

segundo lugar, la clase media siempre se había manifestado contenta con ser gobernada, y ahora que la libertad política había sobrevenido en forma repentina tanto teórica como prácticamente sin preparación para asumir responsabilidades. El *shock* que vivieron fue provocado por la irrupción de la libertad. En tercer lugar, llegaron a la lucha en momentos en que cualquier intento por pensar la abortada emancipación burguesa estaba destinado a precipitar una revolución socialista. ¿Decidirían aventurarse los socialdemócratas en experimentos revolucionarios? Toda la situación parecía tan espinosa que ninguno se sintió lo suficientemente resuelto para hacerle frente.

No obstante, cometeríamos una simplificación injusta al calificar el éxodo psicológico del mundo exterior como un movimiento meramente regresivo. Durante el período de su retirada la mentalidad alemana fue conmovida por convulsiones que trastornaron todo su sistema emocional. Si bien esa mentalidad olvidó y obstaculizó todas las posibilidades revolucionarias externas, consumó, por otra parte, un esfuerzo extremo para reconsiderar las bases del «yo» y ajustarlo a las nuevas y distintas condiciones de vida. Los escrúpulos acerca de las tendencias arraigadas habían apuntalado el régimen autoritario fenecido interferían constantemente con el deseo de mantenerlas vivas. Verdad es que, durante los años de posguerra, la introspección sólo se refirió al individuo aislado; pero ello no significó necesariamente que los alemanes insistieran en perpetuar la autonomía del individuo a expensas de sus responsabilidades sociales. Antes bien, la concepción humana del individuo era tan rica en valores tradicionales que no podía ser repentinamente y despreciosamente desarraigada.

Las películas del período de posguerra, de 1920 a 1924, son un singular testimonio psicológico interior. Revelan las evoluciones de estratos casi inaccesibles a la mentalidad alemana.

5. CALIGARI

El checo Hans Janowitz, uno de los dos autores de la película *Das Kabinett des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*), fue criado en Praga, la ciudad donde la realidad se funde con los sueños y los sueños devienen visiones de horror.¹ Cierta noche de octubre de 1913 este joven poeta caminaba por una feria en Hamburgo, tratando de encontrar una muchacha cuya belleza y maneras lo habían atraído. Las tiendas de la feria cubrían el Reeperbahn, conocido por cualquier marinero como uno de los mejores lugares de placer del mundo entero. En la vecindad, sobre el Holstenwall, se levantaba el gigantesco monumento a Bismarck, de Lederer, como un centinela de los barcos de la bahía. Buscando a la muchacha, Janowitz siguió hasta un oscuro parque que bordeaba el Holstenwall la frágil huella de una risa que él creyó le pertenecía. Esa risa, que aparentemente era un señuelo para atraer al joven, se perdió en algún lugar de la foresta. Cuando, poco después, el joven partió, otra sombra, oculta hasta entonces en los arbustos, emergió repentinamente como si también siguiera el rastro de aquella risa. Al cruzarse con esa sombra misteriosa, Janowitz alcanzó a verla fugazmente: parecía un burgués común. La oscuridad sepultó al hombre, haciendo imposible su seguimiento. Al día siguiente, grandes titulares de los diarios anunciaban: «Horrible crimen sexual en el Holstenwall. La joven Gertrude... asesinada». La oscura intuición de que Gertrude podría haber sido la muchacha de la feria llevó a Janowitz al entierro de la víctima. Durante la ceremonia, tuvo la repentina sensación de descubrir al asesino, que aún no había sido apresado. El sospechoso también pareció reconocerlo. Era el burgués, la sombra entrevista en los arbustos.

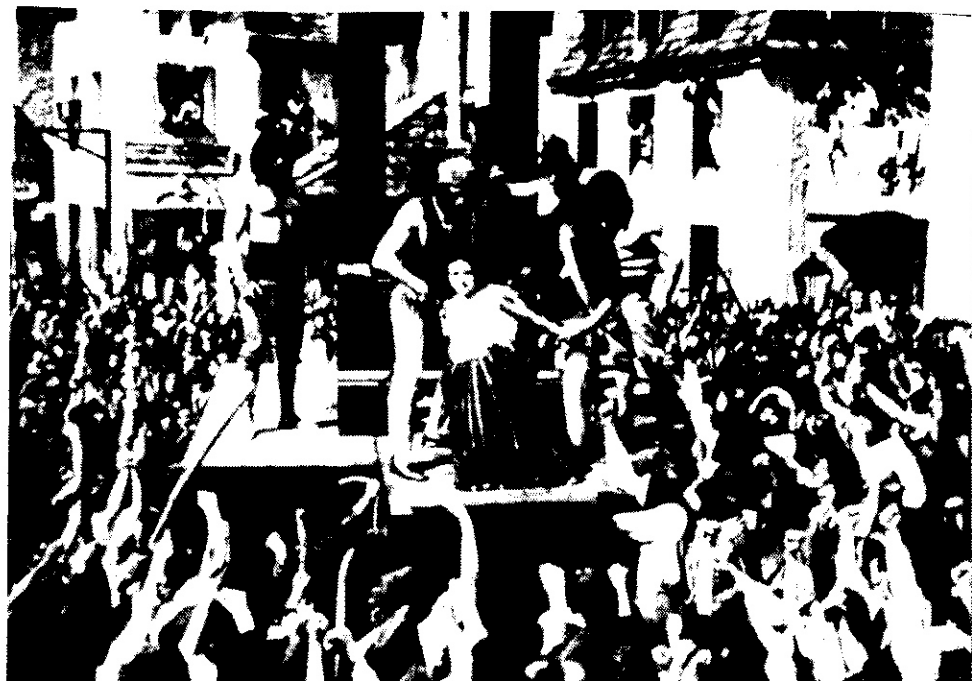
Carl Mayer, coautor con Janowitz de *Caligari*, nació en Graz, capital de una provincia austriaca donde su padre —un rico comerciante— habría progresado si no lo hubiera obsesionado la idea de transformarse en un jugador «científico». En lo mejor de su vida vendió sus bienes y se fue, armado con un «siste-

1. El episodio siguiente, junto con otra información que aparece en mis páginas sobre *Caligari*, están tomados de un interesante manuscrito de Hans Janowitz acerca de la génesis de la película. Quedo muy agradecido a Janowitz por haber puesto ese material a mi disposición. De tal forma estoy en condiciones de basar mi interpretación de *Caligari* sobre su verdadera historia íntima, desconocida hasta hoy.

ma» infalible, a Montecarlo; pocos meses después reapareció, sin un centavo, en Graz. Bajo el peso de esa catástrofe, el padre monomaniaco echó a la calle al joven Carl, de dieciséis años, y a sus tres hermanos menores, terminando por suicidarse. Apenas un muchacho, Carl se hizo cargo de los tres niños. Mientras viajaba por Austria, yendiendo barómetros, cantando en coros y haciendo de extra en teatros de campaña, fue cobrando progresivo interés por el trabajo escénico. Durante esos años de nómada no hubo rama de la producción teatral que no explorara; fueron años plenos de experiencias, muy útiles para su futura carrera de poeta cinematográfico. A comienzos de la guerra, el joven Mayer se ganaba el sustento en cafés de Munich dibujando sobre postales retratos de Hindenburg. Posteriormente, durante la guerra —nos dice Janowitz—, fue reiteradamente sometido a exámenes mentales. Parece que Mayer había desarrollado una particular aversión contra los psiquiatras militares de alta graduación encargados de su caso.

La guerra había terminado. Janowitz, que desde la declaración había sido oficial de infantería, volvió hecho un pacifista convencido, animado por el odio contra una autoridad que había llevado a la muerte a millones de hombres. Sentía que la autoridad absoluta era mala de por sí. Se instaló en Berlín, donde conoció a Carl Mayer, y pronto descubrió que este joven excéntrico que jamás había escrito una línea participaba de sus puntos de vista revolucionarios. ¿Por qué no expresarlos en la pantalla? Intoxicado con las películas de Wegener, Janowitz creyó fervientemente que este nuevo medio podría servir para poderosas revelaciones poéticas. Con juvenil entusiasmo, los amigos se embarcaron en infinitas discusiones que giraban en torno a la aventura de Janowitz en Holstenwall, así como alrededor del duelo mental de Mayer con los psiquiatras. Esas experiencias parecían evocarse y complementarse recíprocamente. Después de esas discusiones, la pareja solía caminar por las noches irresistiblemente atraída por la feria ruidosa y deslumbrante de Kantstrasse. Era una jungla brillante, con más de infierno que de paraíso, pero un paraíso para quienes habían canjeado los horrores de la guerra por el terror de la necesidad. Un anochecer, Mayer arrastró a su compañero a un espectáculo que lo había impresionado. Bajo el título de «Hombre o máquina» presentaba a un joven vigoroso que consumaba milagros de fuerza en un estado de aparente estupor. Actuaba como si estuviera hipnotizado. Lo más extraño era que acompañaba sus hazañas con exclamaciones que impresionaban a los espectadores subyugados como premoniciones significativas.

Todo proceso creador tiene un momento en que una sola experiencia más basta para integrar todos los elementos en un todo. La misteriosa figura del hombre poderoso proporcionó esa experiencia. Una noche, presenciando el espectáculo, los amigos visualizaron el argumento original de *Caligari*. Escribieron el libro en seis semanas. Al definir la parte que cada uno tomó en el trabajo, Janowitz dijo de sí que fue «el padre que plantó la semilla y Mayer la madre que la concibió y



1. *Madame Dubarry*. La amenaza de la dominación de las masas.

2. *Caligari*. La autoridad demente.





15. *El último*. La puerta giratoria, a medio camino entre un tióvivo y la rueda de una ruleta.

16. *El vaso de agua*. Con su énfasis sobre lo simétrico, el decorado trasluce la nostalgia del romanticismo.



maduró». Al final se presentó un pequeño problema: los autores no sabían cómo llamar al protagonista, un psiquiatra modelado sobre el archienemigo de Mayer durante la guerra. La solución la dio un libro raro, *Cartas desconocidas de Stendhal*. Mientras Janowitz hojeaba su hallazgo leyó que Stendhal, recién llegado del frente de batalla, había conocido en La Scala de Milán a un oficial llamado Caligari. El nombre agradó a ambos autores por igual.

Su narración está ubicada en una ficticia ciudad del norte de Alemania, próxima a la frontera holandesa, significativamente llamada Holstenwall. Un día llega una feria a la ciudad, con calesitas y números de espectáculos, entre éstos el del Dr. Caligari, fantasmagórico hombre de anteojos que presentaba al sonámbulo Cesare. A fin de conseguir un permiso Caligari va a la Municipalidad, donde es altaneramente tratado por un funcionario arrogante. Al día siguiente, el funcionario aparece muerto en su habitación, lo que no es óbice para que la gente disfrute de las diversiones de la feria. Junto con muchos curiosos, Francis y Alan —dos estudiantes enamorados de Jane, hija de un médico— entran en la tienda del Dr. Caligari y ven a Cesare salir lentamente de una caja vertical en forma de ataúd. Caligari anuncia al público impresionado que el sonámbulo contestará preguntas sobre el futuro. Alan, excitado, pregunta cuánto vivirá. Cesare abre la boca, parece estar dominado por el terrible poder hipnótico de su amo. «Hasta el amanecer», contesta. Al alba, Francis se entera de que su amigo ha sido apuñalado exactamente de la misma manera que el funcionario. El estudiante, sospechando de Caligari, persuade al padre de Jane para que colabore con él en una investigación. Con una orden de allanamiento, ambos entran en el vagón de Caligari y le exigen que corte el trance de su médium. Pero en ese mismo momento son reclamados por la policía para que, en la comisaría, presencien el interrogatorio de un criminal sorprendido en el acto de asesinar a una mujer, y que niega frenéticamente ser el autor de los otros dos asesinatos.

Francis continúa espiando a Caligari y, al caer la noche, mira subrepticamente a través de la ventana del vagón. Pero mientras cree estar viendo a Cesare yaciendo en su caja, éste en realidad irrumpe en el dormitorio de Jane, levanta su puñal para atravesar a la joven que duerme, la mira, tira el arma y huye por techos y caminos llevándose a la muchacha despavorida. Alcanzado por el padre de Jane, la abandona. Mientras la muchacha es transportada a su casa, el raptor solitario muere exhausto. Jane, en aparente contradicción con lo que cree Francis, insiste en haber reconocido a Cesare, mientras Francis se aproxima otra vez al vagón de Caligari para esclarecer el torturante misterio. Los dos policías que lo acompañan toman la caja en forma de ataúd, y Francis extrae un muñeco que fingía ser el sonámbulo. Aprovechándose del descuido de los investigadores, Caligari logra escapar. Busca refugio en un manicomio. El estudiante lo sigue, requiere al director del establecimiento para averiguar por el fugitivo, y queda horrorizado: el director y Caligari son una y la misma persona.

La noche siguiente —estando el director dormido—, Francis y tres médicos

manicomio a quienes aquél ha revelado el caso revisan su oficina y descubren el material que prueba plenamente la culpabilidad de Caligari. En una pila de libros encuentran uno que trata de un empresario teatral llamado Caligari que, en el dieciocho, viajaba por el Norte de Italia hipnotizando a su médium Cesare para matar gente; durante la ausencia de éste, Caligari lo sustituía con un muñeco de cera para engañar a la policía. La prueba principal es el archivo clínico del director; demuestra que, al querer verificar las facultades hipnóticas de Caligari, el deseo creció hasta hacerse obsesión y que, cuando le fue confiado un sonámbulo, no pudo resistirse a la tentación de repetir con éste aquellos juegos terribles. Así adoptado la identidad de Caligari. Para hacerle admitir sus crímenes, Franz enfrenta al director con el cadáver de su instrumento, el sonámbulo. Tan pronto el monstruo se da cuenta de que Cesare está muerto, comienza a desvalijarlo. Personal de la casa lo reduce con una camisa de fuerza.

Este cuento de horror, con el espíritu de E. T. A. Hoffmann, era una historia abiertamente revolucionaria. En ella, como lo indica Janowitz, él y Carl Mayer estigmatizaron intencionalmente la omnipotencia de una autoridad estatal que se manifestaba en la generalización del servicio militar obligatorio y las declaraciones de guerra. El gobierno alemán, durante la guerra, pareció a los autores el prototipo de tal voraz autoridad. Súbditos del imperio austrohúngaro, estaban en la peor situación que muchos ciudadanos del Reich para penetrar las tendencias fatales inherentes al sistema alemán. El personaje de Caligari encarna esas tendencias; representa la autoridad ilimitada que deifica el poder por el poder mismo y que para satisfacer su ansia de dominación viola cruelmente los valores y derechos humanos (ver ilustr. 2). Actuando como un puro instrumento, Cesare es, más que un criminal culpable, una víctima inocente de Caligari. Así es como los autores lo han entendido. Según el pacifista Janowitz, habían creado a Cesare con el oscuro designio de retratar al hombre común al que, bajo la presión del servicio militar obligatorio, se le enseña a matar y a ser muerto. El sentido revolucionario de la historia se revela inequívocamente al final, al presentar a Caligari como el psiquiatra: la historia maneja al poder irracional, la autoridad vesánica es simbólicamente abolida. En el teatro contemporáneo se expresaban ideas semejantes, pero los autores de *Caligari* las transfirieron a la pantalla, sin incluir ninguno de los panegíricos que incurrieron muchos dramas expresionistas respecto del «Hombre nuevo», el poder de la autoridad.

Sucedió un milagro: Erich Pommer, alta autoridad de la Decla-Bioscop, aceptó ese insólito, si no subversivo, guión cinematográfico. ¿Era un milagro? Toda vez que en aquellos tiempos, los primeros de la posguerra, prevalecía la convicción de que sólo podían conquistarse los mercados extranjeros con realizaciones artísticas, la industria cinematográfica alemana estaba ansiosa de experimentar en el campo del espectáculo estéticamente calificado.² El arte logró con-

quistar la exportación y la exportación significó salvación. Partidario ardiente de esa doctrina, Pommer tenía además una intuición incomparable para los valores cinematográficos y las exigencias populares. Sin parar mientes en si Pommer había captado el sentido de la extraña historia, Janowitz y Mayer se asociaron con aquél, que, por cierto, había percibido la atmósfera preparada y las interesantes posibilidades escénicas. Era un promotor nato que manejaba lo cinematográfico y lo comercial con igual aptitud y, por encima de todo, se especializaba en estimular las energías creadoras de directores e intérpretes. En 1923, Ufa lo nombra jefe de toda su producción.³ Sus actividades entre bambalinas habrían de dejar su marca en el cine prehitleriano.

Pommer eligió a Fritz Lang para dirigir *Caligari*, pero en medio de las discusiones preliminares Lang recibió la orden de terminar su serie *Die Spinnen*; los distribuidores de esta serie urgían su finalización.⁴ El sucesor de Lang fue el doctor Robert Wiene. Dado que su padre, otrora famoso actor de Dresde, había enloquecido hacia fines de su vida, Wiene no estaba totalmente incapacitado para hacerse cargo del caso del Dr. Caligari. Sugirió, en completa armonía con lo planeado por Lang, un cambio esencial en la historia original, cambio contra el cual los autores protestaron violentamente. Pero nadie los apoyó.⁵

El cuento original era una suma de horrores; la versión de Wiene lo transforma en una quimera urdida y narrada por el trastornado Francis. Para consumir esa transformación, se altera el nudo de la historia original, presentando a Francis como un loco. La película *Caligari* se inicia con el primero de los dos episodios que componen el esquema de la narración. Se muestra a Francis sentado en el banco del parque de un manicomio escuchando el confuso balbuceo de otro enfermo. Moviéndose lentamente, como una aparición, pasa al lado de ambos una enferma asilada: es Jane. Francis le dice a su compañero: «Lo que me ha pasado con ella es aún más extraño de lo que te ha ocurrido. Te lo contaré». Se cierra luego esa imagen y aparece otra de Holstenwall, donde se desarrolla la historia original que, como hemos visto, termina con la identificación de Caligari. Después de otro fundido, comienza el segundo y último episodio de la historia. Francis, terminada su narración, sigue a su compañero de vuelta al asilo donde se mezcla con un conjunto de figuras tristes; entre ellas Cesare, quien totalmente ausente acaricia una florecilla. El director del manicomio, persona de aspecto dulce y comprensivo, se reúne con los locos. Perdido en el

3. *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922-1923, págs. 35, 46. Para estudiar a Pommer, véase *Jeune, Cinema*, págs. 125-131.

4. Información ofrecida por Lang. Véase pág. 59.

5. Extractado del manuscrito de Janowitz. Véase también Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, págs. 140, 143-144.

6. Autorización cinematográfica expedida por la Junta de Censura, Berlín, 1921 y 1925 (Biblioteca del Museo de Arte Moderno, archivo de recortes); *Film Society Programme*, de marzo de 1926.

2. Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 140.

llino de sus alucinaciones, Francis confunde al director con el personaje de la película que ha creado y acusa a ese demonio imaginado de ser un demente perseguido. Grita y lucha enfurecido con los enfermeros. La escena se traslada a una sala de enfermos donde se ve al director colocándose unos anteojos de carey, y inmediatamente le cambian el aspecto: pareciera ser Caligari quien examina al doctor Francis. Se quita los anteojos y, todo dulzura, dice a sus colaboradores que Francis cree que él es Caligari. Ahora que entiende el caso de su paciente, termina diciendo el director, podrá curarlo. Y el público se retira con ese mensaje promisorio.

Janowitz y Mayer tenían razones para enfurecerse por el cambio de la historia: la película invertía, e inclusive pervertía, sus intenciones intrínsecas. Mientras que la versión original exponía la locura inherente a la autoridad, el *Caligari* de Wiene justificaba a ésta y condenaba a su antagonista como loco. De tal manera, un film revolucionario se transformó en conformista, siguiendo el modelo usual de dejar a un individuo demente a un individuo normal, aunque perturbado, y enviándolo a un mundo normal. Indudablemente, este cambio resultaba no tanto de las predilecciones personales de Wiene como de su instintivo sometimiento a las necesidades de la época. Indudablemente, este cambio resultaba no tanto de las predilecciones personales de Wiene como de su instintivo sometimiento a las necesidades de la época. Indudablemente, este cambio resultaba no tanto de las predilecciones personales de Wiene como de su instintivo sometimiento a las necesidades de la época. Indudablemente, este cambio resultaba no tanto de las predilecciones personales de Wiene como de su instintivo sometimiento a las necesidades de la época.

Si es cierto que en los años de posguerra la mayoría de los alemanes tendían a sentirse replegadamente a retirarse de un áspero mundo exterior al intangible reino del interior, la versión de Wiene era, ciertamente, más consistente con su actitud que la historia original, porque, al guardar el original en una caja, esa versión reflejaba fielmente el enclaustramiento general. En *Caligari* (y otras películas de la época), el recurso de una historia en partes no era sólo una forma estética, sino que tenía también un contenido simbólico. Significativamente, Wiene evitó mutar la propia historia original. Aun cuando *Caligari* se había convertido en un film conformista, conservaba y subrayaba ese argumento revolucionario, como la fantasía de un loco. La frustración de Caligari aparecía como perteneciente a las experiencias psicológicas. De esa forma, la película de Wiene sugiere que durante el repliegamiento dentro de sí mismos los alemanes fueron movidos a reconsiderar su creencia tradicional en la autoridad. Hasta la masa de obreros socialistas se preparó una revolución psicológica en las profundidades del alma colectiva. La película refleja este doble aspecto de la vida alemana, acoplando una autoridad en la cual la autoridad de Caligari triunfa con una alucinación en que la misma autoridad es derrocada. No podría darse mejor configuración de símbolos para aquel levantamiento contra las propensiones autoritarias que aparentemente tenía lugar bajo el exterior de una conducta que repudiaba la rebeldía.

Janowitz sugirió que los escenarios para *Caligari* fueran diseñados por el pintor e ilustrador Alfred Kubin, precursor de los surrealistas, que hacía invadir un escenario inocente con fantasmas imponentes y surgir del subconsciente visiones de torturas. Wiene apeló al recurso de telas pintadas; pero prefirió, en lugar de Kubin, a tres artistas expresionistas: Hermann Warm, Walter Rohrig y Walter Reimann. Eran adictos al grupo *Sturm* de Berlín que, por vías de la revista *Sturm*, de Herwarth Walden, promovía el expresionismo en todos los campos del arte.⁷

Si bien la literatura y la pintura expresionistas se habían desarrollado años antes de la guerra sólo consiguieron un público después de 1918. En este sentido, el caso de Alemania evoca en parte el de la Rusia Soviética, donde, durante el corto período del comunismo de guerra, diversas corrientes de arte abstracto gozaron de un verdadero apogeo.⁸ Para un público revolucionarizado el expresionismo parecía combinar la negación de las tradiciones burguesas con la fe en las fuerzas del hombre para modelar libremente la sociedad y la naturaleza. Por ello pudo el expresionismo haber significado un hechizo para tantos alemanes, perturbados por la quiebra de su universo.⁹

«Las películas deben ser dibujos a los que se da vida»: ésta era la fórmula de Hermann Warm en la época en que él y sus dos compañeros diseñadores construían el mundo del Dr. Caligari.¹⁰ De acuerdo con sus creencias, las telas

7. Manuscrito de Janowitz; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 144; *Bocha, Film Till Now*, pág. 43.

8. Kurtz, *Expressionismus*, pág. 61.

9. En Berlín, inmediatamente después de la guerra, Karl Heinz Martin puso en escena dramas cortos de Ernst Toller y Walter Hasenclever con decorados expresionistas. Véase Kurtz, *ibid.*, pág. 43; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, págs. 142-143; Schapiro, *Journal of Abstract Art*, *Marxist Quarterly*, enero-marzo de 1937, pág. 97.

10. Cita tomada de Kurtz, *Expressionismus*, pág. 66. Las opiniones de Warm, que imbuían un juicio sobre las películas como realidad fotografiada, armonizaban con las de Eggeling, pintor sueco abstracto que vivía en Alemania. Habiendo eliminado todos los elementos de sus telas, Eggeling juzgaba lógico organizar las composiciones geométricas sobre bases en movimientos rítmicos. El y Hans Richter, su amigo pintor, propusieron la idea de un arte, y ésta, como siempre, guiada por el principio de que el arte es un buen negocio o, al menos, buena propaganda, permitió a los dos artistas llevar a cabo sus experimentos. Las primeras películas abstractas aparecieron en 1921. Mientras Eggeling —muerto en 1925— utilizaba líneas en espiral y figuras combadas en un corto que llamó *Diagonal Symphonie*, Walter Ruttmann, también pintor, se sumó al movimiento con *Opus I*, que consistía en un despliegue dinámico de manchas que evocaban vagamente las placas de rayos X. Como revelan los propios autores consideraron sus obras como una especie de música óptica. Era música que, además de cualquier otra cosa que intentara decir, señalaba un total aislamiento del mundo exterior. Este esotérico movimiento de vanguardia pronto se difundió por otros países. Hacia 1924, artistas franceses, vanguardistas como Fernand Léger y René Clair, hicieron películas que, menos abstractas que las alemanas, exhibían una afinidad con la belleza formal de las piezas de las máquinas y modulaban todo tipo de objetos y movimientos

decorados de *Caligari* abundaban en complejos de formas dentadas y agudas, en fuertes reminiscencias de modelos góticos. Obras de un estilo que por entonces se había tornado casi un amaneramiento, esos complejos sugerían casas, paredes, panoramas. Excepción hecha de algunos deslices o concesiones —algunos *backgrounds* contradecían la convención pictórica de una manera muy directa, mientras que otros apenas la respetaban—, los decorados lograron una perfecta transformación de los objetos materiales en ornamentos emocionales. Con sus chimeneas oblicuas sobre un disloque de techos, sus ventanas con formas de flechas y cometas y sus arabescos en forma de árbol, que más que árboles eran amenazas, Holstenwall evocaba aquellas visiones de ciudades extrañas que el pintor Lyonel Feininger recordaba en sus composiciones filosas y cristalinas.¹¹ Por otra parte, el sistema ornamental se expandía, en *Caligari*, por el espacio, anulando su aspecto convencional por medio de sombras pintadas de manera armónica respecto de los efectos luminosos y de lineamientos zigzagueantes concebidos para negar todas las reglas de la perspectiva. Ahora el espacio se resolvía en un plano chato, o bien aumentaba sus dimensiones para llegar a ser lo que el escritor denominó el «universo estereoscópico».¹²

Como elemento esencial de los decorados se introdujeron los letreros, que eran suficientemente adecuados si se tiene en cuenta la íntima relación entre éstos y el dibujo. En una escena, el deseo del psiquiatra loco de imitar a *Caligari* se materializa con caracteres nerviosos que dicen: «Debo transformarme en *Caligari*», palabras que aparecen ante sus ojos en el camino, en las nubes, en la

los sueños surrealistas. Quedo agradecido a Hans Richter por haberme permitido utilizar su manuscrito inédito «Avantgarde, History and Dates of the Only Independent Artistic Film Movement, 1921-1931». Véanse también *Film Society Programme*, 16 de octubre de 1927; Kurtz, *Expressionismus*, págs. 86, 94; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, págs. 159-161; Man Ray, «Answer to a Questionnaire», *Film Art*, n.º 7, 1936, pág. 9; Kraszna-Krausz, «Exhibition in Stuttgart, June 1929, and Its Effects», *Close Up*, diciembre de 1929, págs. 461-462.

11. El 13 de septiembre de 1944, Feininger me escribió acerca de su vinculación con *Caligari*: «Gracias por su carta del 8 de septiembre. Si de algo jamás he participado, como tampoco he tenido la mínima 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 [Warm, Röhrig y Heimann] que concibieron los decorados. Cerca de 1911 hice para mi propio deleite una serie de dibujos, que titulé: «Die Stadt am Ende der Welt». Algunos de ellos fueron impresos, otros exhibidos. Posteriormente, después del nacimiento de *Caligari*, se me preguntó frecuentemente si había tenido algo que ver en su concepción. Es todo cuanto puedo decirle...».

12. Citado por Carter, *The New Spirit*, pág. 250, de H. G. Scheffauer, *The New Spirit in the German Arts*. Para los decorados de *Caligari*, véanse también Kurtz, *Expressionismus*, pág. 66; Rotha, *Film Till Now*, pág. 46; Jahier, «42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, págs. 60-61; «The Cabinet of Dr. Caligari», *Exceptional Photoplays*, marzo de 1921, pág. 4; Amiguet, *Cinéma! Cinéma!*, pág. 50. Para los comienzos de Werner Krauss y Conrad Veidt, véanse Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 28, 30, y Veidt, «Mein Leben», *Ufa-Magazin*, 4-20 de enero de 1927.

copa de los árboles. La incorporación de seres humanos y sus movimientos en la textura de esos ambientes era tremendamente difícil. De todos los actores, sólo los dos protagonistas parecían realmente ser creaciones de la imaginación de un dibujante. Werner Krauss, en el papel de *Caligari*, tenía el aspecto de un mago fantasmal, entrelazando el mismo las líneas y sombras por las cuales andaba, y cuando el Cesare de Conrad Veidt se desplazaba a lo largo de una pared, era como si ésta lo hubiera exudado (Ilustr. 3). Un viejo enano y los anticuados ropajes de la multitud contribuían a arrancarla de la realidad y hacerla participar de la vida extraña de las formas abstractas.

Si Decia hubiera decidido mantener la historia original de Mayer y Janowitz tal como era, esos «dibujos a los que se dio vida» la hubieran expresado a la perfección. Como abstracciones expresionistas estaban animados por el mismo espíritu revolucionario que movió a los dos escritores a acusar a la autoridad —la clase de autoridad reverenciada en Alemania— por excesos inhumanos. No obstante, la versión de Wiene repudió ese significado revolucionario de la puesta en escena expresionista o, al menos, lo puso, como la propia historia original, entre paréntesis. En la película *Caligari* el expresionismo parece ser sólo la traducción adecuada de la fantasía de un demente en términos visuales. Así fue como muchos críticos alemanes contemporáneos comprendieron y gustaron los gestos y decorados. Uno de los críticos decía con suficiente ignorancia: «La idea de expresar las creaciones de los cerebros enfermos... por medio de películas expresionistas no sólo está bien concebida, sino también bien realizada. Aquí este estilo tiene derecho a existir y demuestra ser el resultado de una sólida lógica».¹³

En su triunfo, los filisteos olvidaron un hecho importante: si bien *Caligari* estigmatizaba las chimeneas oblicuas como locura, nunca restableció las perpendiculares como normales. Los ornamentos expresionistas también rebasan el episodio final de la película, en el cual, desde el punto de vista filisteo, las perpendiculares tendrían que haber caracterizado el triunfo de la realidad convencional. En consecuencia, el estilo de *Caligari* estaba tan lejos de pintar la demencia como lo estaba de transmitir mensajes revolucionarios. ¿Qué función asumió entonces?

Durante los años de posguerra, el expresionismo fue frecuentemente considerado como la expresión de experiencias y sensaciones primitivas. El hermano Gerhart Hauptmann, Carl, distinguido poeta y escritor con inclinaciones expresionistas, adoptó esta definición y se preguntaba cómo podían formularse mejor manifestaciones espontáneas de un alma profundamente agitada. Sostenía que mientras el lenguaje moderno está demasiado pervertido para cumplir ese cometido, el film —o bioscopio, como él lo denominaba— brinda una oportunidad singular para exteriorizar la fermentación de la vida interior. Claro está, decía,

Fragmentación

13. Crítica en *8 Uhr Abendblatt*, citada en *Caligari-Heft*, pág. 8.

ocopio sólo debe considerar los gestos de cosas y seres humanos que son
mente animados.¹⁴

Las opiniones de Carl Hauptmann elucidan el estilo expresionista de *Caligari*.
tenía por función caracterizar el fenómeno en la pantalla como fenómeno
alma, función que preanunciaba su sentido revolucionario. Haciendo de la
alma una proyección externa de hechos psicológicos, la concepción expresio-
simboliza —de una manera mucho más efectiva que por el recurso de la
pro-
oncha, que ocurrió en la Alemania de posguerra. No es accidental que, en
ese proceso colectivo fue eficaz, se singularizara más de una película no
por el uso de actitudes y escenarios extraños de estilo expresionista. *Variété*,
1925, mostraba sus últimas huellas.¹⁵ A causa de su carácter estereotipado,
actitudes y decorados eran como unos letreros callejeros familiares, por
plo: «Hombres trabajando». Sólo que aquí las inscripciones eran diferentes.
trero decía: «Alma trabajando».

Después de una intensa campaña que culminó en el desconcertante anuncio:
«el alma debe transformarse en Caligari», Decla presentó la película en febrero
1920 en el Marmorhaus de Berlín.¹⁶ Entre las críticas periodísticas, que fue-
unánimes en elogiar a *Caligari* considerándola como la primera obra de arte
la pantalla, la del *Vorwärts*, órgano principal del partido socialdemócrata, se
nguía por ser totalmente absurda. Comentaba la escena final de la película
la cual el director del manicomio promete curar a Francis) en estos términos:
«este film es también moralmente invulnerable en cuanto despierta simpatía por
enfermos mentales y comprensión por la sacrificada actividad de los psiquia-
y enfermos». ¹⁷ En lugar de reconocer que el ataque de Francis contra una
ridad odiosa armonizaba con la propia doctrina antiautoritaria del partido,
Vorwärts prefería legalizar la autoridad en sí como un ejemplo de virtudes pro-
istas. Se trataba, como siempre, del mismo mecanismo psicológico: las propen-
es racionalistas tipo clase media de los socialdemócratas interfiriendo con su
cepción racional socialista. Mientras que los alemanes estaban demasiado cerca
Caligari como para valorar su carácter sintomático, los franceses comprendie-
que esta película era algo más que un film excepcional. Ellos acuñaron la
ombra «caligarismo» y la aplicaron a un mundo de posguerra similarmente sub-
ido; lo que, de cualquier forma, prueba que percibieron la fundamentación
la película en la estructura de la sociedad. La *première* de *Caligari* en Nueva
York (abril de 1921) consolidó decisivamente su fama mundial. Pero además

14. Carl Hauptmann, «Film und Theater», *Der Film von Morgen*, pág. 20. Véanse tam-
Alten, «Die Kunst in Deutschland», *Ganymed*, 1920, pág. 146; Kurtz, *Expressionismus*,

14.

15. Véase pág. 122.

16. *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922-1923, pág. 31.

17. Citado de *Caligari-Heft*, pág. 23.

de dar lugar a imitaciones equivocadas y de servir como pauta de otras realiza-
ciones artísticas, «este film, el más discutido de su tiempo», nunca influyó seria-
mente en el curso de los cines francés y norteamericano.¹⁸ Permaneció solitario,
como un monolito.

Caligari muestra el «alma trabajando». ¿En qué aventuras se embarca el alma
revolucionada? Los elementos narrativos y pictóricos de la película gravitan entre
dos polos opuestos. Uno puede denominarse «autoridad» o, más explícitamente,
«tiranía». El tema de la tiranía, que obsesionaba a los autores, ocupa la pantalla
desde el comienzo hasta el final. La superioridad de los funcionarios municipales
queda simbolizada en las sillas giratorias de enorme altura y, en forma similar,
en el gigantesco respaldo de la silla de Alan, que en el desván revela la invisible
presencia de los poderes que lo tienen apresado. El efecto del mobiliario se ve
reforzado por escaleras: numerosos peldaños ascienden hasta el cuartel de la
policía y en el manicomio, no menos de tres tramos de escalera marcan la posi-
ción del Dr. Caligari en la cima de la jerarquía (Ilustr. 4). En la novela de Joseph
Freeman, *Never Call Retreat*, un pasaje muy ilustrativo revela hasta qué punto
la película consigue pintar a Caligari como un tirano del tipo de Homunculus
y el Enrique VIII de Lubitsch. El héroe, profesor vienés de historia, cuenta su
vida en un campo de concentración alemán, donde, después de ser torturado, es
arrojado en una celda: «Solo, tirado en aquella celda, pensé en el Dr. Caligari;
después, sin transición, en el emperador Valentiniano, amo del mundo romano,
quien sentía un gran placer cuando imponía penas de muerte por faltas pequeñas
o imaginarias. Las expresiones favoritas de este César eran: «¡Arránquenle la ca-
beza! ¡Quémelo vivo! ¡Apaléenlo hasta que muera!». Pensé en qué grado el em-
perador era un genuino dictador del siglo veinte y me quedé dormido rápidamen-
te». ¹⁹ Este onírico razonamiento penetra hasta la médula al Dr. Caligari, caracte-
rizándolo como la contrapartida de Valentiniano y una premonición de Hitler.
Caligari es una premonición muy específica en cuanto usa su poder hipnótico para
imponer su voluntad a su instrumento, técnica precursora, en contenido y propó-
sito, al manejo del alma que Hitler sería el primero en practicar a gran escala.
Aun cuando en el tiempo de *Caligari* el tema del hipnotizador dominante no era
reconocido en la pantalla —tuvo un papel prominente en la película norteamer-
icana *Trilby*, exhibida en Berlín durante la guerra—, nada había en el ambiente
que incitara a los dos autores a hacer de él un personaje tan característico. ²⁰ Deben
haber sido movidos por uno de esos oscuros impulsos que, arrancando de los
momentos de la vida de un pueblo, engendran —a veces— visiones verdaderas.
Debería esperarse que el polo opuesto al de la tiranía fuera el de la libertad,

18. Tomado de Jacobs, *American Film*, pág. 303; véanse también págs. 304-305.

19. Freeman, *Never Call Retreat*, pág. 528.

20. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 95.

porque era indudable que su amor a la libertad fue lo que llevó a Janowitz y Mayer a revelar la naturaleza de la tiranía. Ahora bien, ese contrapolo es el tanto de concentración de elementos que pertenecen a la feria; a la feria con sus filas de tiendas, sus muchedumbres abigarradas recorriéndolas y su diversidad de diversiones emocionantes. Así, Francis y Alan se suman felices al enjambre de ironías; ahí, en la escena de sus triunfos, el Dr. Caligari es finalmente atrapado. En sus intentos por definir el carácter de una feria las fuentes literarias evocan repetidamente el recuerdo de Babel y Babilonia. Un folleto del siglo diecisiete describe el ruido típico de una feria como «un ruido tan demencial que se pensaría que el de Babel no podía comparársele», y, casi doscientos años después, un joven poeta inglés se siente muy entusiasmado por «esa Babilonia de barracas, la feria».²¹ La forma en que se compaginan esas imágenes bíblicas caracteriza inequívocamente a la feria como un centro de anarquía en el mundo de la diversión. Eso explica su eterna atracción. Gente de toda clase y edad goza perdiéndose en la salvaje mezcla de colores brillantes y ruidos agudos, poblada con monstruos y rebosante de sensaciones físicas, desde golpes violentos a matices de dulzura increíble. Para los adultos, es una regresión a la infancia, a la que los juegos y las cosas serias son idénticos, lo imaginario y lo real se mezclan, y los deseos anárquicos prueban, desorbitados, posibilidades infinitas. Por vías de esta regresión, el adulto escapa a esa civilización que tiende a hipertrofiarse y a atrofiar el caos de los instintos; escapa de ella para restablecer esos instintos sobre el cual, sin embargo, se basa la civilización. La feria no es la libertad, sino la anarquía, que trae aparejado el caos.

Significativamente, en *Caligari* la mayoría de las escenas de la feria comienzan con una apertura en iris mostrando un organillero cuyo brazo gira constantemente y, detrás de él, la parte superior de los caballitos que no cesan de dar vueltas.²² El círculo se transforma en un símbolo neto de caos. Mientras que la libertad evoca un orden, el caos recuerda un remolino. Olvidado del «yo», uno se zambulle en el caos, donde no puede moverse. La quiebra de las aspiraciones revolucionarias de los autores se descubre en que eligieron una feria con sus libertades en contraste con las operaciones de Caligari. Deseaban la libertad pero 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.

Intencionadamente o no, *Caligari* expone el alma oscilando entre la tiranía y el caos, y enfrentándose a una situación desesperada: cualquier evasión de la tiranía parece llevar a un estado de total confusión. Muy lógicamente, la película despliega una atmósfera saturada de horror. Como el mundo nazi, el de *Caligari*

sobreabunda en portentos siniestros, actos de terror y arranques de pánico. La ecuación de horror y desesperanza culmina en el episodio final, que pretende restablecer la vida normal. Excepción hecha del personaje ambiguo del director y del personal tenebroso del manicomio, la normalidad se encarna por medio de una multitud de locos que se mueven en su insólito ambiente. Lo normal es un manicomio: la frustración no podía haber sido pintada de manera más definitiva. Y en esta película, como en *Homunculus*, se destaca un fuerte sadismo y un apetito de destrucción.²³ La reaparición, una vez más, de esos rasgos en la pantalla atestiguan su notoria importancia en el alma colectiva alemana.

Las peculiaridades técnicas descubren las de significado. En *Caligari* comienzan a afirmarse métodos que pertenecen a las cualidades específicas de la técnica cinematográfica alemana. *Caligari* inaugura una larga procesión de películas hechas un ciento por ciento en estudios. Mientras que, por ejemplo, en esa época, los suecos se esforzaban en captar el aspecto real de una tormenta de nieve o el de un bosque, los directores alemanes, al menos hasta 1924, estaban tan complacidos con los efectos de interiores, que construían paisajes enteros dentro de las paredes del estudio. Preferían el dominio de un universo artificial a depender del capricho del mundo exterior. Su retirada dentro del estudio era parte del doblez general. Una vez que los alemanes decidieron refugiarse dentro del estudio, podían permitir que la pantalla explorara esa realidad que abandonaban. Ello explica el papel preponderante de la arquitectura después de *Caligari*, circunstancia que ha llamado la atención a más de un observador. «Es de máxima importancia», destaca Paul Rotha en una revisión del período de posguerra, «comprender la participación significativa del arquitecto en el desarrollo del cine alemán.»²⁴ ¿Cómo podía ser de otro modo? Las fachadas y habitaciones hechas por el arquitecto no eran meros fondos para ambientar, sino jeroglíficos que expresan la estructura del alma en términos de espacio.

Caligari también pone en juego la luz. Es un recurso luminoso lo que permite al espectador percibir el asesinato de Alan sin verlo; lo que ven, sobre la pared del desván del estudiante, es la sombra de Cesare apuñalando a la de Alan. Estos recursos llegaron a ser una especialidad en los estudios alemanes. Jean Cocteau reconoce que los alemanes inventaron una «iluminación fantástica de laboratorio»,²⁵ y Harry Alan Potamkin considera el manejo de la luz en las películas alemanas su «máxima contribución al cine».²⁶ Esa importancia de la luz puede verse incluso en un experimento que hizo Max Reinhardt en el teatro poco

21. Véase pág. 38.

22. Rotha, *Film Till Now*, pág. 180. Véase Potamkin, «Kino and Lichtspiel», *Close Up*, noviembre de 1929, pág. 387.

23. Citado en Leprohon, «Le cinéma allemand», *Le rouge et le noir*, julio de 1928, pág. 135.

24. Potamkin, «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, abril de 1930, pág. 24.

21. McKechnie, *Popular Entertainments*, págs. 33, 47.

22. Rotha, *Film Till Now*, pág. 285. Para el papel de las ferias en el cine, véase E. W. y M. Robson, *The Film Answers Back*, págs. 196-197. Véase «apertura en iris» en Índice.

es de *Caligari*. En su puesta en escena del drama de posguerra *Der Bettler* (*El mendigo*) de Sorge —una de las primeras y más vigorosas manifestaciones del expresionismo—, sustituyó los decorados normales por otros imaginarios, creados mediante efectos luminosos.²⁷ Indudablemente, Reinhardt introdujo esos efectos a ser fiel al estilo del drama. La semejanza con las películas de posguerra era: fue su naturaleza expresionista lo que movió a más de un director alemán a generar sombras tan exuberantes como la maleza y a asociar fantasmas etéreos con arabescos y caras extrañamente iluminados. Esos esfuerzos intentaban bañar toda la escena con una iluminación sobrenatural, caracterizándola como una decoración del alma. «La luz ha insuflado alma en las películas expresionistas», dice Rudolph Kurtz en su libro sobre el cine expresionista.²⁸ Pero la verdad era exactamente la inversa: en esas películas, el alma era la fuente virtual de la luz. La tarea de encender esa iluminación interior se vio facilitada en parte por fuertes tradiciones románticas.

El intento realizado en *Caligari* de coordinar decorados, actores, luz y acción es sintomático del sentido de organización estructural que, a partir de esa película, se manifiesta en la pantalla alemana. Rotha acuña la palabra «constructivismo de estudio» para caracterizar «ese curioso aire de integración, de finalidad que rodea cada producto de los estudios alemanes».²⁹ Pero la integración orgánica solamente puede lograrse si el material que se quiere organizar no se resiste al ello. La aptitud de los alemanes para organizarse se debe mucho a sus ansias de sumisión. Toda vez que la realidad es esencialmente incalculable y, por lo tanto, requiere ser observada más que manejada, el realismo en la pantalla y la organización absoluta se excluyen. Por medio de su «constructivismo de estudio», al menos que por su iluminación, el cine alemán reveló que ellos preferían tratar esos irreales desplegados en una esfera fundamentalmente controlable.³⁰

27. Kurtz, *Expressionismus*, pág. 59.

28. *Ibid.*, pág. 60.

29. Rotha, *Film Till Now*, págs. 107-108. Véase Potamkin, «Kino and Lichtspiel», *Close* noviembre de 1929, pág. 388, y «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, octubre de 1930, pág. 24.

30. Los iniciados en cine han criticado repetidamente a *Caligari* por ser una imitación del teatro. Este aspecto de la película se desprende, en parte, de su genuina acción dramática. Es acción de un conflicto dramático bien construido en ambientes fijos, acción que depende, para su sentido, de la representación cinematográfica. Como *Caligari*, toda película de interiores del período de posguerra mostraba afinidad con el teatro en cuanto presentaba dramas de vida interior a expensas de conflictos que asumían la realidad exterior. Sin embargo, eso no les impidió necesariamente desarrollar un cine verdadero. Cuando, con *Caligari*, la técnica cinematográfica progresó constantemente, los dramas psicológicos del cine adquirieron crecientemente una fantasía que elaboró el significado de su acción. La afinidad dramática de *Caligari* también se debió a la pesadez técnica. Una cámara inmóvil enfocaba el escenario pintado; ningún recurso de montaje agregaba un significado propio a las imágenes. El supuesto que no debe olvidarse la recíproca influencia ejercida por *Caligari* y películas semejantes en el teatro alemán. Estimulados por el uso hecho de la apertura en iris, la iluminación

En el curso de un viaje a París, unos seis años después de la *première* de *Caligari*, Janowitz visitó al conde Etienne de Beaumont en su vieja residencia de la ciudad, donde vivía en medio de su mobiliario Luis XVI y sus Picassos. El conde manifestó su admiración por *Caligari*, calificándola de «tan fascinante y abstrusa como el alma alemana». Continuó: «Ahora ha llegado el momento en que debe hablar el alma alemana. El alma francesa habló hace más de un siglo, en la revolución, y ustedes han permanecido mudos... Ahora, esperamos lo que ustedes tienen que decirnos a nosotros, al mundo entero».³¹ El conde no tuvo que esperar mucho.

31. Del manuscrito de Janowitz.