a la muchacha entre las sábanas que la cubren y la arrastra con sus cabellos despeinados. La aparición en el encuadre de la ventana, la mirada del ser monstruoso sobre la joven dormida, el rapto y el acto: todos son signos que rebosan en los *Estudios sobre la histeria* en el apartado titulado *Historiales clínicos*. En él germinan relatos, fragmentos de textos femeninos, repletos de terrores nocturnos en habitaciones burguesas asfixiantes [...]. Escenas de seducción: el rapto de la muchacha por el sonámbulo se inscribe en idéntica fantasmática. Un pálido rostro andrógino, un acto de crisis, una noche fecunda y, sobre todo, la mirada fija y brutal» (CLÉMENT, 1975, 215-216).

En suma, el aspecto plástico de *El gabinete del doctor Caligari* exhibe una intensidad hermética inusitada en cada plano, como si se tratara de un cuadro, resistente a toda fragmentación inmune al montaje. Precisamente este hermetismo lo hace propicio a convertirse en metáfora de los personajes que incorpora, así como de sus procesos psíquicos. El espacio ha dejado de ser un contexto de la acción para convertirse en metáfora de una visión delirante y ése es precisamente el aspecto que lo emparenta con el expresionismo pictórico. Un plano ilustra de manera elocuente esta concentración. Se trata de la representación del delirio de Caligari, tal y como revela su diario íntimo leído en plena noche por Francis y los ayudantes del doctor. Con la llegada de un sonámbulo real, al psiquiatra se le presenta la ocasión de colmar sus anhelos y convertirse en el feriante criminal cuyas hazañas había leído. Así pues, aquello que había estado contenido por la represión amenaza con salir a la luz. Lo significativo es que la película lo muestra bajo la forma de una voz interior y la plástica parece asumir las premisas expresionistas de manera más coherente que en el resto del filme montando en un solo plano la imagen de una perse-

cución de la que es objeto Caligari. Una serie de frases que repiten en las copas de los árboles, el camino y la puerta de su despacho «Du musst Caligari werden» (Tienes que convertirte en Caligari) van cerrándole el paso e impidiéndole toda escapatoria. De este modo, los límites sobre los que se cierra el delirio (la metamorfosis del doctor en un criminal) coinciden perfectamente con el hermetismo del espacio icónico en el que se representan.

### Expresionismo y diseño

Conviene insistir en que la deformación visionaria se encuentra en la película anclada en el delirio o la ensoñación de un personaje y esto ayuda a subrayar las diferencias respecto al estilo desgarrado y violento propio de una sensibilidad como la expresionista marcada por la visión, la agitación interior y la profecía que caracterizó los cuadros de Bleyl, Kirschner, Heckel, Pechstein y Schmidt-Rotluff durante el período anterior a la guerra. En efecto, el tiempo transcurrido entre 1905 y 1919 había sido rico en transformaciones sociales y estéticas: entre ambas fechas los campos de batalla se habían cebado con las profecías de poetas y pintores consumando el apocalipsis que muchos de ellos habían anunciado; por su parte, la República de Weimar había triunfado con su vacilante inseguridad y, sofocada la sublevación espartaquista, un período de estabilización se había inaugurado; el grupo pictórico *Die Brücke*, pionero del expresionismo, se había disuelto en 1913 y tras la proclamación de la República el expresionismo empezó a cosechar un considerable éxito en antologías y diseños. En efecto, Fisher publicaba en 1919-1920 una gran antología en dos volúmenes del expresionismo que llevaba por título *Die Erhebung* preparada por Alfred Wolfenstein; casi al mismo tiempo Rowohlt daba a la luz *Menschheitsämmerung*, a cargo de Kurt Pinthus, la más famosa colección de poesía expresionista, y un año más

tarde un volumen dedicado a la prosa (*Die Entfaltung*) era coordinado por Max Krell. Se asistía a una divulgación del expresionismo. En otras palabras, lo que dio en llamarse cultura de la expresión se había convertido en un confortable clima o moda de época, que implicaba la aceptación como valor cultural en alza y su conquista de un público más amplio que el exiguo de los primeros tiempos. Así pues, *El gabinete del doctor Caligari* es un síntoma de esa moda expresionista que procedía de un aligeramiento formal y semántico y que se convirtió, en el orden de la cultura de masas, en diseño fílmico.

Si bien es cierto que *Caligari* fue amparado por intelectuales y artistas, no faltaron tampoco voces críticas que denostaron la película, como las de los poetas Blaise Cendrars o Ezra Pound, quienes la acusaban de pseudovanguardismo. La situación es, por tanto, fronteriza: por una parte, se reconoce ampliamente en *Caligari* una orientación nueva del cine respecto al arte, que sólo algunos pintores habían intentado mantener sin apenas éxito y que otros como Walter Ruttmann o Hans Richter desarrollarían más tarde, aunque en el ámbito reducidísimo de las galerías de arte y las exposiciones. *Caligari*, sin embargo, lo hacía a cielo abierto, con una distribución cinematográfica amplia, incluida la exportación por todo el mundo, una exhibición en teatros de lujo y un éxito de público que jamás habrían soñado Fernand Léger, Viking Eggeling o Ruttmann, a quienes probablemente les habría parecido sospechoso.

Kristin Thompson ha ofrecido una explicación muy razonada de esta situación. Para nosotros, espectadores modernos familiarizados con las filmotecas y habituados a que el cine se considere parte del patrimonio artístico, el cine de arte y ensayo tiene unos espacios naturales de producción, distribución, exhibición y crítica. La situación era muy distinta en 1920. En aquel entonces, algunos intelectuales y artistas pugnaban todavía por lograr para el cine artístico ámbitos de consumo distintos al cine comercial, acompañando las proyecciones con

presentaciones y debates, sosteniendo las películas por medio de críticas en revistas o secciones especializadas de la prensa y contribuyendo a consolidar un público específico. París, centro pionero de estas actividades, puede servir de paradigma: en octubre de 1923, Léon Moussinac con el apoyo de artistas llamados «puros» y críticos independientes, creaba el Club Français du Cinéma, que se fusionaría en 1925 con el Club des Amis du Septième Art, fundado en abril de 1921 por Ricciotto Canudo, resultando el Ciné-Club de France. En 1925, Charles Léger creaba La Tribune Libre du Cinéma, una suerte de fil-moteca del momento. A partir de 1927, los cineclubs se multiplicaron sin cesar hasta el punto de formar una organización que los coordinaba, la Fédération Française des Ciné-clubs y una red semejante empezaba a coordinar en Alemania Hans Richter, mientras la Filmliga articulaba los existentes en los Países Bajos.

De igual modo, la que sería la célebre sala de Vieux-Colombier abrió sus puertas el 14 de noviembre de 1924 bajo la dirección de Jean Tedesco (quien la publicitaba desde las páginas de la revista *Cinéa-ciné pour tous*), siguiendo el modelo de las salas de teatro de vanguardia que existían desde comienzos de los años veinte. El Studio des Ursulines, la sala cinematográfica de vanguardia por excelencia, hizo lo propio el 21 de enero de 1926 bajo la dirección de Armand Tallier y Laurence Myrka. Y el *Studio 28* se inauguró en enero de 1928 con el fin de competir con los dos precedentes. A lo anterior cabría añadir las plataformas escritas: *Ciné pour tous* vio la luz el 15 de junio de 1919; el *Journal du Ciné-club* publicó su primer número el 14 de enero de 1920; *Cinéa*, la revista dirigida por Delluc, apareció el 6 de mayo de 1921, etc. (GHALI, 1995).

Pues bien, todos estos fenómenos son posteriores al estreno, comercialización y crítica de *El gabinete del doctor Caligari*. En opinión de Kristin Thompson, la película de Wiene desempeñó un papel crucial en el auge y desarrollo de las salas de arte cinematográfico y de los cineclubs. No sólo fue *Caligari*

*gari* —dice la autora— el primer filme que forjó el concepto de cine de arte, sino que su éxito internacional avaló esta idea y la convirtió en un fenómeno permanentemente revisitado (THOMPSON, 1990, 157). De hecho, amén de su exitosa exhibición comercial, *Caligari* pasó a formar parte indiscutible del repertorio de arte y ensayo.<sup>6</sup>

*El gabinete del doctor Caligari* es un fiel exponente de los avatares de la vanguardia cinematográfica y la primera manifestación de una serie de contradicciones que carga sobre sus espaldas cualquier obra cinematográfica que aspire a formar parte de ella. Más que discutir con cánones y parámetros actuales si la película de Wiene fue o no genuinamente vanguardista o, caso de serlo, cuál sería su denominación más apropiada, urge comprender su encrucijada histórica, es decir, la forma en la que una obra de consumo como ésta se inscribía dentro de la vanguardia y conquistaba un amplísimo público. La palabra diseño sería tal vez la más adecuada para describir este aligeramiento de lo radical de la vanguardia y aproximar-lo a un público de masas, estableciendo asimismo estrategias de diferenciación del producto que garantizaba un suplemento de calidad estética. Una noción como la de «moda» ayudaría tal vez a comprender el éxito de *Caligari* en la cultura de masas de los años veinte. Lejos de aprobar o rechazar esta actitud (pronunciamiento inane a más de ochenta años del hecho analizado), debemos apreciar en esta encrucijada algo que la vanguardia cinematográfica, más que la literaria, teatral o

6. Para la exposición *Film und Foto* de Stuttgart en 1929, uno de los encuentros cumbre de la vanguardia, Hans Richter escogió 16 programas cinematográficos experimentales o de vanguardia. *Caligari* apareció acompañado de los siguientes cortos: *Anémic Cinéma* (Marcel Duchamp, 1924), *Vormittagsspuk* (Richter, 1928), *Combat de boxe* (Charles Dekeukeleire, 1927) y *Kipho Werberfilm* (Guido Seeber, 1925). Todos ellos sin ninguna duda se hallaban bajo el paraguas de la vanguardia y ninguno había disfrutado de la circulación de *Caligari*, ni por supuesto era conocido del gran público. La situación de *Caligari* era, a todas luces, única.

pictórica, hubo de arrastrar a lo largo de toda su existencia: la dialéctica entre el mercado y la radicalidad artística. Que *Caligari* lograra una síntesis tan sorprendente y triunfante sirve de preludio para una prolongada historia.

Por último, si una obra es históricamente analizable por aquello que contiene, no resulta indiferente señalar lo que contra toda lógica le falta: tanto por sus decorados como por el universo que recrea, *El gabinete del doctor Caligari* está alejado por un abismo del mundo de la técnica que ascendía como estrella en el firmamento de la República de Weimar y que casi sin excepción inquietaba a la mayor parte de artistas. Su total ausencia resulta sintomática en la película de Wiene, como lo es la de la industria, las masas, la urbe tentacular, temas tan del gusto expresionista. Puede, pues, concluirse que la herencia plástica expresionista, además de difuminada, es paralela a un nuevo anacronismo que la hace indiferente a las líneas de fuerza de la modernidad artística y cotidiana de 1920. Y tal indiferencia no deja de extrañar en un filme que ha pasado a considerarse origen y yunque de la vanguardia cinematográfica.

## Sumario

Prólogo	11
Introducción. Vanguardia y modernidad en el cinematógrafo	13

### PRIMERA PARTE LOS AÑOS GLORIOSOS

Introducción. La cita entre vanguardias artísticas y cinematógrafo	29
1. <i>El gabinete del doctor Caligari</i> y los destinos del filme expresionista	35
2. <i>El acorazado Potemkin</i> y los caminos de la pasión en el cine soviético	59
3. <i>La edad de oro</i> en el contexto del surrealismo	87
4. <i>Metrópolis</i> : la máquina, la ciudad, la masa y el modernismo reaccionario	115
5. La asimilación de la vanguardia por Hollywood	137

SEGUNDA PARTE  
AMÉRICA, AMÉRICA

Introducción. De Europa a América, de América al mundo	161
6. Surrealismo, ensoñación y sadismo en Norteamérica: <i>Meshes of the Afternoon</i> y <i>Fireworks</i>	167
7. De la improvisación de <i>Shadows</i> al azar frío de Warhol	185
8. Subjetividad y conceptualismo: entre el diario fílmico de Mekas y el minimalismo de Snow	207
9. El resurgir de la vanguardia política: entre Jean-Luc Godard y Fernando Solanas	229
10. <i>Arrebato</i> : reciclaje y tragedia	249
Referencias bibliográficas	265