

Expresionismo, romanticismo y siglo XX: Das cabinet des Dr. Caligari en el Grand Guignol

Expressionism, romanticism and twentieth century: Das cabinet des Dr Caligari at the Grand Guignol

ALEJANDRO OCAÑA FERNÁNDEZ
a_ocana@hotmail.com ; a2ocana@gmail.com
Universidad de Málaga

Recibido: 14 de febrero de 2019 · Revisado: 20 de mayo de 2020 · Aceptado: 22 de junio de 2020

Resumen

El *Grand Guignol du Paris* fue una compañía teatral que desarrolló su actividad entre 1897 y 1962. Principalmente subía a escena obras de teatro breve del género de terror exacerbado, extremadamente violento y explícito. El período de mayor éxito de esta compañía tuvo lugar en el primer tercio del siglo XX y, más concretamente, en el período entre las dos guerras mundiales. Este período coincide con el surgimiento y desarrollo de las artes de vanguardia. En este trabajo relacionamos el *Grand Guignol* con el arte expresionista, usando para ello una pieza clave del mismo, la película *Das cabinet des Dr. Caligari*, que fue llevada a escena por el *Grand Guignol* en 1925: *Le Cabinet du Docteur Caligari*, de André de Lorde y Henri Bauche. Analizamos las diferencias y similitudes entre la película y la pieza teatral en orden a determinar de qué manera el arte expresionista fue asimilado por la escena francesa.

Palabras clave: Teatro; Francia; terror; expresionismo; cine.

Identificadores: *Grand Guignol*; Robert Wiene; Carl Mayer; Hans Janowitz; André de Lorde; Henri Bauche.

Topónimos: París; Francia.

Periodo: Siglo XX.

Abstract

The *Grand Guignol du Paris* was a theater company that developed its activity between 1897 and 1962. Mainly, it staged exacerbated, extremely violent and explicit terror short plays. The most successful period of this company happened during the first third of the 20th Century and, more specifically, during the time between the two world wars. This period coincides with the emergence and development of avant-garde arts. In this work, we relate the *Grand Guignol* with the expressionist art, using one of its master pieces, the film *Das cabinet des Dr. Caligari*, which was staged by the *Grand Guignol* in 1925: *Le Cabinet du Docteur Caligari*, by André de Lorde and Henri Bauche. We analyze the differences and similarities between the film and the theater play in order to determine how the expressionist art was assimilated by the French scene.

Keywords: Theater; France; terror; Expressionism; cinema.

Identifiers: *Grand Guignol*; Robert Wiene; Carl Mayer; Hans Janowitz; André de Lorde; Henri Bauche.

Place Names: París; France.

Period: 20th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

OCAÑA FERNÁNDEZ, A. (2020). Expresionismo, romanticismo y siglo XX: Das cabinet des Dr. Caligari en el Grand Guignol. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 51: 151–166.

Expresionismo, romanticismo y siglo XX: Das cabinet des Dr. Caligari en el Grand Guignol

Introducción

En el barrio de Pigalle, muy cerca del de Montmartre, inició su actividad teatral en 1897 una pequeña compañía que acabaría convirtiéndose en uno de los fenómenos más fascinantes en las artes escénicas del siglo XX: *Le Théâtre du Grand Guignol* de París. Desarrollaría su actividad hasta 1962 y durante toda su andadura le acompañaría el halo de ser el teatro de lo perturbador por excelencia.

El *Grand Guignol* se especializó en representar obras breves de terror grotesco y delirante y, aunque no fue ése el único género que practicó (en su repertorio había también muchas comedias, dramas, sainetes, vodeviles e incluso musicales), el éxito que tuvieron aquellas piezas le acarreó la bien merecida fama de ser el más sobresaliente exponente del teatro del espanto.

Si bien, como hemos indicado, el *Grand Guignol* estuvo funcionando durante buena parte del siglo XX, su momento de mayor éxito (y durante el cual consolidó su estilo) fue el primer tercio del mismo y, más concretamente, los años de entreguerras. Fue entonces cuando los dramas naturalistas intensos, que compusieron el repertorio de la compañía durante sus primeros años, derivaron paulatinamente en piezas perturbadoras donde la violencia explícita y sádica tenía un papel protagonista. Se recuperó así cierta poética del teatro del romanticismo (personajes inquietantes y perversos y entornos misteriosos en el contexto de argumentos en muchas ocasiones extravagantes) que contó con el inestimable apoyo de los trucajes y efectos escénicos y de maquillaje de cuya ejecución los tramoyistas y demás técnicos del *Grand Guignol* era maestros.

El Grand Guignol y las vanguardias artísticas

El *Grand Guignol* no pudo ser ajeno a la efervescencia cultural que en toda Europa, y más concretamente en París, se desarrollaba en los primeros años del siglo XX; nos estamos refiriendo a las artes de vanguardia. A pocos pasos de la calle Chaptal, donde se ubicaba el *Grand Guignol*, residía André Breton (calle Fontaine 46) padre del surrealismo que además cita a la compañía en su obra *Nadja* (Breton, 1928: 48). El grupo de surrealistas se solía reunir en el café Cyrano del bulevar de Clichy (Buñuel, 2018: 132-133), también muy cerca de la calle Chaptal y del domicilio de Breton. Era obvio que los surrealistas conocían el *Grand Guignol* y, si bien es cierto que la actividad teatral de la compañía no difería mucho de la de otros teatros de París en esos mismos años y que, en todo caso, la oferta cultural, en cuanto a espectáculos se refiere, que se presentaba ante los artistas emergentes era abundantísima, atrevida y muy estimulante para cualquiera (más para artistas alternativos), no es menos cierto que la fascinación por la violencia delirante que anidaba en el ánimo de los surrealistas, su tendencia a lo subversivo, el menosprecio por los estándares de vida burgueses y la atracción por

la locura y lo perturbador hacía que en el *Grand Guignol* encontrasen un reflejo de esos mismos postulados.

No obstante, es muy importante señalar que el *Grand Guignol* nunca estuvo formalmente adscrito (ni siquiera alineado) ni con el surrealismo ni con ninguna otra tendencia artística de la época. Es más, su recorrido teatral (temático, estético) se atuvo a la más elemental necesidad de ofrecer al público aquello que a este más atractivo le pudiese resultar en aras a garantizar el lleno del aforo noche tras noche. Podríamos decir que el *Grand Guignol*, bajo este punto de vista, se mantuvo ajeno a aventuras y atrevimientos culturales que pudiesen generar no ya rechazo, si no siquiera la desconfianza del público más convencional que era el que aseguraba su supervivencia en el muy competitivo mundo teatral parisino. Lo que sí se puede afirmar es que, viviendo bajo el mismo manto cultural, tanto los surrealistas como el *Grand Guignol* deambularon, quizás inadvertidamente, por los mismos caminos temáticos, conceptuales y estéticos.

Ahora bien, si para el caso de la relación entre el *Grand Guignol* y el surrealismo podemos establecer muchos puentes gracias sobre todo a su relación de vecindad, para las demás corrientes de vanguardia que tuvieron su foco en otros lugares de Europa, tenemos que atenernos, a la hora de identificar esos mismos puentes, a otros criterios basados únicamente en la afinidad estética y temática. Este es el caso del expresionismo.

El expresionismo nace en Alemania a finales del siglo XIX al calor de los sentimientos de desasosiego que atenazan al ser humano en las modernas sociedades urbanas e industriales. El desarraigo del hombre y su angustia existencial fueron la fuente de inspiración de muchos artistas que desarrollaron, a través del subjetivismo, la emoción y el *antinaturalismo*, un movimiento artístico sin el cual no se puede comprender el arte del siglo XX.

En este sentido, el *Grand Guignol* y el expresionismo, de nuevo de forma espontánea y sin adscripciones formales, anduvieron de la mano en tanto en cuanto ambos tuvieron en , en primer lugar, una deuda con el romanticismo. El *Grand Guignol* era heredero de la tradición escénica naturalista que, en toda Europa, y especialmente en París, se consolidó a lo largo del siglo XIX en oposición al teatro del romanticismo. Incluso, su forma de practicar el género del terror ha llevado a algún autor a hablar de “teatro del terror naturalista” (Rivière y Wittkop, 1979: 21). Sin embargo, a medida que avanzaba el primer tercio del siglo XX, y según hemos adelantado, el *Grand Guignol* inició un giro hacia poéticas más cercanas a la dramaturgia romántica (Pierron, 2002: 56). El expresionismo, por su parte, nunca disimuló su cercanía al romanticismo ya que formaba parte de la tradición artística alemana y centroeuropea. La deformación de la realidad, que tanto caracterizaba al expresionismo, y que abrazaría igualmente el *Grand Guignol*, en modo alguno congeniaba con planteamientos naturalistas.

En segundo lugar, cabe destacar que, pese al abandono paulatino por parte del *Grand Guignol* de sus raíces naturalistas y su acercamiento a postulados románticos, hubo una línea que nunca se cruzó: lo sobrenatural. En las piezas de terror del *Grand Guignol* no vamos a encontrar nunca en escena ni fantasmas, ni monstruos, ni seres satánicos; solo

maldad humana como causante de la desdicha y el horror. El expresionismo, al mostrarnos el desarraigo del ser humano, lo hace víctima de su propia deshumanización y no de elementos extraordinarios, maldiciones ni fatalismos.

Con estas premisas no es de extrañar que podamos detectar una conexión conceptual entre el *Grand Guignol* y el arte expresionista (Hand, 2013:17). Esta conexión llegó a hacerse patente a raíz de un llamativo acontecimiento en la historia de la compañía de la calle Chaptal: en 1925 se subió a escena *Le Cabinet du Docteur Caligari*, siendo la primera vez que se hacía una adaptación teatral de la paradigmática obra cinematográfica expresionista *Das Cabinet des Dr. Caligari*. En las siguientes páginas analizaremos este episodio fascinante en la historia de las artes escénicas del siglo XX.

Das Cabinet des Dr. Caligari, película de 1920

El arte expresionista vivió un momento clave con el estreno de la película de 1920 *Das Cabinet des Dr. Caligari*, dirigida por Robert Wiene y escrita por Carl Mayer y Hans Janowitz. El éxito fue inmediato no solo en Alemania sino en todo el mundo con estrenos, por ejemplo, en Japón en el mismo 1920 y en Estados Unidos al año siguiente.

En París la película se presentó el 14 de noviembre de 1921 en el cine Colisée y se estrenó comercialmente en marzo de 1922 en el Ciné-Opéra, con un gran éxito (Robinson, 1997: 11), lo que probablemente inspiraría la posterior iniciativa que habría de tomar el *Grand Guignol* llevando el film a los escenarios. La importancia del *Caligari* es tal en la historia del cine y del arte expresionista, y ha sido tan alta su repercusión, que no solo se hace imprescindible para entender el devenir de las artes de vanguardia, sino que se erige como un elemento clave de entendimiento de la política y sociedad alemana en los años de la humillación de Versalles y de la inflación galopante.

Le Cabinet du Docteur Caligari, obra teatral de 1925, Grand Guignol

La primera adaptación al teatro de la película de Wiene se hizo, como decimos, en el *Grand Guignol: Le Cabinet du Docteur Caligari*, drama en siete *tableaux* de André de Lorde y Henri Bauche, estrenada el 2 de diciembre de 1925 con dirección de Camille Choisy (por aquel entonces, director de la compañía). El libreto fue publicado por la revista *La Nouvelle Revue*, en el número 359 del 15 de julio de 1927 (Lorde, 1927: 81-180). No sabemos cuál fue la motivación que recibió André de Lorde, autor de cabecera del *Grand Guignol* con 29 obras estrenadas en la compañía, para acometer la escritura de esta pieza. Aunque la buena aceptación que tuvo la cinta en París puede ser suficiente para explicar la inspiración que dio pie a la escritura de la pieza, nos atrevemos a lanzar una hipótesis según la cual una reseña de prensa aparecida en *L'Humanité, journal socialiste quotidien* (órgano de difusión del partido comunista francés) del 23 de marzo de 1922, al hacer la crítica de la película, pudo haber sido la verdadera fuente de inspiración. Nos dice esta reseña (Chenneviere, 1922: 2):

(...) Ya no se trata de estos entornos naturales, a los que estamos acostumbrados, sino de decoraciones imaginarias que remarcan la acción y marcan una nueva idea de la puesta en escena. Lamentablemente el contenido vale mucho menos que el contenedor. El escenario es digno del Grand Guignol; recuerda las historias más terroríficas de Edgar Poe, especialmente el Sistema del Dr. Tar y el Profesor Plume. Pero Edgar Poe fue escritor y poeta, y no es una mera decoración que pueda compensar el estilo y la poesía.

Con independencia del desdén que apreciamos en el crítico a la hora de valorar el contenido del filme en favor del aspecto visual del mismo, vemos que se cita expresamente la afinidad entre la película y el *Grand Guignol* (por aquellos años ya consolidado y reconocido como el inexcusable punto de referencia en cuanto al teatro de terror se refiere), desde el punto de vista de la puesta en escena. Pero la referencia a Edgar Allan Poe tampoco debe dejarse atrás. En efecto, se menciona su cuento *The system of Dr. Tarr and Prof. Fether*, de 1845, adaptado igualmente por el *Grand Guignol*, con el título de *Le système du Dr. Goudron et Prof. Plume* en 1903, y con autoría del mismo André de Lorde. Este relato (y la posterior adaptación teatral) contaba la historia de unos locos que toman el control del sanatorio donde están internados después de matar salvajemente a los responsables del mismo. Una vez han perpetrado sus crímenes actúan con total normalidad, suplantando la identidad de las víctimas y engañando así a los visitantes (Gordon, 1997: 120-141).

El tema de la delgada línea divisoria entre la locura y la cordura, y la perturbadora confusión que ello origina, fue recurrente en las obras del *Grand Guignol* de ahí que el crítico de *L'Humanité* acertase plenamente al referirse al cuento de Poe y usar el mismo para levantar un puente entre la película y el estilo de la compañía (más efectivo incluso que cuando se refiere expresamente a la compañía al hablar de la puesta en escena del filme). Con esto, hubiera sido de extrañar que, una vez leída la crónica arriba transcrita, los responsables del *Grand Guignol*, o el mismo de Lorde en persona, no se hubiesen sentido aludidos y no se decidiesen a acometer el proyecto de la adaptación teatral del *Caligari*.

Con todo ello, tampoco es descartable, como indica Gordon (1997: 40), que hubiese habido, previa a la concepción de la pieza teatral, una suerte de recorrido inverso: en efecto, sabemos que la dramaturgia que desarrollaba el *Grand Guignol* en París era conocida más allá de las fronteras de Francia. Siendo así, es posible los expresionistas encontrasen una fuente de inspiración en aquella dramaturgia excesiva y perturbadora y que la película *Das Cabinet des Dr. Caligari* hubiese sido una consecuencia, directa o indirecta, de aquella inspiración. No obstante, para este discurso, preferimos ceñirnos a la cronología y a los datos que nos indican, sencillamente, que la pieza *Le Cabinet du Docteur Caligari* fue una adaptación de la película alemana homónima.

Análisis comparativo entre la película y la obra teatral del Grand Guignol

Son muchas los aspectos a comentar que inspiran la comparación entre la película y la pieza teatral. Nos interesan, en este primer momento, aquellos que se refieren a la

translación del lenguaje cinematográfico al teatral desde el punto de vista estructural, argumental y de tratamiento de los personajes.

La obra teatral tuvo que estar sometida a la exigencia que conllevaba la economía narrativa, es decir, reducir y aligerar el argumento (recordemos que las obras del *Grand Guignol* eran piezas de teatro breve). Además, se dio la circunstancia (y esto ya fue más una decisión creativa de los autores que una necesidad narrativa) de que determinados momentos del argumento se modificaron, lo que obligó a un mayor esfuerzo de invención y, en definitiva, a crear *ex novo* determinados pasajes.

Empezaremos, antes de iniciar el análisis comparativo más a fondo, indicando que el nombre de algunos de los principales personajes se afrancesaron: Francis por Franzis, Alain por Alan y Jeanne por Jane.

1. Estructura

El primer rótulo de la película, además del título y del nombre de los guionistas, nos indica que la misma está dividida en seis *actos*. El inicio de cada uno de ellos está anunciado con su respectivo rótulo. En el libreto de la obra, por su parte, se nos señala que la obra está dividida en siete *tableaux* (en el original en francés, literalmente, *cuadros*). En cada uno de ellos hay cambio de acción, tiempo y lugar. Al término de los mismos, hay una indicación de *rideau* (*telón*). Así, pese a la breve duración de la obra, nada impide que nos podamos referir a los siete segmentos de los que está compuesta como actos, aunque para este análisis seguiremos usando el término *tableaux*.

No hay relación ni equivalencia entre los actos de la película y los *tableaux* de la obra; es más, en la película, la división de los actos parece aleatoria ya que no hay una clara ruptura de las unidades de lugar, tiempo y acción entre uno y otro. Entre los actos quinto y sexto, por ejemplo, se sucede la misma acción de la lectura de los diarios de Caligari. En la obra, en cambio, sí que se dan los requisitos necesarios (ruptura de las tres unidades) que justifican plenamente el cambio de acto. Por su parte, el prólogo y el epílogo en la obra son *tableaux* en sí mismos, mientras que en la película no son actos independientes (el prólogo forma parte del primer acto y el epílogo, del sexto y último).

2. Argumentos

2.a. Película: En un jardín, Franzis cuenta a un amigo cómo su prometida se ha convertido en una persona enajenada. Ésta se pasea ante ellos. Se inicia entonces un *flashback*, que muestra al mismo Franzis y a su amigo Alan acudiendo a la feria donde el doctor Caligari hace la presentación de Cesare, un extraño individuo que, sometido a su voluntad, es capaz de ver el futuro. Cesare vaticina que Alan morirá en breve, como efectivamente sucede. Franzis está convencido de la implicación de Caligari en la muerte de Alan. Busca consuelo en Jane y comparte sus sospechas con ella y su padre, quien se compromete a investigar. Al carromato de Caligari acuden Franzis y el padre de Jane. Examinan a Cesare. No hallan pruebas del crimen, pero más tarde Cesare acude a casa de Jane y la rapta. Esta se libera y acusa a Cesare, quien se ha extraviado en el campo.

Franzis, que ha estado vigilando el carronato de Caligari todo el tiempo, no la cree, pues no ha visto a Cesare salir (¿se ha desdoblado Cesare?) La policía acude al carronato de Caligari y descubre que Cesare ha sido sustituido por un maniquí, quedando resuelto el misterio del desdoblamiento de Cesare. Caligari huye y se refugia en un manicomio. Franzis le sigue y descubre que el mismo Caligari es el director del manicomio. Con la ayuda de los enfermeros descubre un libro en el despacho del director: la historia de Caligari, un doctor del siglo XVIII que hacía experimentos de sonambulismo. Sabemos que el director tenía el enloquecido anhelo de imitar a aquel Caligari. Encuentran a Cesare muerto en el campo. Le enseñan el cadáver a Caligari que enloquece en el acto. Termina el flashback. Nos situamos en el mismo jardín del comienzo con Franzis terminando su relato. Ahora sabemos que ese jardín es el del manicomio: Franzis es un interno, como lo son Cesare y Jane. Franzis dice que el director del sanatorio es Caligari e intenta agredirlo, siendo a continuación confinado en una celda con una camisa de fuerza. El director del manicomio dice tener un plan para sanarlo.

2.b. Obra teatral del *Grand Guignol*: Dos amigos, Francis y Alain departen en el jardín de un manicomio. Conocen la facultad de Caligari de convertir a las personas en fantasmas de sí mismos. En principio, no entendemos a que se refieren. Una joven alienada pasea por el manicomio. Una voz en *off* se dirige al público, advirtiendo que todo lo que va a pasar a continuación está en el cerebro de un loco. Vemos una barraca de feria desde cuya entrada Caligari se dirige al público y, a continuación, hipnotiza a Francis ante el horror de Jeanne y su amigo Alain. Pese a que Francis despierta, va a quedar transformado en un ser sin voluntad, para siempre a merced de Caligari. Jeanne confiesa su amor por Francis quien, sometido a la voluntad de Caligari, y sonámbulo, la rapta. La policía interroga a Caligari. Lo culpan de los crímenes ocurridos durante su estancia en la ciudad, en especial del rapto de Jeanne. Caligari les muestra a Francis dentro de un ataúd puesto en pie, hipnotizado. Refiere que el mismo Francis le pidió pasar la noche con él para que su *voluntad le penetre mejor*. Una vez los policías se han ido y el ataúd se ha cerrado, Francis aparece (no se ha desdoblado; en realidad lo que Caligari ha mostrado en el ataúd es un maniquí de Francis) llevando consigo a Jeanne, que muere accidentalmente a manos de Caligari. Este ordena a Francis deshacerse del cadáver de Jeanne. Caligari huye dejando a Francis, hipnotizado, y con el cadáver. Al despertar, piensa que él mismo es el asesino de su amada. Agobiado por la culpa, se refugia en un manicomio. Termina el relato del sueño del loco y volvemos al jardín del inicio. Francis (ahora sabemos que es un interno) y Alain (un visitante) siguen departiendo. La joven alienada del principio (ahora también lo sabemos) es Jeanne. No nos debe extrañar que esté viva pues su muerte tuvo lugar solo en el delirio de Francis. Éste lleva consigo un pequeño libro que narra la existencia de un tal doctor Caligari que hipnotizaba y sometía su voluntad a sus víctimas. Culpa de toda la situación creada a ese imaginario Caligari. Los demás internos se soliviantan y gritan y gimen reclamando la muerte de Caligari. Entra el director del manicomio y es confundido con Caligari: los internos intentan matarlo.

Francis es confinado en la celda. Aparece Caligari como un espectro. Francis muere de miedo.

3. Personajes

Sin duda alguna, el aspecto más relevante es la desaparición del personaje más carismático de la película (con permiso del propio Caligari): Cesare, un personaje fundamental y emblemático, no solo de la película, sino de toda la imaginería expresionista; el pobre desgraciado que en estado de hipnosis permanente actúa siempre bajo los dictados de Caligari. Su ausencia es suplida con el recurso argumental (volvemos así al concepto de economía narrativa) de fundir dos personajes en uno; en este caso, el rol de Cesare es absorbido por el de Francis. Caligari hace caer a Francis, con técnicas de hipnotismo, en un estado letárgico y de alienación bajo el cual queda a su merced. De esta manera, las acciones de Cesare en la película pasan a ser ejecutadas por Francis en la obra. Este recurso dramático está resuelto de manera correcta y el argumento acusa poco el cambio. No obstante, resulta extraño este proceder de los autores. En primer lugar, porque el personaje de Francis en sí mismo, resulta perjudicado: si en la película, pese a lo que sufre, tiene suficiente fuerza de voluntad para ejercer una labor detectivesca y cargar con el peso del argumento, en la obra, por mor del sometimiento a la voluntad de Caligari, acaba siendo un personaje sin iniciativa y pasivo. Nos dice el crítico del diario *Comoedia* (Gignoux, 1925: 2) a raíz del estreno de la obra:

El teatro de Grand Guignol tuvo que condensar en seis cuadros la “construcción mental” del estudiante Francis que se convierte en el Cesare de Caligari. Esta simplificación facilita el entendimiento del drama, pero necesariamente limita su poder de la sugestión.

En segundo lugar, no se entiende que los autores renunciaran a un personaje tan perturbador como Cesare, que perfectamente podría haber provocado pavor entre el público. No obstante, en el proceso de fusión de los personajes de Francis y Cesare, el primero llega a adoptar un rasgo que distinguía al segundo en la película y que le otorgaba cierto aire tenebroso: al inicio del quinto *tableaux* el libreto se nos indica que Francis pasa a vestir un suéter negro, igual al que lucía Cesare en el filme (Lorde y Bauche, 1927: 171).

En tercer lugar, a pesar de que el personaje de Cesare desaparece, es citado un par de veces a lo largo de la obra: la primera vez cuando en el cuarto *tableaux* la policía interroga a Caligari en su carromato (“¿buscan a Cesare? [...] Se ha ido”, dice Caligari) y la segunda en el sexto *tableaux* cuando Francis cuenta la historia de Caligari (Lorde y Bauche, 1927: 167 y 175). Estas citas, sobre todo la primera, no hacen más que provocar confusión en los espectadores, que no entienden de quién se está hablando y, puestos a eliminar el personaje de Cesare, perfectamente se podían haber omitido ambas alusiones. Creemos que todo obedece a un error inconsciente de los autores: probablemente se escribieron varios borradores de la obra y en los iniciales sí aparecía el personaje de Cesare, luego

eliminado. Las referencias citadas quedarían en el texto inadvertidamente (si bien es extraño que nadie reparase en dicho error).

Por su parte, el personaje del mismo Caligari también merece nuestra atención. En la película, el gran momento clarificador es cuando descubrimos que Caligari es también el director del manicomio (cuestión distinta esa si identificación responde a la realidad o es fruto del delirio de Francis). Esto no ocurre en la obra teatral, donde claramente son dos personajes distintos y donde, además, el director es un personaje más bien irrelevante. No obstante, hay una advertencia en el libreto de la obra según la cual ambos personajes deben ser interpretados por el mismo actor (en el estreno en el *Grand Guignol* a Louis Tunc). Esta circunstancia es digna de ser destacada y enlaza con el siguiente aspecto a desarrollar en el apartado siguiente.

4. Lo temático

En la película no se llega a aclarar si el cuerpo central de la narración es real o, por el contrario, un sueño o delirio de Francis (o una mezcla de ambas cosas: un episodio real contado desde el punto de vista de un loco; el característico subjetivismo expresionista), quedándonos pues la duda de si el director del manicomio y Caligari son, en efecto, la misma persona. Es un final pretendidamente confuso e inquietante. Sin embargo, en la pieza teatral se nos dice con toda claridad y contundencia (una voz *en off* así se lo dice al público al final del primer *tableaux*) que lo que acontece en la parte central y principal de la misma sucede en la mente de Francis; con total seguridad, todo ha sido un sueño (la irreal muerte de Jeanne así lo demuestra). Es más, como si de un moderno don Quijote se tratase, Francis revela al final de la obra que ha leído un antiguo libro que cuenta las experiencias de un malvado doctor llamado Caligari que, sin duda, es lo que ha generado el delirio que se ha visto en escena. Así pues, las ilusiones de Francis tienen su origen en la lectura de aquel libro, llegando a culpar de su situación, y de la de Jeanne, al doctor protagonista de aquel. De ahí que, incluso acabado el relato del delirio que como decimos, ha ocupado la parte central de la obra, continúe con sus fantasías y vea en la persona del director del manicomio (como nosotros, los espectadores, también lo vemos) al mismísimo Caligari.

He ahí el verdadero atractivo de la obra teatral: pese a la claridad con la que se nos expone que Francis ha sufrido un delirio al confundir al director del sanatorio con Caligari, nosotros, los espectadores, vamos a sufrir el mismo delirio, pues vamos a ver el rostro de Caligari en el director (recordemos esa indicación expresa en el libreto de que ambos debían ser interpretados, como de hecho ocurrió, por el mismo actor). Sin duda, el trato que Francis tuvo con el director durante su estancia en el manicomio, junto con la lectura del perturbador libro, terminó generando la alucinación de la que se ha hecho partícipe al público. A la hora de cruzar el umbral que separa la cordura de la locura Francis y el público han ido de la mano. Esta situación, insistimos, no es tan evidente en la película pues ni siquiera podemos afirmar tajantemente que el Francis del filme esté perturbado.

Son dos, pues, los conceptos con los que respectivamente trabajan la película y la obra teatral. Mientras en el filme se juega con la capacidad de manipulación que determinados personajes (Caligari) tienen sobre la sociedad (Cesare), hasta el punto de que se ha llegado a ver en la cinta un presagio del advenimiento del nazismo, en la obra teatral se recurre al por entonces ya muy manido argumento del loco que actúa con furia y violencia (Francis llama al resto de los internos a matar al director), si bien con la novedosa y valiosa aportación de convertir la mayor parte de la narración en una explicación de la perturbación de Francis. En otras obras del *Grand Guignol*, donde un enajenado se muestra violento, se suele dar una explicación breve y poco elaborada del porqué de su comportamiento. Aquí, en cambio, ha habido una verdadera inmersión en la mente de un loco y se nos ha contado con verdadero afán de detalle qué llevó a Francis a estar recluido en el manicomio. De ahí igualmente que nos resulte tan atractiva la comparación con don Quijote: la locura de Francis viene dada por la lectura de unos viejos relatos y, en su fantasía, esos relatos se hacen realidad haciendo protagonistas de la misma a, entre otros, el director del manicomio y a su compañera de reclusión Jeanne.

El *Grand Guignol*, pues, fue fiel a sí mismo, a la tradición escénica de la compañía y, sobre todo, a sus temáticas más exitosas como eran la de la locura y el potencial peligro que la misma encierra para el propio loco y para los demás.

5. Puesta en escena/lo visual

De los decorados de la película se encargaron Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Röhrig, pintores expresionistas. Qué duda cabe que, si desde un punto de vista conceptual, la película es un ejemplo claro de las temáticas expresionistas (el desarraigo del ser humano ante fuerzas hostiles brutales), desde un punto de vista visual no es menos clara su adscripción a esta poética, gracias a la distorsión de formas y volúmenes y al *antinaturalismo* de cada uno de los elementos del decorado, del vestuario y de la iluminación y por la gestualidad casi histriónica de los actores (el jardín donde empieza y termina el relato de Francis es el único decorado naturalista de la película; el único decorado no sometido al relato del personaje y, por tanto, no subjetivista). Es por ello por lo que *Das Cabinet des Dr. Caligari* ha quedado para la historia de las artes del siglo XX (y no solo para la historia del cine) como una experiencia visual de primer orden y como referente clave del arte expresionista.

Se nos antoja, pues, como un aspecto especialmente atractivo del presente análisis la comparación entre la puesta en escena de la película y de la pieza teatral. Sin embargo, aquí nos encontramos con un gran obstáculo como es el de la escasez de fuentes, de tal manera que debemos aceptar que las conclusiones a las que lleguemos habrán de ser inevitablemente insuficientes.

Son dos los aportes que nos permiten conocer el aspecto que tuvo la puesta en escena de esta obra en el *Grand Guignol*. Por un lado, las indicaciones que se hacían en el libreto de la obra y, por otro, las escasas y deficientes fotografías que han llegado hasta nosotros.

Desconocemos los nombres de los artistas y técnicos encargados de los decorados, vestuarios y maquillaje del montaje de la obra. Sabemos que en la plantilla de la compañía, por aquellos años, se encontraban el escenógrafo Gabriel Rousseau, el mánager general Paul Ratineau (que incluso llegó a participar como actor en algunas obras) y el técnico en efectos especiales Edmond Beauvais, y podemos suponer que estas personas habrían de estar entre los responsables de la puesta en escena (Pierron, 1995: 144). En todo caso, es importante destacar que el *Grand Guignol* era una compañía modesta que no hacía grandes gastos en puesta en escena, que los decorados debían ser sencillos para desmontarse con rapidez (y así preparar el de la siguiente obra que estuviese en el programa aquella noche) y que el escenario de la sala era ciertamente pequeño: 6 metros de ancho por 6 de profundo (Deák, 1974: 39). Pese a todas estas limitaciones, en la época en la que *Le Cabinet du Docteur Caligari* fue representada, el *Grand Guignol* ya había superado la fase inicial de adhesión al naturalismo teatral, que implicaba puestas en escenas sobrias y sin efectismos, en favor de unos montajes más cercanos a los del teatro del romanticismo, con más tendencia a los trucajes escénicos, lumínicos y de maquillaje.

Para el montaje, debemos suponer que los operarios del teatro siguieron, a los efectos de ejecutar la puesta en escena, las indicaciones del director que, a su vez, seguía las imprecisas descripciones del libreto al comienzo y en el desarrollo de cada *tableaux* y que, a título de ejemplo, son (Lorde y Bauche, 1927: 85, 92, 165, 171):

Segundo *tableaux*: (...) *A la derecha del escenario hay una fachada estrafalariamente decorada (...) la entrada enmarcada por una doble cortina sucia y desgarrada en algunos sitios (...) Todos están vestidos de forma extremadamente extraña, sombreros puntiagudos, corbatas largas, canotiers de lado, cabezas extravagantes, rostros de color sangre o pálido, alguno casi verde, hay un enano deforme que cojea horriblemente (...).*

Tercer *tableaux*: (...) *Dos hileras de casas puntiagudas yendo hacia el fondo (...).*

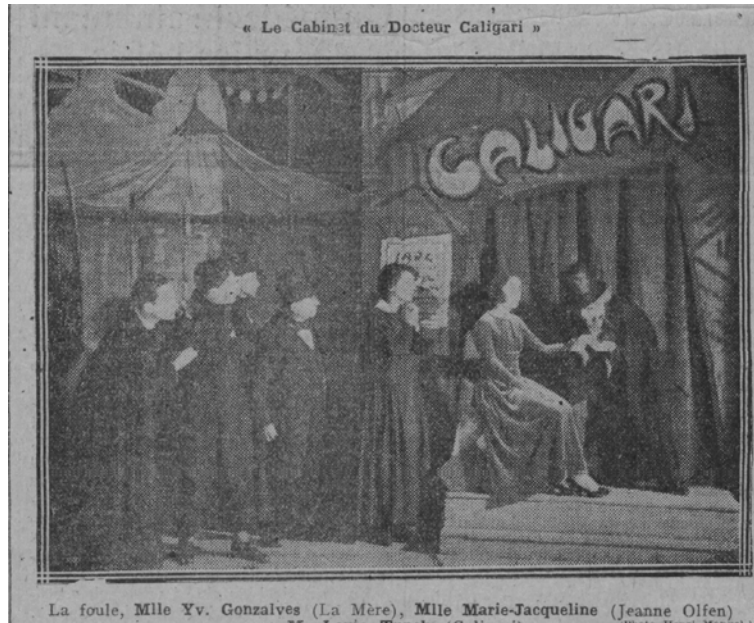
Cuarto *tableaux*: (...) *un extraño cofre alto y largo, que recuerda un poco a un catafalco puesto de pie (...) sobre una mesa sobre la que hay diversos y extraños y extraños utensilios (...)*

Quinto *tableaux*: (...) *Francis con su camiseta negra (...)*

Son estas indicaciones vagas y genéricas, difícilmente asumibles como instrucciones de montaje de un decorado. Los autores plasmaron la confusión y la sensación de extravagancia que generaba la visión de la película.

Por otro lado, son dos las fotografías de que disponemos (Figs. 1 y 2), publicadas en la revista *Comoedia* de 6 de diciembre de 1925 y que acompañaron la crítica de Régis Gignoux a la que ya nos hemos referido a lo largo de estas páginas (Gignoux, 1925: 2). La primera de las fotografías corresponde al cuarto *tableaux* y nos muestra a Caligari (el ya citado actor Louis Tunc) enseñando a los policías el maniquí de Francis. Pese a la mala calidad de la fotografía reproducida en la revista, se puede apreciar un claro intento de

replicar lo más exactamente posible lo visto en la película. Igual podemos decir de la segunda de las fotografías del reportaje. La misma se corresponde al segundo *tableaux*, en la puerta de la barraca de feria, cuando Caligari lee las líneas de la mano a la desafortunada Jeanne.



1 y 2: *Le Cabinet du Docteur Caligari*. *Comoedia*, 6 de diciembre de 1925, página 2. Biblioteca Nacional de Francia.

En ambos casos, llamamos la atención en la reproducción mimética del personaje de Caligari: el abrigo, el sombrero de copa, el pelo blanco e hirsuto y las gafas de concha de cristal redondo. Por lo demás, la puesta en escena no parece tan atrevida como las acotaciones del libreto, arriba transcritas, parecen sugerir. Incluso los actores secundarios parecen llevar una indumentaria sencilla y naturalista. Se aprecia, eso sí, la estrechez del escenario del *Grand Guignol* y el uso de telones pintados; en definitiva, una puesta en escena voluntariosa pero muy modesta.

Conclusiones

Al hablar de *Das Cabinet des Dr. Caligari*, nos dice Terenci Moix (Moix, 1996: volumen 1, 496): *Si plásticamente el expresionismo puede ser considerado un hijo neurótico del subjetivismo romántico, históricamente se ha revelado como el reflejo de una sociedad en crisis*. Estas palabras nos ilustran perfectamente en la doble perspectiva con la que abordar el fenómeno del arte expresionista: el visual y el socio-cultural. A la hora de abordar estas conclusiones resulta útil el adoptar dicha dualidad.

En efecto, el arte expresionista en su conjunto, y la película *Das Cabinet des Dr. Caligari* en particular, fue un afloramiento de aquel sentimiento de angustia vital que experimentó el pueblo alemán con la llegada de la industrialización y que se acrecentó sobremanera en los años de entreguerras. En esos mismos años Francia, y más concretamente París, aun cuando no vivía un período de vigor económico pujante, disfrutaba de cierto hedonismo cultural y artístico. Es por ello por lo que el entendimiento de la poética expresionista en Francia tuviese sus limitaciones y que no germinase con tanto éxito como en Centroeuropa. Volvemos así a lo ya comentado en el apartado correspondiente a la comparación temática entre película y la pieza teatral: el temor existencial a la pérdida de la individualidad presente en la película, en la obra se transformó en un temor, más mundano, a la pérdida de la cordura. La temática contenida en la película queda diluida en pos de un efectismo dramático eficaz pero más pobre en cuanto a profundidad se refiere. El delirio que se ha generado en la mente de Francis ha surgido espontáneamente, sin intervención ajena. Su estremecedor sueño no ha sido más que eso: un sueño, como insistentemente se le ha recordado al público a lo largo de la obra. Nada habría que temer del mismo, salvo por el hecho de que Francis, enajenado como está, no sepa distinguir lo onírico de lo real y prolongue la angustia de su pesadilla incluso llegada la vigilia.

Por otro lado, si volvemos a examinar la puesta en escena de *Le Cabinet du Doctor Caligari*, y más concretamente las indicaciones que sobre los decorados y vestuario se hacían en el libreto, que más arriba hemos transcrito, nos llama la atención el uso de términos como *estrafalaria*, *extraño* y *extravagante* (en absoluto precisos y, mucho menos, útiles para la confección de unos decorados, de un vestuario o el diseño de una iluminación para una puesta en escena, como por otra parte se aprecia en las fotografías) lo que nos da a entender que por parte de los autores de la obra no hubo en realidad un entendimiento de la poética visual expresionista y que más que una alineación con su estética, lo que hubo fue un intento de imitación de la misma. Ciertamente la adaptación de *Das Cabinet des Dr. Caligari* a las tablas fue un reto para los autores y responsables de la compañía del *Grand Guignol* y un intento loable de ampliar la oferta teatral parisina con propuestas novedosas y acordes con las nuevas tendencias artísticas pero, para el caso que nos ocupa, más que rigor o esfuerzo en adaptarse a la nueva vanguardia, lo que hubo fue un empecinamiento un tanto estéril por llevar a las tablas lo que se había visto en la pantalla: las casas y los sombreros debían ser puntiagudos porque así aparecen en la película y, puestos a ser extravagantes, que algunos de los actores salgan a escena con la cara pintada de verde.

Bajo la luz de estas apreciaciones deberíamos concluir que *Le Cabinet du Docteur Caligari* fue un intento fallido de asimilación de la poética expresionista por parte del teatro del *Grand Guignol* de París. Pero si dejamos de lado los análisis referidos a la categorización de estilos y movimientos y nos centramos más en el hecho artístico, las conclusiones a las que llegaremos son mucho más favorables para con la obra del *Grand Guignol*.

Se ha llegado a decir, con mejor o peor criterio, que la película de Wiene no es en realidad una correcta muestra del arte expresionista, sino más bien un ejemplo de cierto romanticismo anacrónico (Sánchez-Biosca, 2004: 43). Se basa esta afirmación en la existencia del elemento de la fantasmagoría en la película, más propia de E.T.A. Hoffmann y de *El Hombre de la Arena* que de, por ejemplo, Franz Kafka y *La Metamorfosis*. Y no necesariamente una fantasmagoría basada en elementos sobrenaturales, sino basada en el inconsciente, esa temática desquiciada del doble (de nuevo, Sánchez-Biosca, 2004: 43), es decir: el hombre y su doble; el hombre fantasma de sí mismo. Si vemos el filme bajo a la luz de este ejemplo de romanticismo tardío y excéntrico, la comunión con la obra del *Grand Guignol* se vuelve diáfana.

Sobre las tablas del *Gran Guignol* se representó la historia de un pobre burgués que, desquiciado por las lecturas de unas antiguas narraciones, termina en un manicomio. Las mismas alucinaciones que le provocan la lectura de esas perturbadoras historias le convierten en un ser violento y, finalmente, le causan la muerte. Es el desdoblamiento entre el Francis cuerdo y el Francis enajenado. La fantasmagoría consistente en el desdoblamiento del ser es también el tema central de la película; en este caso, el Franzis que recuerda y el Franzis que alucina. No son, pues, dos historias tan distintas, pese a las alteraciones de las narraciones.

Ciertamente, la película *Das Cabinet des Dr. Caligari* no disimuló su carácter de ser revival del romanticismo: es una historia en buena parte policíaca y de misterio; el héroe Franzis se sacrifica por amor; la feria donde Caligari se muestra, el manicomio y la misma ciudad donde transcurre la acción son entornos sublimes e intimidatorios; algunas acciones se ejecutan bajo el influjo de la hipnosis... No nos debe extrañar que la película de Wiene llame la atención del *Grand Guignol* y, más particularmente, de André de Lorde ya que son muchos los elementos y referencias que tenían en común con el estilo de la compañía, y el de su misma obra dramática, y que podían, convenientemente, ser usados para satisfacer al público habituado a las formas *granguñolescas*¹.

Así, si la película la entendemos como una de las últimas muestras del romanticismo alemán, con antecedentes que se remontan a los folkloristas Jakob y Wilhem Grimm, al dramaturgo y poeta Schiller y, sobre todo, a E.T.A. Hoffman, entre otros, no nos ha de quedar más que recurrir por última vez al crítico de *Comoedia* en cuya crónica podíamos igualmente leer (Gignoux, 1925: 2):

1 El más obvio, que la historia se desarrolle en el perturbador contexto de la locura y de las instituciones mentales. En un momento dado, al final de la obra (en el sexto *tableaux*) los internos confundidos por las palabras de Francis, intentan linchar al director del manicomio. Que los locos tengan un arrebato de violencia y agreden a algún personaje (o que en muchas ocasiones le causen la muerte) es algo que ya vimos en otras obras de André de Lorde como la citada *Le système du Dr. Goudron et Prof. Plume*, pero también en *Un concert chez les fous* (André de Lorde y Charles Folej, 2 actos, 1909) o en *Un crime dans une maison de fous* (André de Lorde y Alfred Binet, 2 actos, 1925). Es más, que la muerte del director de manicomio no se llegue a producir (queda en un amago un tanto ridículo) acaba siendo un momento altamente frustrante de la obra dados los desenlaces a los que nos tenía acostumbrado de Lorde.

Algunos decorados, como los del patio del asilo (tan melancólico), la feria (tan lleno de misterio), la habitación de la niña (tan poético), el carronato (tan "hoffmannesco"), son un acierto total, tanto en la construcción como en la iluminación.

Le Cabinet du Docteur Caligari supuso la supervivencia del legado romántico sobre las tablas de una modesta compañía del barrio de Pigalle. El crítico de *Comoedia*, tan benévolo en su crítica acerca de los decorados de la obra, acierta a ver a Hoffmann como inspirador de los mismos. Ya fueran esos decorados ejecutados con mayor o menor pericia, la llamada al escritor cierra el círculo de afinidades entre la película de Wiene y la obra de Lorde y Bauche, en el marco de un romanticismo resistente a los embates de las mareas artísticas del siglo XX.

El *Grand Guignol* llevó pues a su terreno con confianza y acierto, por tanto, no una obra de vanguardia original y anticipadora, sino un relato clásico sobre lo grotesco, la superstición, la intimidación, el terror y la amenaza a la voluntad individual.

Referencias bibliográficas

- Breton, André. (1928). *Nadja*. París, Francia. Gallimard.
- Buñuel, Luis. (2018). *Mi último suspiro*. Barcelono, España. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Gordon, Mel. (1997). *The Grand Guignol. Theatre of fear and terror*. New York, EE.UU. Da Capo.
- Gubern, Román. (1989). *Historia del cine*. Barcelona, España. Lumen.
- Hand, Richard J., y Wilson, Michael. (2013). *Grand-Guignol. The French theatre of horror*. Exeter, Reino Unido. University of Exeter Press.
- Hunter, Jack. (2011). *Chapel of gore and psychosis; The Grand Guignol Theatre*. Hove, EE.UU. Creation Books.
- Moix, Terenci. (1996). *La gran historia del cine*. Madrid, España. Prensa Española.
- O'Leary, Sean J. (2005). *The relationship between le theater du Grand Guignol and the cinema 1897-1962*. Nueva Jersey, Estados Unidos. Rowan University.
- Pierron, Agnès (1995). *Le Grand guignol: Le théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris, Francia. Robert Laffont, S.A.
- Pierron, Agnès (2002). *Les nuits blanches du Grand-Guignol*. París, Francia. Seuil
- Rivière, François y Wittkop, Gabrielle. (1979). *Grand Guignol*. París, Francia: Henri Veyrier.
- Robinson, David. (1997). *Das Cabinet Des Dr. Caligari*. Londres, Gran Bretaña: British Film Institute.

Artículos

Chenneviere, Georges. (23 de marzo de 1922). Le Cinéma. *L'Humanité: journal socialiste quotidien*, p. 2.

Deák, Frantisek. (marzo de 1974). Théâtre du Grand Guignol. *The Drama Review*, volumen 18, número 1, pp 35-43.

Gignoux, Régis. (6 de diciembre de 1925). Le nouveau spectacle au Théâtre du Grand-Guignol. *Comoedia*, p. 2.

Lorde, André de. (15 de julio de 1927). Le Cabinet du Doctor Caligari. *La Nouvelle Revue*, número 359, pp. 81-180.

Sánchez-Biosca, Vicente. (2004). El gabinete del doctor Caligari y los destinos del filme expresionista. *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*, pp. 35-58.