

## EL ESPACIO HERMETICO EN EL PRIMER MODELO DE FILM WEIMERIANO

Vicente Sánchez-Biosca  
*Universidad de Valencia*

### I

Dos parecen ser las tentativas en las que han venido naufragando los investigadores clásicos que se han enfrentado al cine producido bajo la República de Weimar: en primer lugar, el sociologismo teñido de psicología de masas del que es ejemplo señero el texto de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*<sup>1</sup>, por cuanto la caótica situación de la Alemania de posguerra resultaba terreno abonado para transposiciones mecanicistas arte-ideología; en segundo lugar, el mito del nacionalismo intemporal que impregna la por otra parte excelente obra de Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*<sup>2</sup>. La insistencia de esta última en demostrar los lazos existentes entre el gótico septentrional, romanticismo germano y expresionismo no pueden convertirse en relegación de aquello que la vanguardia alemana tuvo de rupturista para con las tradiciones occidentales (aun si aquella no fuera total).

No disponiendo del tiempo necesario para siquiera un somero repaso bibliográfico, valga decir que, de modo más o menos acusado, estas interpretaciones se han prodigado hasta los comienzos del análisis textual. En síntesis, hoy nos hallamos ante posiciones partidistas que, no siempre desprovistas de razón, reclaman la parte del león para corrientes ignoradas o menospreciadas: Kammerspielfilm, Realismo social, etc. Así, Weimar se transforma en un fondo poblado de distintas corrientes cinematográficas cuya adscripción jamás responde al mismo parámetro: si expresionismo refiere una sensibilidad pictórico-literaria anterior a la guerra, Kammerspielfilm no da cuenta

---

© Eutopías, Vol. 2, Número 1, invierno 1986.

<sup>1</sup> Siegfried Kracauer: *De Caligari a Hitler*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961.

<sup>2</sup> Lotte H. Eisner: *L'écran démoniaque*, París, Eric Losfeld, 1965.

más que de un ascendente teatral y Realismo plantea una compleja relación con el referente que poco tiene que ver con los anteriores.

No basta, a tenor de lo dicho, equilibrar las preferencias ni las preeminencias entre estos modelos. Se trata, procediendo por una inversión metodológica que propugna la moderna teoría del texto, de interrogar a los films analizando sus líneas de fuerza y desentrañando, en consecuencia, los modelos de formalización del espacio y de la puesta en escena que aquéllos formulan en su propio cuerpo como material. Un trabajo tiene lugar, en consecuencia, entre los modelos de representación que planean en dicho período y los films producidos; trabajo no de plasmación, sino también de descentramiento, de tensión. Pasar revista al eje que vertebra modelos y textos en una doble dirección es condición imprescindible para historizar los conflictos a que su desajuste da lugar. Cualquier análisis que se vierta exclusivamente sobre los primeros despreciando o relegando a segundo plano a los films ha de conducir inexorablemente a un rompecabezas taxonómico tan impracticable como arbitrario<sup>3</sup>.

## II.- *El plano hermético*

Intentaré pasar revista en esta ocasión a la formulación primera y programática de un primitivo modelo weimeriano: aquél que, despojado de los equívocos del término 'expresionismo', prefiero denominar, atendiendo a sus fórmulas de montaje, *hermetismo metafórico*. Dicho modelo, caracterizado por la *resistencia del encuadre*, por la negativa a formalizar un espacio de referencia articulado sobre la diversidad de planos (ángulos, emplazamientos, escalas, etc.), sí opera una minuciosa segmentación del espacio, pero en el ámbito del propio plano. Veámoslo antes de extraer las conclusiones pertinentes.

---

<sup>3</sup> Caso significativo de desconcierto clasificatorio es Jean Mitry. En diversos trabajos ("L'expressionisme et la symbolique formelle" in *Esthétique et Psychologie du cinéma*, Vol 1, París, Ed. Universitaires, 1963, pp. 227 a 247; "L'apogée allemande" in *Histoire du cinéma*, vol. 3., id., 1973, pp. 192 a 243; "Futurisme, expressionisme et cinéma" in *Le cinéma expérimental*, París, Seghers, 1974, pp. 26 a 62) llega Mitry a hallar diferentes modelos de representación en el interior del 'expresionismo' que desembocan en muchas ocasiones en la socorrida noción de autor: así la defensa de Murnau y su símbolo frente a Lupu Pick.

Tomemos un ejemplo de *Das Kabinett des Doktor Caligari* (Robert Wiene, 1919). Plano de la feria de Holstenwall. Por seis veces señala éste la localización de la acción. Idéntico emplazamiento de cámara, angulación, decorado, cámara fija. Ningún plano más, por otra parte, designa estas formas. En otras palabras, nula fragmentación del espacio representado en varios planos o, mejor dicho, *identificación entre plástica del espacio-plástica del plano*. La única diferencia que se advierte entre todos ellos es la movilidad de los personajes y objetos que transitan el campo. Tomemos la tercera aparición: un largo plano de 70" de duración. (*fotograma 1*)



Fotograma 1

En primer lugar, de su profusa movilidad es interesante retener los desplazamientos giratorios de las dos norias. Ubicadas en el ángulo superior derecho y casi en el inferior izquierdo, adquieren éstas la función de evitar a la mirada toda fuga del espacio representado. Dicho de otro modo, describen un círculo centrípeta imaginario que remite la mirada hacia el centro, punto de convergencia de ambos movimientos. Si a esto añadimos que la propia apertura del iris con que da comienzo el plano fija durante un instante la atención sobre este movimiento aislándolo (segmentándolo) del resto de la figuración, y que los decorados de telas pintadas (debidos a Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reimann), apoyados en su no referencialidad contribuyen a formar una imagen singularmente compacta, no resultará arriesgado afirmar que la atención se vierte sobre un lugar (centro del encuadre, centro del campo) en continuo movimiento. Tan sólo cuando el demoníaco doctor Caligari haga su entrada, se sitúe en el justo centro por dos veces (en el eje de su desplazamiento) y vuelva el rostro hacia la cámara en un fuerte gesto teatral apoyado, hallaremos el sentido último de esta operación centrípeta.

Hay todavía algo más. La movilidad procede también de la poderosa evolución de los actores en el campo. Líneas de profundidad (tanto hacia el fondo del decorado como hacia la cámara) y laterales (entradas y salidas de campo en todas direcciones). De ello se deriva la formulación de un espacio más allá del representado (fuera de campo). En este sentido, el propio Caligari mira furtivamente en off. Pues en el lugar del cruce de los innumerables desplazamientos de la muchedumbre, también hallamos una figura central y centrada: Caligari.

Por último, si la gestualidad de los actores que pueblan el abigarrado encuadre se caracteriza por el naturalismo interpretativo, nada más alejado del siniestro personaje encarnado por el excelente Werner Krauss. Sus convulsiones refrendan la opinión programática de Rudolf Kurtz (eliminación de las mediaciones, construcción abstracta)<sup>1</sup>. Y, por demás, correspondencia con el decorado, incorporación a la "arquitectura" del mismo; hecho que lo integra en el compacto espacio que lo enmarca como dibujado por un cincel a diferencia del resto de los personajes<sup>4</sup>.

Resumamos, pues: punto de entrecruzamiento de los movimientos de la masa, lugar al que remite la circularidad de las norias, centralidad en el encuadre, permanencia en campo, posición frontal respecto a la cámara, fusión con el decorado, Caligari condensa y recupera lo centrípeto de la imagen, su valor hermético y total. Y es en él en donde se inscribe la significación del plano: desconfiado por oscuras razones en sus miradas fuera de campo, los movimientos de la noria, significativa metáfora obsesiva, no representan —como pretende Kracauer— el caos general de la feria, sino que cobran sentido como metáfora del personaje que, como hemos visto, la recoge y condensa por su función en el plano.

### III.- *El espacio de la histérica*

En este mismo film tiene lugar un rapto. Cesare, el sonámbulo dominado por el doctor, penetra una noche en la habitación de Jane con el cometido de perpetrar un nuevo asesinato; pero, fascinado por la joven, procede a un rapto. La organización del espacio en esta

---

<sup>4</sup> Véase en general Giulio C. Argan: "Espressionismo: pittura e cinema" in *Carl Mayer e l'espressionismo*, Roma, Bianco e Nero, 1969, pp.65 a 72.

secuencia presenta un carácter menos puro en su no-fragmentación que el espacio del ejemplo recientemente analizado. Detengámonos en el plano inicial de dicha secuencia.

Su estatismo pictórico presenta una composición de contrastes: figurativo, entre las formas redondeadas que se adhieren a la joven apaciblemente reposando en primer plano y los ángulos agudos, las aristas distorsionadas de los ventanales del fondo. Contraste, asimismo, de *colorido* entre el blanco virginal (sábanas, camisón) que rodea a Jane y acusado choque negro/blanco alrededor de la ventana. El lugar de la amenaza queda, pues, enunciado en su figuración oscura y agresiva. Continuemos con el plano segundo (*fotograma 2*).



Fotograma 2

Construído como campo vacío al comienzo, posee ya un juego de sombras inquietantes que prefiguran la negra silueta de Cesare evolucionando, luego, hacia la cámara y reafirmando la fusión con el decorado (Architektur) que veíamos caracterizaba al actor del expresionismo. En este caso, la asimilación se produce con un segmento del decorado del plano 1: las aristas cortantes del ventanal. Es esta disgregación subespacio-agresor/espacio-agresor lo que formulará de modo más complejo (integrado y sin desplazamientos) el plano 4 (*fotograma 4*). Aquí, Cesare se halla opuesto, en su negrura, y formas cortantes, y en el mismo plano, a la estética figura de Jane, todavía en primer plano. Es más, los ángulos agudos que, como metáfora de la agresión, se perfilan en el plano 1, pasan ahora a ser el decorado, fusionando al propio agresor. Efecto que queda reforzado por una inesperada iconografía: el coche en forma de rombo que clausura centripétamente el plano 3 (*fotograma 3*), de inequívoca vocación totalitaria, doblemente enmarcado (por el coche y el decorado anguloso de las ventanas), Cesare se erige (la referencia sexual no es debida al azar) como símbolo de la agresión. No se trata ya del agresor,

sino de la agresión misma. Por tanto, el itinerario transitado conduce a la máxima abstracción: de una agresiva figuración a la presencia del agresor envuelto de iconografía; de aquí a la formulación de la agresión misma. ¿No es acaso éste el rasgo expresionista por excelencia: liberar a la figuración de la mimesis para abstraer su sentido al máximo?



Fotograma 3



Fotograma 4

A tenor de lo dicho, pudiese resultar operativo hallar al paso las conclusiones del abordaje que C.B. Clément realiza sobre Caligari y en particular, de este raptó: formulación figurativa que concuerda con el punto de vista de la histérica, los temores nocturnos, los signos de la agresión, la virginalidad y los atributos sexuales como agresión parecen ser fabulación fantasmática de las escenas de seducción histérica<sup>5</sup>.

Modelo o muestra, pues, meñor puro que en el caso recientemente analizado, el hermetismo de muchos planos está sujeto (debe algo) a la contigüidad de los mismos. Dicho de otro modo, el orden sintagmático se manifiesta cruzándose con el del paradigma, con la metáfora.

¶

#### IV.- *Iconos y verba*

La estética totalitaria del modelo aquí descrito se caracterizaba por una torturada iconocidad. Pese a que ésta pueda hallarse rara vez en estado puro, pues son muchos los filmes irre recuperables o perdidos,

---

<sup>5</sup> Catherine B. Clément: "Les charlatans et les hystériques" in *Communications* 23, París, Seuil, 1975, pp.215-216.

conviene reseñar el papel que adquiere la letra como valor icónico, la voluntad figurativa de la palabra. Vean Vds. este plano (*fotograma 5*)



Fotograma 5.

—de los pocos que hoy conservan el diseño original de la letra icónica—. Trátase del diario íntimo del Doctor. Si insisto en él es porque, lejos de cualquier rasgo decorativo, formula algo sobre lo que vengo insistiendo: *la organización de un espacio metafórico en el plano.*

Caligari no es Caligari. No lo es como psiquiatra que regenta un asilo de alienados. Ha estudiado en profundidad sonambulismo y sabe de la existencia de un doctor de ese nombre que viajaba por las ferias del norte de Italia a comienzos del XVIII, acompañado de un sonámbulo que cometía los más horrendos crímenes. La presentación en su gabinete actualiza su deseo, libera su pulsión y la agonía del sonámbulo hace tornar lo reprimido a modo de voz interior. Expresar esta voz interior es formalizar la paranoia en términos de puesta en escena. Y el film lo hace partiendo de la estética expresionista y, esto es lo que más me interesa reseñar ahora, *en el mismo plano.* ¿Cómo? *Montando* en un soberbio plano la imagen de una persecución que tiene lugar la inscripción de la palabra icónica en la pantalla y por sobreimpresión.

Pero hay algo más: la voz no puede serlo como monólogo interior. Los preceptos expresionistas indican que el actor debe llevar pintado el alma en el pecho. En consecuencia, esta voz interior debe ser destemplada, puesta en escena sin mediaciones y, sobre todo, sin interiorización. Este es el sentido último de los rápidos flashes que inscriben más que escriben —recordemos la idea del cincel— "Du musst Caligari werden" en diversos tamaños, desordenadamente y a lo largo de todo el espacio comprendido en el campo. Caligari no puede huir de ellos, pues las palabras, en su montaje icónico, le persiguen cubriendo toda escapatoria, cuyos límites son también los del encuadre.

Este plano es, pues rotundamente metafórico, pero además es total: recurre al montaje en su interior y nada debe a los planos contiguos para significar, al menos, al nivel aquí enunciado.

#### V.- *Hermetismo del espacio y nueva segmentación: fragmentación en planos*

Lo hasta aquí expresado a nivel sintético parece refrendar la formulación siguiente: el mal llamado modelo expresionista de representación —que nosotros preferimos denominar hermético-metafórico— configura una concepción de la puesta en escena cuyo montaje tiene lugar en el ámbito del plano, en el que existe una minuciosa fragmentación del espacio, pero admitiendo la identificación plástica del espacio=plástica del plano. No sólo dicho modelo asume intertextualmente la conformación figurativa de planos rastreables en la historia de las artes (Rembrandt, Tintoretto, K.D. Friedrich...), sino que podía aventurarse su reverso: todo plano de tal modelo puede ser leído como un cuadro (se cruzan los sentidos de cuadro y encuadre).

Sin embargo, si esta concepción recargada del paradigma en perjuicio de la narratividad planea sobre el primer cine weimariano, su materialización textual es sumamente precaria: ésta entra en conflicto con modelos distintos de segmentación que, lejos de poder ser tildados por lo que le es ajeno en cuanto modelos de representación, en cuanto a textos, sólo pueden ser analizados por la formalización de su puesta en escena. Factor determinante en el cine alemán allá por los años 24-25 y que utilizamos a nivel de paradigma del conflicto será el *raccord* en el movimiento.

Analizado con detenimiento en todos los manuales de montaje, este tipo de *raccord* posee la peculiaridad de dividir una única acción (unidad de la instancia representada) en dos unidades formales (variedad de la instancia de la representación). Resultado de ello es que la lectura uniforme de la primera encubre a la instancia técnica. En otras palabras, que la técnica queda invisibilizada en beneficio de la acción que muestra.

Pues dicha invisibilidad de la técnica que había de caracterizar la transparencia del modelo clásico en el cine es rastreable en la inversión que se produce en el cine alemán hacia 1924, pero que da lugar a conflictos desde los primeros años de Weimar.



Un dato comparativo bastará para determinar la importancia que asume el *raccord* en el movimiento en el seno de la pugna por la segmentación. La descomposición de los planos 33 y 34 de *Das Kabinett des Doktor Caligari* queda así: plano 33: En una habitación amueblada sobriamente, un joven —Alain—, situado al borde izquierdo del encuadre y hacia el fondo del campo, lee un libro. Luego avanza hacia el centro de la estancia (hacia cámara) apoyando su brazo sobre el respaldo de una silla. Corte. Plano 34: *Raccord* "casi" en el eje y sobre el movimiento del plano anterior. Pero, desde una perspectiva de sutura, este *raccord* no puede ser más fallido, ya que el movimiento final del plano 33 no está todavía acabado mientras el comienzo del siguiente está plenamente concluido. Esto nos demuestra, en primer lugar, que la sutura no era un deseo pragmático del film alemán en 1919 (muchos otros ejemplos que por economía de espacio no consigno así lo confirman). Pero, subsidiariamente, nos indica algo de no menos interés: que las preocupaciones por la segmentación del espacio escénico se dejan embrionariamente sentir ya —curiosa paradoja— desde el primer film que los historiadores consideran expresionista (el único film enteramente expresionista, según declara M. Henry).

Segundo término de la comparación: elijo casi al azar uno de los múltiples *raccords* en el movimiento que figuran en *Der Letzte Mann* (F.W. Murnau, 1924): los planos 23 y 24, 23: plano de conjunto. El portero del Atlantic (E. Jannings) entra en campo por el primer plano frontal oscureciendo el objetivo. Tiende la mano y comprueba que la lluvia ha cesado, se despoja de su impermeable, se coloca unos guantes y saluda a un cliente con elegancia. Introduce su mano en un bolsillo. Corte. 24: plano medio. Contracampo. Jannings extrae un espejo del bolsillo y se mira orgulloso en él mientras se atusa los bigotes. El montaje descompone la acción en dos planos de acuerdo con el segundo modelo enunciado por K. Reisz que consiste en operar el corte en el momento de inactividad, en el tiempo muerto, procedimiento que Reisz considera preferible para una poética de la transparencia a un corte en cualquier otro momento del desplazamiento del brazo. Así —Reisz lo aplica a un momento pedagógico—, "el corte no interrumpe un movimiento continuado, sino que acentúa la acción en el instante de la inmovilidad. Se crea la impresión de ver de distinto modo dos fases del movimiento diferentes"<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Karel Reisz: *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus, 1960, p.195.

Añadamos que acompañan aquí al *raccord* en el movimiento un salto de 180° en el emplazamiento de la cámara (contracampo) y, por supuesto, un cambio escalar (de plano de conjunto a plano medio), y sin dificultad extraeremos la conclusión de que lo que irrumpe con virulencia en el film es un sentido de la segmentación del espacio escénico ajeno en todo al proyecto teórico del expresionismo así como a las contradicciones percibidas en *Caligari*.

## VI

Si consideramos ahora otros factores cuya función es semejante a la del *raccord* en el movimiento que hemos utilizado en esta ocasión como piedra de toque de la variación segmentación/fragmentación, tales como las alternancias plano-contraplano (*Variété*, *Der letzte Mann*, etc.) en la medida en que su correspondencia formal con la semántica del diálogo contribuye a borrar la discontinuidad de fragmentos sólidamente unidos por la concordancia de miradas, o también la variedad de emplazamientos de cámara sobre un mismo espacio de referencia que rompe la identificación espacio plástico representado/espacio del plano, o, por sólo citar un caso más, la propia movilidad de la cámara que tanto renombre ha logrado para los filmes del período, puesto que ésta supone una ruptura con la resistencia del encuadre, contribuyendo a una segmentación temporal y espacial diversa, llegaremos con todo lo insinuado a descubrir de qué modo el film alemán de los años veinte retoma la avanzadilla de un dispositivo conducente a la transparencia al tiempo que desplaza las marcas del discurso hacia otros factores de la escritura<sup>7</sup>. En suma, se trata de una modificación sustancial de la puesta en escena cuyo contradictorio proceso se desplaza desde el hermetismo del espacio (segmentación pictórica, volumétrica, arquitectónica en el mismo plano) —lugar del eje del paradigma jakobsoniano— hacia una segmentación de la contigüidad —orden de lo sintagmático.

Por último —y como ya hemos indicado—, este proceso, amén de contradictorio, es conflictual desde su origen y el modelo aquí estudiado no dará jamás una concreción absoluta en film alguno del período. Desentrañar, sin embargo, los conflictos que tienen lugar en el

---

<sup>7</sup> Véase Vicente Sánchez-Biosca: *Del otro lado: la metáfora*, Valencia/Madrid, Instituto de Cine y Radio-TV / Ediciones Hiperión, 1985.

texto; es más, concebir los textos como conflicto es —estoy convencido de ello— la única sólida manera —si bien sumamente provisional— de analizar un cine que, mucho antes de ser cine, es, fue, y será FILM.

# E U T O P I A S

*Teorías / Historia / Discurso*

Volumen 2

Número 1

Invierno 1986

*Editors / Editores*

René Jara

*University of Minnesota*

Jenaro Talens

*Univ. de Valencia / Univ. of Minnesota*

*Managing Editor / Director ejecutivo*

Jenaro Talens

*Editorial Board / Consejo editorial*

Francesco Cassetti (*Univ. di Milano*), Juan M. Company (*Univ. de Valencia*), Manuel-Angel Conejero (*Univ. de Valencia*), Luiz Costa-Lima (*Univ. of Minnesota*), Didier Coste (*Univ. de Pau*), Román de la Calle (*Univ. de Valencia*), Wladimir Kryszinski (*Univ. de Montréal*), Thomas E. Lewis (*Univ. of Iowa*), Angel López-García (*Univ. de Valencia*), Tomás López-Pumarejo (*Univ. of Minnesota / Univ. de Valencia*), Jorge Lozano (*Univ. Complutense*), Walter Mignolo (*Univ. of Michigan*), Walter Moser (*Univ. de Montréal*), Michäel Nerlich (*Technische Universität Berlins*), Pilar Pedraza (*Univ. de Valencia*), Roland Posner (*Technische Universität Berlins*), Antonio Ramos-Gascón (*Univ. of Minnesota / Fundación Ortega y Gasset*), Sebastià Serrano (*Univ. de Barcelona*), Ronald Sousa (*Univ. of Minnesota*), Constance Sullivan (*Univ. of Minnesota*), Jorge Urrutia (*Univ. de Sevilla*), Hernán Vidal (*Univ. of Minnesota*).

*Executive Editorial Board / Consejo de redacción*

Tom Conley (*Univ. of Minnesota*), Josep Gavaldá-Roca (*Univ. de Valencia*), Wlad Godzich (*Univ. of Minnesota / Univ. de Montréal*), Vicente Sánchez-Biosca (*Univ. de Valencia*), Nicholas Spadaccini (*Univ. of Minnesota*), Antonio Tordera (*Univ. de Valencia*), Anthony N. Zahareas (*Univ. of Minnesota*).

*Executive Secretary / Secretaría Ejecutiva*

Antònia Cabanilles

*Universitat de València*

*Administrative Secretary / Secretaría de Administración*

Teresa Gómez-Prades

Instituto de Cine y Radio-Televisión  
Institute for the Study of Ideologies and Literature

# METODOLOGIA DEL ANALISIS DE LA IMAGEN

Antonia Cabanilles y Vicente Sánchez-Biosca, Eds.

## INDICE

A.Cabanilles y V.Sánchez-Biosca	
<i>Metodología(s) del análisis de la imagen</i> .....	5
Jenaro Talens	
<i>El análisis textual: estructuras discursivas y producción de sentido</i> .....	9
Jesús González-Requena	
<i>¿Qué se puede hacer con ese objeto llamado texto?</i> .....	27
Vicente Hernández-Esteve	
<i>Descripción fílmica y análisis textual</i> .....	39
Luciano Berriatúa	
<i>El análisis de los métodos de realización aplicado a la restauración de los films</i> .....	53
Juan-Miguel Company	
<i>La simbólica del espacio en Griffith</i> .....	67
Vicente Sánchez-Biosca	
<i>El espacio hermético en el primer modelo del film weimeriano</i> .....	87
Tom Conley	
<i>Driving on High Sierra</i> .....	99
Francesco Casseti	
<i>Altre storie. La narrazione come problema in Cronaca di un amore</i> .....	121
Jean-Louis Leutrat	
<i>Il était trois fois</i> .....	133
Santos Zunzunegui	
<i>El territorio video</i> .....	145
Román Gubern	
<i>Del videograma a la imagen sintética</i> .....	153
Tomás López-Pumarejo	
<i>El discurso televisual: modelos culturales y vida cotidiana</i> .....	161
Paulino Viota	
<i>El vampiro y el criptólogo</i> .....	173