

como modos diferenciados”³. Sea como fuere, lo que empieza a apreciarse en el cine es algo que el modernismo estaba reiterando en pintura: poner en evidencia la superficie física sobre la que se inscribe la obra; dicho de otra manera, hacer explícito el procedimiento mediante el cual las formas se imponen sobre el espacio ilusorio. Ello no obsta para que estemos ante una película de argumento y un largometraje de ficción. Pero, con todo, *Caligari* es más célebre por su concepción visual que por sus aportaciones al lenguaje cinematográfico. Centrándonos en los estudios sobre la genealogía del cine, Noël Burch no se encoge al calificarla “la primera gran película modernista”. Leámosle: “*Caligari* surgió de la ideología y de la estética expresionistas, cuyos promotores, como es sabido, concedieron gran importancia a las formas artísticas ‘primitivas’ (dibujos de locos y de niños, arte negro, grabados folklóricos). No es nada extraño, por tanto, que encontremos en la película una especie de *sabio regreso* a los rasgos mayores del cine primitivo (y especialmente la autarquía-fijeza del cuadro primitivo, preferido al ‘realismo’ del montaje moderno). [...] Nos enfrentamos aquí con un ejemplo precoz de ‘creación epistemológica’ mediante la cual *Caligari* pertenece claramente al espacio del modernismo más concentrado”⁴.

¿El filme expresionista por excelencia?

Que la película de Wiene posee una estética expresionista es en principio incontestable. Así lo reflejan las reseñas críticas aparecidas en la prensa del momento. Ya durante la fase de rodaje una revista especializada escribía: “El expresionismo ha ingresado en el arte del cine” (*Film-Kurier*, 6 enero 1920), mientras que otra publicación proclamaba que *Caligari* “sería conocido como el primer filme expresionista” (*Lichtbildbühne*, 24 enero 1920). Tras su estreno berlinés, en febrero de 1920, se sucedieron las referencias al expresionismo: “Puede pensarse lo que se quiera del arte moderno, pero esta vez tiene una justificación. Los productos enfermizos de un espíritu demente encuentran una expresión de una fuerza extraordinaria en estas imágenes deformadas y fantásticas” (*Der Kinematograph*, 3 marzo 1920). Se aprecia en estas líneas una opinión favorable hacia un estilo artístico que el crítico tacha poco más o menos que de degenerado. Pero veamos hasta dónde llega esta afirmación, porque para entonces el genuino expresionismo había sido —digámoslo así— engullido por la cultura de masas y los medios de comunicación. En estos términos se expresaba un periodista en 1919: “Hoy en día, el expresionismo tiene su propio salón. No hay cartel anunciador de cigarrillos ni club nocturno que pueda arreglárselas sin el expresionismo. Es repugnante”⁵. Cabría afirmar entonces que *Caligari* era consecuencia de ese proceso de vulgarización del expresionismo. El motivo podría encontrarse en que el cine siempre asimiló con retraso los movimientos artísticos de la vanguardia histórica. Por encima de este hecho, los propios involucrados reconocieron en sus declaraciones la clara inspiración expresionista de la película. Hay que tener en cuenta que las manifestaciones de cada uno de los implicados acerca de la gestación del filme se hicieron décadas después del lanzamiento del filme; están llenas, además, de contradicciones y falsas atribuciones. Veamos ahora los testimonios aportados por el jefe de la Decla (Eric Pommer), el director inicial del filme (Fritz Lang), el coguionista (Hans Janowitz) y el director artístico (Hermann Warm).

³ Kristin Thompson, “Dr. Caligari at the Folies-Bergère, or the Successes of an Early Avant-Garde Film”, en Mike Budd (ed.), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories* (New Brunswick-Londres, Rutgers University Press, 1990), p. 163.

⁴ Noël Burch, *El tragaluz del infinito* (Madrid, Cátedra, 1987), p. 191.

⁵ Citado en Shulamith Behr, *Expresionismo* (Madrid, Encuentro, 2000), p. 73.

Walter Reimann,
boceto para una
secuencia
de la película
(pastel sobre papel).



Erich Pommer, máximo responsable de la Decla, cuenta cómo nació el proyecto de *Caligari*. Los guionistas propusieron para los decorados al ilustrador y grabador Alfred Kubin, y Pommer finalmente optó por “tres artistas que componían el equipo de decorados del estudio Decla”: Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Röhrig. Según relata Pommer, fue Reimann quien le advirtió: “Estamos viviendo en la era del expresionismo, y pintando los decorados en ese estilo podemos dar un mayor realce a los elementos importantes de la historia”. La intervención de Pommer en el proyecto se redujo, según parece, a la contratación del guión y del director. El sentido mercantil del productor le delata en ese sentido. Pommer cuenta que mientras los guionistas “hablaban a propósito de arte, yo reflexionaba acerca de otros distintos aspectos del asunto [...] Ellos veían en el film un ‘experimento’ y yo una producción relativamente barata y fácil”⁶. Fue Rudolf Meinert quien asumió la producción ejecutiva del filme. Pommer se desentendió de la producción, entre otras razones porque no le satisfacía el estilo que había tomado *Caligari*. Lo que sí previó Pommer es que se encontraba ante un filme de arte “estilizado” que otorgaría prestigio a la firma. (Conviene aclarar que por “estilizado” se entendía los filmes con voluntad artística, antes de aplicar la rúbrica específica de expresionista.)

Fritz Lang, al que Pommer propuso inicialmente para llevar a cabo el proyecto, declara en una entrevista de 1965 que *El gabinete del doctor Caligari* “fue realmente la obra de tres pintores que querían hacer una especie de película expresionista”. En un testimonio posterior añade: “Junto al guión estaban los bocetos cubistas —(¿expresionistas?)—

⁶ Erich Pommer, “Extractos de un programa publicado con motivo del acto conmemorativo de la obra de Carl Mayer, celebrado en el teatro La Scala de Londres, el 13 de abril de 1947”, en Paul Rotha, *El cine basta boy* (Barcelona, Plaza y Janés, 1964), pp. 549-550.

para los decorados [...] Como opinaba que los espectadores (¡1919!) no entenderían y, antes que eso, que no podrían aceptar decorados cubistas, y que la historia completa se desarrollara en un psiquiátrico, sugerí a Erich Pommer que la historia debía enmarcarse entre dos escenas con un prólogo y un epílogo normales⁷. Debido a que Lang estaba comprometido con otra película (la segunda parte de *Los espías*), Pommer entregó la dirección a Robert Wiene.

Hans Janowitz, coautor del guión junto a Carl Mayer, llega a adjudicarse la solución de los decorados. En *Caligari: la historia de una famosa historia* (1941) escribe: "Los verdaderos 'arquitectos' de *Caligari*, desde la concepción de la idea hasta la última línea del guión de rodaje, fueron sus dos autores y nadie más. Incluso la innovación de hacer los decorados pintados sobre lienzos, en lugar de usar el escenario acostumbrado, debe encontrarse en las instrucciones del guión de los autores; es un hecho que yo mismo las escribí en el guión original, con las siguientes palabras: 'El escenario tiene que ser diseñado al estilo de las pinturas de Kubin'⁸. Para el guionista, "la atmósfera de la imagen tenía que respirar un aire de irrealidad", y propone a Alfred Kubin el diseño del filme; Kubin declina la invitación. Afirma también que un empleado de la Decla, al transcribir el guión, confundió la indicación "kubinista" con "cubista". Este malentendido dio como resultado que la productora trastocara la indicación de Janowitz y, con ello, la orientación de los decorados. No era extraño que, en plena ebullición de los movimientos pictóricos de vanguardia, los rasgos formales de un estilo y otro llegaran a confundirse. (Se ha visto que Lang hablaba de "bocetos cubistas".)

La crítica francesa, encabezada por los escritores y cineastas de la escuela impresionista, hizo otro tanto: Louis Delluc, Léon Moussinac o Blaise Cendrars calificaron los decorados de cubistas. El pintor Robert Delaunay, cercano al cubismo, se interesó por el expresionismo alemán. En una de las pocas referencias cinematográficas aparecidas en sus escritos, Delaunay se detuvo en el filme, y no precisamente para elogiarlo: "Este dualismo en el expresionismo, esta escasez de expresionismo, por así decirlo, se ve de manera caricaturesca en el filme *Caligari*, donde los elementos compositivos discrepan con los actores, que no son tratados con una técnica semejante"⁹.

Volviendo a Janowitz, éste sentía cierta prevención hacia el expresionismo, al considerarlo una moda de aquel tiempo. Se pregunta si este estilo pictórico se adecuaba al guión de *Caligari*, o si sólo se trataba de una vestidura en la cual envolver el drama. Al final de su texto autobiográfico parece que Janowitz se reconcilia con el resultado visual de la película: fue "Hermann Warm, director artístico y diseñador de decorados, quien lo había leído y entendido realmente al seguir nuestras instrucciones. Afortunadamente, los esbozos resultaron excelentes. Fueron dibujados a la 'manera expresionista', declararon los pintores Reimann y Röhrig, que lo demostraron convenientemente; desde entonces el guión mismo fue escrito al estilo 'expresionista'¹⁰.

Hermann Warm, que encabeza el equipo de decoración de *Caligari*, aporta los testimonios más valiosos: "Leímos este curioso desglose escénico hasta la caída de la noche. Comprendimos que un tema como ese necesitaba un decorado poco habitual, irreal.

⁷ Declaraciones de Lang tomadas de Peter Bodganovich, *Fritz Lang en América* (Madrid, Fundamentos, 1972), p. 57; y Kristin Thompson, "Dr. Caligari at the Folies-Bergère, or the Successes of an Early Avant-Garde Film", en Mike Budd (ed.), p. 129.

⁸ Hans Janowitz, "Caligari, the Story of a Famous Story" (1941), en Mike Budd (ed.), p. 222.

⁹ Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, (Paris, sevpem, 1957), p. 55.

¹⁰ Hans Janowitz, "Caligari, the Story of a Famous Story" (1941), p. 236.



Hermann Warn, bocetos para los decorados de *El gabinete del doctor Caligari*.

son los guionistas y Pommer los que deciden el diseño de producción. En cualquier caso, Warm se atribuye la paternidad del filme. “La idea de dar una forma expresionista a los decorados proviene de nosotros [Warm, Röhrig y Reimann]. La concepción de los esbozos no está precedida de discusiones, ni con los autores ni con el realizador”¹³. Todo ello convierte a *Caligari* en un paradigma de la introducción de la pintura en el cine narrativo, dado que los decorados —un total de treinta y tres— no se limitan a la mera ambientación visual, sino que se integran estructuralmente en la trama, los personajes y el espíritu del filme. La his-

Reimann, pintor entonces de tendencia expresionista, nos propuso ejecutar decorados expresionistas. Empezamos sobre la marcha a dibujar bocetos dentro de este estilo”¹¹. Hay otro texto retrospectivo de Warm en que, de nuevo, pone el acento en la cualidad plástica que quiso imprimir en la película: “Al realizar esos decorados tenía que alejarme completamente en forma y diseño del estilo naturalista usual. Los cuadros, desviados de la realidad, tenían que adquirir una forma gráfica fantástica. Las imágenes debían asemejarse a pesadillas visionarias. Ninguno de los elementos estructurales reales podrían reconocerse. En cambio, la pintura excéntrica que correspondía al tema tenía que dominar la pantalla [...] Reimann, quien aplicó la pintura expresionista en sus diseños, acertó con su idea de que este tema debía tener decorados, vestuario, actores y dirección expresionistas [...] Además, me gustaría decir que los decorados suelen permanecer como fondo, frente a los cuales tendría lugar la acción, reflejando y apoyando al actor, que se supone tiene el mayor peso creativo. En *Caligari* esta relación se produce a la inversa. En este único (y especial) caso concederé a los decorados que se conviertan en los principales medios de expresión”¹². Según la versión de Warm, la aprobación de los decorados proviene de Meinert, el jefe de producción, y de Wiene, el director. Pierde así fuerza la versión según la cual

¹¹ Citado en Lotte H. Eisner, *La pantalla demoníaca* (Madrid, Cátedra, 1988), p. 26.

¹² Hermann Warm, “Gegen die Caligari Legenden” (1970), citado en Dietrich Neumann (ed.), *Film Architecture* (Munich, Prestel, 1996), p. 52.

¹³ Hermann Warm, “Naissance de Caligari”, *Cinématographe* n° 75 (febrero de 1982), p. 4.

toría y la puesta en escena, en definitiva, se adaptan a los angostos decorados. De hecho, “no hay un contenido inherentemente expresionista en el guión original”¹⁴; es la factura visual la que envuelve al filme de una atmósfera expresionista. Hay que añadir que los dibujos preparatorios, ejecutados por Reimann y Warm, no sólo sirvieron para la construcción de los decorados, sino que hicieron las veces de viñetas para un hipotético *storyboard*. Esto hace pensar que la dirección artística de *Caligari* prefiguró encuadres, iluminación y otros aspectos propios de la realización cinematográfica. Alguno de estos bocetos se realizó en color, algo en principio innecesario ya que se rodó en blanco y negro, pero que en cierto modo iba a prefigurar el teñido de la película. En cuanto a la división del trabajo, Reimann diseñó la mayoría de los escenarios y el vestuario, Röhrig los ejecutó sobre los telones y Warm supervisó el trabajo.

A partir de la obra *De Caligari a Hitler*, de Siegfried Kracauer, las historias del cine han venido arrastrando un dato inexacto; consiste en afirmar que los decoradores de la película pertenecían al movimiento *Der Sturm*. Existe escasa evidencia en sus biografías de tal pertenencia¹⁵. Lo cierto es que los tres procedían de la decoración teatral. Posiblemente fuera Walter Reimann quien más cerca estuviera de la práctica artística. Pommer y Warm coinciden en atribuir el estilo expresionista de *Caligari* a Reimann. Es verdad que el pintor albergaba en su estudio pinturas que muy bien podrían atribuirse al expresionismo, aunque quizá se tratara más de una afinidad estética que de un estado espiritual. El que sí estaba directamente vinculado al movimiento era el pintor Ludwig Meidner, que había expuesto en la galería *Der Sturm*, y que diseñaría los decorados para *Die Strasse* (Karl Grune, 1923). Con todo, habría que puntualizar que, para entonces, Meidner había renegado del expresionismo. Fue este artista quien en 1914 escribiera unas “Instrucciones para pintar la gran ciudad”. (Este revelador texto no puede dejar de



Walter Reimann, boceto para una secuencia de la película *El gabinete del doctor Caligari* (pastel sobre papel).

¹⁴ David Robinson, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Londres, bfi, 1997), p. 39.

¹⁵ Timothy O. Benson (ed.), *Expressionist Utopias* (Los Angeles County Museum of Art, 1993), pp. 235, 237, 255.

cotejarse con la visión sociológica de un Georg Simmel, al escribir en 1903 sobre “Las grandes ciudades y la vida del espíritu”). Leamos el alegato final de Meidner: “¡Pintemos lo que está cerca de nosotros, nuestro mundo urbano..., las calles tumultuosas, la elegancia de los puentes colgantes de hierro, los gasómetros, que cuelgan entre blancas montañas de nubes, el colorido excitante de los autobuses y de las locomotoras de trenes rápidos, los hilos ondeantes de los teléfonos (¿no son como un canto?), las arlequinas de las columnas publicitarias y por último la noche..., la noche de la gran ciudad...!”¹⁶. Estas instrucciones pueden aplicarse, casi punto por punto, a la visión cinematográfica de la metrópolis que ciertos autores alemanes realizarán en los años veinte, ya sea desde la vía documental (Moholy-Nagy, Ruttmann), como narrativa.



Lionel Feininger,
Benz 1
(xilografía, 1919).

En lo que respecta a *Caligari*, la historia se localiza en una pequeña ciudad imaginaria llamada Holstenwall. Según el guión, esta villa medieval se sitúa en el norte de Alemania, aunque las referencias a los antiguos barrios de Praga—de allí provenía Janowitz y allí trabajaba Kubin— parecen claras. En *Caligari* la ciudad se erige en protagonista, hasta el punto que la topografía recreada es un elemento fundamental para la construcción del estilo expresionista que el filme destila. Como sostenía Warm, será la acción y los personajes los que se adapten a ese espacio (el parque de atracciones, la oficina municipal, las calles, tejados y edificios, el psiquiátrico). “Con sus chimeneas oblicuas sobre un disloque de techos, Holstenwall evocaba aquellas visiones de ciudades extrañas que el pintor Lyonel Feininger recordaba en sus composiciones filosas y cristalinas”. Es tal la semejanza entre la obra de Feininger y la atmósfera de *Caligari* que Kracauer no dudó en consultar al pintor sobre su participación en la película. “Si de algo jamás he participado, como tampoco he tenido ninguna noticia, en esa época, es de la película *Caligari*. Jamás he visto el film como tampoco conocí ni oí de los artistas que usted nombra [...] Posteriormente, después del nacimiento de *Caligari*, se me preguntó frecuentemente si había tenido algo que ver en su concepción”¹⁷. El caso es que Feininger pertenecía formalmente al *Der Sturm* y había realizado una exposición individual en su galería en septiembre de 1917. En un breve, aparecido en el órgano editorial del grupo (*Der Sturm*, vol. XIII, núm. 6, junio 1922, p. 96), se lee: “En la galería *Sturm* colgaba una pintura de Lyonel Feyninger. ‘Eh, mira, Lotte’, dijo un visitante, ‘justo como el doctor Caligari’”¹⁸. El tono satírico de la anécdota pone de relieve hasta qué extremo el expresionismo se había convertido en una etiqueta, casi en una imagen de marca.

¹⁶ Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz (eds.), *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945* (Madrid, Istmo, 1999), p. 118.

¹⁷ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona, Paidós, 1985), n.º 11, p. 70.

¹⁸ Standish D. Lawder, *The Cubist Cinema* (New York University Press, 1975), p. 252.

Caligari como obra gráfica

La escenografía de *Caligari* puede contemplarse desde dos vertientes, la arquitectónica y la plástica. La primera se materializa en los decorados corpóreos. Los muebles y módulos adquieren en la película una tortuosa apariencia. En este sentido, es aclaratoria la postura de Walter Reimann con respecto a la decoración cinematográfica: "El modo de construcción de la arquitectura de cine no es idéntico al trabajo y a las intenciones del arquitecto. Vista su especificidad y su finalidad, pertenece sobre todo al dominio del pintor"¹⁹. La segunda vertiente, la plástica, se advierte en los decorados: telones, paneles y forillos pintados; líneas oblicuas y tortuosas; sombras y haces de luz trazados directamente sobre suelo y paredes. Aquí nos centraremos en el carácter gráfico del filme, concretamente en sostener que *Caligari* y el caligarismo cinematográfico toman su influencia de las técnicas de grabado, tan vinculadas al expresionismo.

Carl Mayer, un autor que se planteó escribir argumentos de forma enteramente cinematográfica, avanza varios recursos visuales en el guión original de *Caligari*. Según Leonardo Quaresima, el texto "contiene instrucciones claras respecto a la ejecución de las tomas"; incluso Mayer se permite incluir elementos gráficos, a la manera del cine abstracto: "Pantalla negra en la que a continuación van perfilándose con luz los siguientes dibujos: a) una línea verde de luz (luna); b) un pedazo de cortina en la transparencia de la luz de luna cada vez más clara; c) una persecución tras la cortina; d) luz y sombras entremezcladas vertiginosamente. En el torbellino aparece la línea de un brazo iluminado por el reflejo de un puñal, al que un cuerpo opone resistencia. ¡Lucha!; e) desaparecen lentamente las imágenes y vuelve a quedar en negro la pantalla" [acto II, cuadro 19]²⁰. Quien se ocupó de llevar a cabo esta tendencia gráfica es el propio equipo artístico. Warm afirma: "Luz y sombra fueron pintadas; nosotros proporcionamos la enfática impresión gráfica"²¹. Aquí nos centraremos en el carácter gráfico del filme; concretamente en sostener que *Caligari* y el caligarismo cinematográfico toman su influencia de las técnicas de grabado, tan vinculadas al expresionismo.

El punto de partida no es nuevo, y son varios los autores que han arrancado de esta premisa. Lotte H. Eisner afirma: "Próximo a los grabados sobre madera de un Schmidt-Rotluff, *Caligari* es el filme expresionista por excelencia"²². De parecida manera lo advierten Bordwell y Thompson²³: "*El gabinete del doctor Caligari*, con su estilización extrema, fue de hecho una pintura o una xilografía en movimiento". Jacques Aumont, en su busca del paradigma estilístico del expresionismo, nos pone sobre aviso: "Todo el mundo reconoce como característico el tratamiento gráfico de la imagen"²⁴. El citado libro de Burch abunda en este aspecto: "La imaginería de *Caligari* juega continuamente con una ambigüedad cuidadosamente sostenida. El célebre estilo visual de la película presenta cada encuadre como realizado de forma plana, estilizado, con un espacio profundo, por medio de un diseño de rasgos dramáticamente oblicuos y tan manifiestamente

¹⁹ Walter Reimann, "Film Architecture, Film Architect?!" (1924), en Neumann (ed.), *Film Architecture*, p. 189.

²⁰ Leonardo Quaresima, "¿Quién era Alland? Los textos del Caligari" (*Archivos de la Filmoteca* n.º 29, junio de 1998), pp. 53, 65.

²¹ Hermann Warm, "Gegen die Caligari Legenden" (1970), citado en Kristin Thompson, "Dr. Caligari at the Folies-Bergère, or the Successes of an Early Avant-Garde Film", p. 135.

²² Lotte H. Eisner, "L'influence de l'art expressionniste sur les décors des films allemands des années vingt", en *Paris-Berlin, 1900-1933* (París, Centre Georges Pompidou, 1978), p. 266.

²³ David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico* (Barcelona, Paidós, 1995), p. 461.

²⁴ Jacques Aumont, *L'oeil interminable*, (París, Séguier, 1989), p. 150.

gráficos, tan artificialmente productores de relieve, que evocan inmediatamente la superficie táctil de la página del grabador²⁵. En definitiva, el tratamiento visual de *Caligari* se planteó a la manera de una xilografía. Nos limitaremos entonces a ver hasta qué punto se cumple esta afirmación y de qué manera los decoradores del filme tomaron dicho tratamiento como una prioridad. Y es que en de toda la película se impone un sentido de la imagen en tanto que juego de líneas y masas gráficas; un juego muy influido por el grabado en madera. Es bien conocido que los pintores expresionistas tenían una especial predilección por el grabado —calcográfico, xilográfico y litográfico—. El primitivismo y la consideración casi mesiánica del artista expresionista no chocaban con el empleo de estas técnicas reproductivas. Ernst Ludwig Kirchner, en un texto “Sobre la gráfica”, de 1913, ya transmitía “la alegría de transfundir en la mecánica la parte manual de la personalidad del artista”²⁶.

Hablar de la cualidad táctil del grabado —y, en general, de la representación visual— es remitirse a la apreciación del espacio plástico a través de los sentidos de la vista y del tacto. Fue el historiador del arte Aloïs Riegl quien, en los albores del cinematógrafo, propuso esta doble distinción: la captación óptica y la captación *báptica* de la obra de arte. Aunque el teórico austriaco no contemplará el cine como objeto de análisis, en fecha tan temprana como 1903 señalará la importancia de la imagen reproductiva para los estudios sobre arte. “Por otra parte, teniendo en cuenta el creciente desarrollo de los medios de reproducción artístico-técnicos, se puede confiar en que en un futuro previsible (especialmente tras el descubrimiento de una fotografía en color absolutamente convincente y de la combinación de ésta con copias tipo facsímil) se podrán encontrar sustituciones lo más perfectas posible de los originales documentales”. Por un lado, Riegl distingue las propiedades ópticas de la obra, sugeridas por la visión a distancia; por otro, su apariencia palpable, sugerida por la percepción del tacto, y que sólo es posible alcanzar mediante la visión cercana. Riegl aporta un ejemplo tan simple como esclarecedor: “si contemplamos estatuas egipcias desde una cierta distancia, nos dan una impresión plana y completamente inerte. Sin embargo, a medida que nos acercamos, las superficies adquieren cada vez más vida, hasta que por fin percibimos toda la pureza del modelado cuando pasamos las puntas de los dedos por ellas”²⁷. Pues bien, el desarrollo evolutivo de los estilos artísticos no es para Riegl sino el predominio, más o menos acusado, de uno u otro esquema perceptivo.

El concepto de tactilidad en el espacio pictórico puede ser llevado al terreno cinematográfico. Béla Balázs, al hablar de la movilidad de la cámara, observaba que “el espectador puede, por así decirlo, palpar el espacio con los ojos”²⁸. Este ejemplo de sinestesia aportado por Balázs nos llevaría a muestras actuales de la cultura visual, como el lenguaje de los videojuegos o el filme *The Matrix* (Andy y Larry Wachowski, 1999). En sus contribuciones a la genealogía del lenguaje cinematográfico, Noël Burch aplica el espacio háptico al cine de los orígenes, que traduce como “espacio habitable”, es decir, la construcción de una profundidad filmica a través del trabajo de cámara, la iluminación o los decorados. Es cuando Burch se refiere a *Caligari* y a la “contradicción entre superficie y profundidad en la que el cine primitivo se había debatido”²⁹. Iremos un poco más allá al advertir que las técnicas de grabado, especialmente en madera, dotan a la imagen de una peculiar materialidad, tanto

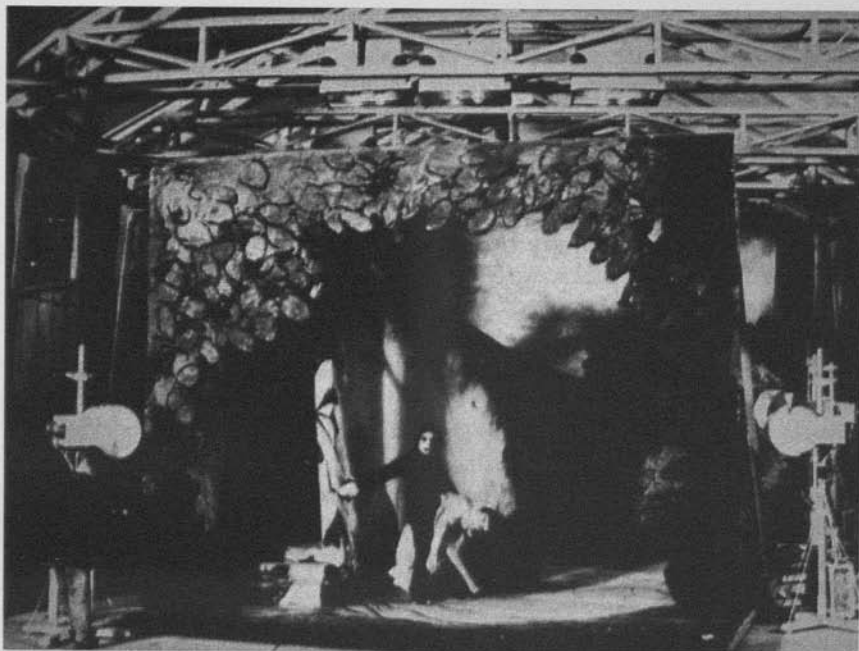
²⁵ Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, pp. 191-192.

²⁶ Shulamith Behr, *Expresionismo*, p. 23.

²⁷ Aloïs Riegl, *El culto moderno a los monumentos* (Madrid, Visor, 1990), p. 65; *El arte industrial tardorromano* (Madrid, Visor, 1992), p. 37.

²⁸ Béla Balázs, *El film: evolución y esencia de un arte nuevo* (Barcelona, Gustavo Gili, 1978), p. 118.

²⁹ Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, pp. 188-192.



Reconstrucción del decorado de *El gabinete del doctor Caligari*. Maqueta realizada por Hermann Warm para la Cinémathèque Française en los años sesenta.

óptica como háptica. Nos estamos refiriendo aquí a la textura —visual y táctil— del papel y las tintas; a los relieves dejados por la presión de la plancha; al fuerte contraste entre negros y blancos —el célebre claroscuro del que habla Eisner para definir el expresionismo cinematográfico—; a las formas puntiagudas y zigzagueantes, que parece como si pugnarán por salir de la superficie; en definitiva, al carácter palpable del grabado xilográfico. Pues bien, la imagen cinematográfica concebida por los autores de *Caligari* no deja de traducir al celuloide todas estas impresiones. (Baste con decir que el lenguaje de la xilografía y la fotografía comparten una característica de base: el juego entre imagen positiva e imagen negativa. En el caso de las maderas estampadas, no se distingue claramente el dibujo hasta que no pasa al papel, dado que las figuras se tallan en hueco y sólo en la fase de entintado se adivinará el resultado, obtenido sobre las zonas planas del taco de madera. Trasladado a la fotografía, estamos hablando de eso que se denomina imagen latente, la que queda en la película antes de positivar.)

“Es necesario que la imagen cinematográfica se convierta en un grabado”. La sentencia, debida a Warm y citada por Rudolf Kurtz en *Expresionismo y cine* (1926), facilita enormemente los propósitos del presente trabajo; por ello, no deja de servir de corolario a lo arriba expuesto. Mientras Lotte Eisner tradujo literalmente la frase, el libro de Kracauer terminó por asignarle otro sentido: “Las películas deben ser dibujos a los que se da vida”⁵⁰. Esto introduciría un nuevo componente en la imagen gráfica: el movimiento. Kracauer hace notar que la fórmula de la animación entronca directamente con la abstracción cinematográfica, avanzada en esos años por Viking Eggeling, aunque con una matización: mientras el cine abstracto parte del dibujo animado para realizar sus obras, Warm trabaja a partir de una “realidad fotografiada” hecha a base de telas pintadas. Sea como fuere, cuando Warm alude al cine en tanto que grafismo viviente no está haciendo otra cosa que reclamar el dinamis-

⁵⁰ Lotte H. Eisner, *La pantalla demoniaca*, p. 31; Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*, n.º 10, p. 69.

mo para la imagen plástica. Y es que esta inquietud por la pintura abstracta en movimiento era perfectamente coetánea al expresionismo cinematográfico.

En *La pantalla demoniaca*, su autora señala “la influencia del film abstracto, el ‘absoluter film’ de los cineastas de vanguardia”, en algunos directores expresionistas³¹. En la primera mitad de los años veinte, los críticos que buscaban la legitimidad artística del cine por la vía plástica—otros lo harán a través de la literaria—no dejaban de lanzar proclamas. Así, en su artículo sobre “Expresionismo y cine”, Bernhard Diebold ya había contemplado en 1916 la posibilidad de un cine no figurativo. Igualmente, el arquitecto Ludwig Hilberseimer, profesor en la Bauhaus, escribía en 1922 acerca de la “pintura dinámica”. El mismo Kurtz había consagrado un capítulo de su ensayo, precisamente, al “arte absoluto”; en él abordaba la obra de Viking Eggeling, Hans Richter y Walter Ruttmann. Los artífices de *Caligari* no debían ignorar esta campaña en defensa de un cine abstracto, culminada con la exhibición “Der absolute film”, en mayo de 1925. Estas sesiones, promovidas en Berlín por la organización radical de artistas Novembergruppe y patrocinada por la Ufa, combinaron películas de la abstracción alemana (Hirschfeld-Mack) con el cine puro francés (Fernand Léger, René Clair). Otro encuentro entre abstracción y expresionismo filmico se produjo en la exposición “Film und Foto”, celebrada en Stuttgart en mayo de 1929. En el curso de la misma, Hans Richter programó el filme de Wiene junto con las mayores muestras del cine de vanguardia realizado en los años veinte. Ésta y otras exhibiciones estaban preparando el ingreso de *El gabinete del doctor Caligari* en los círculos artísticos y, por consiguiente, defendiendo la integridad artística del cine.

Caligari se ha revelado a lo largo de estas líneas como una excepción en la historia del

cine—y, ¿por qué no?, en la historia del arte—, al mismo tiempo que superaba todas las previsiones comerciales, tanto en Europa como en Estados Unidos. Digamos que es una obra que comparte un doble horizonte de expectativas: el cine como arte y el cine industrial, hasta el punto que ambos modelos no están en pugna, sino que pueden llegar a complementarse. Posiblemente sea ésta la razón por la que *El gabinete del doctor Caligari* se encuentre en el canon de las veinte mejores películas de la historia del cine.

Adenda

Algunas consideraciones sobre el color. Al igual que tantas películas comerciales de la época, *Caligari* tuvo un proceso de coloreado desde las primeras copias de exhibición. A la luz de la última restauración de *El gabinete del doctor Caligari*, emprendida por el Proyecto Lumière en 1996, se ha rescatado una copia de nitrato que ha permitido la reconstrucción de los colores originales³². Eisner ya tuvo en cuenta las posibilidades del color cuando anotaba que “los contratiempos de esta película (pintados originalmente en virajes verdes, azulados o marrones) no dejan que se note

Hans Werckmeister, cartel de la película (1920).



³¹ Lotte H. Eisner, *La pantalla demoniaca*, p. 178.

³² Catherine A. Surowiec, *The Lumière Project: The European Film Archives at the Crossroads* (Lisboa, Proyecto Lumière, 1996), pp. 31-32.

la unidad de la composición que presentaban en la copia 'original' las imágenes con sus subtítulos de grafismo extrañamente alargados, en armonía con la concepción expresionista³³. La incorporación del color en una película como *Caligari* no deja de suscitar algunas reticencias sobre la autenticidad de una película típicamente expresionista. Pero no existe contradicción alguna, porque tanto la pintura como el grabado expresionistas están caracterizados por un intenso uso del color. (Eso no quita para que muchas xilografías se estamparan con una sola tinta, algo que se debía a la inmediatez de esta técnica.) Nuestra predisposición a percibir el expresionismo en blanco y negro proviene, ciertamente, del cine mudo, mas desistiremos de esa creencia cuando acudamos a un catálogo de pinturas expresionistas. Habría que añadir que, además del tintado –coloración homogénea del fotograma–, la película emplea el virado, mediante el cual se conservan las zonas claras de la imagen. Digamos que con ello se mantendría el contraste de luces, tan caro al expresionismo.

ABSTRACT. "Image should become an engraving". This statement by Hermann Warm (art director of *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919) motivates the present article. From the very beginning, the set designers of this movie tried to deal with cinematic space in a markedly expressionist style, as if the film were a graphic work. After going through several considerations about the making of *Caligari*, this text analyses the art design of each shot, and points out that the script, the cinematography and the direction eventually transferred the art design planification to the screen. 🌀

³³ Lotte H. Eisner, *La pantalla demoniaca*, p. 32.