

El gabinete del Dr. Caligari: primera recepción franco-alemana (1920-1922)

Rafael Morato Zanatto | rafael_zanatto@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6623-4668>
Universidade Federal de Campina Grande, Brasil

Cómo citar este artículo: Rafael Morato Zanatto (2025). El gabinete del Dr. Caligari: primera recepción franco-alemana (1920-1922), en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 16 (2), pp. 265 a 281. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/we872963

Sumario

1. Introducción: teoría y método
2. Resultados
 - 2.1. Arte y Comercio
 - 2.2 - Trama y tradición
 - 2.3. Unidad plástica y rítmica
 - 2.4. Atmósfera artística y social
 - 2.5. La batalla de Caligari
 - 2.6. Las lecciones de Caligari
3. Conclusiones: ¿Deberíamos convertirnos en Caligari?
4. Bibliografía

Resumen

Este artículo presenta un panorama de la primera recepción crítica de la película alemana *El gabinete del doctor Caligari* (1920) en Alemania y Francia. A partir de la reconstrucción de los principales debates que rodearon la película en un contexto social y artístico posterior a la Primera Guerra Mundial, será posible notar cómo *Caligari* plantea discusiones muy productivas en cuanto al establecimiento de criterios, teorías y perspectivas cinematográficas que paulatinamente se convertirán en constantes en el vocabulario de la crítica cinematográfica especializada. En este sentido, conceptos como unidad plástica y rítmica, atmósfera, estilo, expresividad social o incluso el parentesco con la tradición y con géneros literarios como la novela policíaca serán la base de un esfuerzo teórico que, si bien fluctúa en el rigor con que se operan, condensa o incluso anuncia todo un vocabulario crítico que luego cristalizará en el análisis filmico de las cinematografías nacionales y sus transformaciones en el auge del cine mudo, en el advenimiento del cine sonoro y en la formación del cine moderno.

Palabras clave

“Historia del cine”; “Historia de la crítica”; “Cine Alemán”; “Caligari”.

The Cabinet of Dr. Caligari: First Franco-German Reception (1920-1922)

Rafael Morato Zanatto | rafael_zanatto@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6623-4668>
Universidade Federal de Campina Grande, Brasil

How to cite this text: Rafael Morato Zanatto (2025). El gabinete del Dr. Caligari: primera recepción franco-alemana (1920-1922), en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 16 (2), pp. 265 a 281. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/we872963

Sumario

1. Introduction: Theory and Method
2. Results
 - 2.1. Art and Commerce
 - 2.2. Plot and Tradition
 - 2.3. Plastic and Rhythmic Unity
 - 2.4. Artistic and Social Atmosphere
 - 2.5. The Battle of Caligari
 - 2.6. Caligari's Lessons
3. Conclusions: We have to become Caligari?
4. Bibliography

Resumen

This article presents an overview of the first critical reception of the German film *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) in Germany and France. Starting from the reconstruction of the main debates surrounding the film in a social and artistic context after World War I, it will be possible to note how the film raises very productive discussions regarding the establishment of criteria, theories and cinematographic perspectives that will gradually become constant in the vocabulary of specialized film criticism. In this sense, concepts such as plastic and rhythmic unity, atmosphere, style, social expressiveness, or even the kinship with tradition and with literary genres such as the detective novel will be the basis of a theoretical effort that, although it fluctuates in the rigor with which it is operated, condenses or even announces an entire critical vocabulary that will later crystallize in film analysis of national cinematographies and their transformations in the rise of silent films, in the advent of sound films and in the formation of modern cinema.

Palabras clave

“History of film”; “History of Criticism”; “German Cinema”; “Caligari”

1. Introducción: teoría y método

Más de cien años después de su producción, la película *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) ocupa un lugar central en la historia del cine alemán. Tras su estreno, esta percepción se ha consolidado en trabajos críticos e historiográficos más extensos publicados por críticos e historiadores del cine, alemanes y franceses, cómo en las obras críticas de Rudolf Kurtz (1926) y René Jeanne (1931), los testimonios cinéfilos de Georges Charensol (1930) y M. Bardèche y R. Brassilach (*Histoire du Cinéma*, 1935) y las historias nacionales de Siegfried Kracauer (1947) y Lotte H. Eisner (1952). Ya sea en la crítica, en los testimonios cinéfilos o en las historiografías, la posición de *Caligari* en el panteón de las grandes películas de todos los tiempos ha cristalizado.

Tras este fértil periodo inicial, la investigación historiográfica sobre *Caligari* comenzó a florecer en Europa a partir de la década de 1980, como demuestra Vicente Sánchez-Biosca en su libro *Sombras de Weimar* (1991), en el que reafirma el estatus mitológico de la película y los misterios que rodearon su producción. En *Beyond Caligari: The Films of Robert Wiene* (1999), Uli Jung y Walter Schatzberg se adelantan a las historiografías anteriores al rehabilitar Robert Wiene en la historia del cine, considerado hasta entonces un desconocido director de la película más famosa y decisiva del cine alemán producida entre 1912 y 1938. En obras posteriores, como la de Thomas Elsaeser (2000), *Caligari* es interpretado en relación con la tradición literaria para explicar el papel de la película en la invención de una tradición cinematográfica nacional, es decir, como punto de cristalización de diferentes construcciones históricas e imaginarias del cine de Weimar.

Ya Dietrich Scheunemann (2003) hace justicia a las aportaciones artísticas de Wiene y de los pintores Hermann Warm, Walter Rörig y Walter Reimann en la realización de *Caligari*, y propone un valioso análisis de su argumento, acercándolo al tema del *doppelgänger* (Bär, 2005), es decir, personajes que tienen dobles, reales o imaginarios, que los llevan a cuestionarse su verdadera identidad, un tema recurrente en la tradición literaria alemana. En su libro, Anton Kaes (2009) identifica en *Caligari* resonancias entre la recepción crítica de la película y la praxis psiquiátrica dedicada al tratamiento de los traumas de guerra en la época en que se estrenó el filme. Por último, David Robinson (2000) demostró las inexactitudes de las obras historiográficas clásicas de Lotte H. Eisner y Siegfried Kracauer basándose en la recepción inicial de la película en Estados Unidos y Alemania. Teniendo en cuenta la fortuna crítica e historiográfica, se pudo comprobar la importancia de la primera recepción nacional e internacional de *Caligari* para revitalizar a los personajes, disipar mitos o ponerlos a prueba e interpretarlos en relación con el contexto sociocultural posterior a la Primera Guerra Mundial.

Partiendo de este contexto artístico, social e ideológico y de la importancia de la primera recepción de la película en las reseñas historiográficas más contemporáneas, me propongo sistematizar el impacto inicial de *El gabinete del Dr. Caligari* en Alemania y Francia a partir de la investigación que llevé a cabo en la Deutsche Kinemathek de Berlín y en la Cinémathèque française de París, en la que estudié más de 50 textos críticos y publicitarios en periódicos y revistas publicados poco antes e inmediatamente después del estreno comercial de la película en Alemania, el 26 de febrero de 1920, y en Francia, el 3 de marzo de 1922.

2. Resultados

Desde esta perspectiva, pretendo mostrar cómo *Caligari* fue fundamental en el establecimiento de nuevos lazos comerciales entre los antiguos enemigos y esencial en el fomento de discusiones teóricas sobre la expresividad social, el lenguaje cinematográfico y los estilos nacionales, marcadas a ambos lados de la frontera por consensos y disensos en torno al futuro del cine. A partir de esta comparación, será posible comprender cómo, en Alemania, el comentario del guion y los aspectos pictórico-dramáticos de la película ocuparon un lugar central en los artículos publicados en un contexto en el que esta cinematografía nacional buscaba afianzarse en el mercado europeo. En Francia, la forma y el contenido inusuales de la película alemana fueron el detonante de la división de la crítica. Los que rechazaban *Caligari* reaccionaban contra la resurrección del teatro tras las flagrantes conquistas fotogénicas de los cines sueco y estadounidense. En el extremo, los detractores de las películas americanas baratas que inundaban el mercado francés encendieron un debate en el que mediaron Louis Delluc y Ricciotto Canudo con el objetivo de comprender hasta qué punto el ejemplo alemán podría contribuir a la reconstrucción del cine francés.

En Francia, el orgullo se vio herido por la pérdida de su primacía frente a la industria cinematográfica estadounidense, y se creó una nueva dinámica competitiva por el florecimiento de otras cinematografías nacionales (Gauthier, 2004). En Alemania, la inestabilidad social y económica acompañó el impacto artístico del expresionismo en la literatura, la pintura, el teatro y el cine, y este último se esforzó por conquistar otros mercados para sus películas. A orillas del río Rin, la primera recepción de *Caligari* supuso la afluencia de una gran diversidad de perspectivas, criterios y teorías extracinematográficas movilizadas en el análisis de la película, acentuando su posición como momento decisivo en la historia de la crítica cinematográfica.

2.1. Arte y Comercio

En Alemania, antes del estreno comercial de la película, se publicaron dos artículos publicitarios de personalidades directamente vinculadas a Decla-Bioscop Gesellschaft Holz & Co. En el artículo *Expressionismus im Film* (06.01.1920), el director y guionista Johannes Brandt anticipaba cuestiones que pronto serían centrales en el debate germano-francés sobre el cine, como la unidad plástico-rítmica y el diálogo con la tradición literaria. Según él, el cine ya había establecido relaciones equívocas con el teatro al convertirse en un mero sucedáneo y, en el caso de la pintura, someterse a lo pictórico en detrimento del efecto dramático progresivo. Por otra parte, el cine era el resultado histórico logrado al armonizar en la pantalla las lecciones pictóricas y dramáticas, un problema originado en el arte cinematográfico, al que *Caligari* había sido “el primer intento prometedor de alcanzar la perfección”, alejándolo del “éxito barato cotidiano”. Para el escritor, los “valores artísticos y culturales” resultaron del «acto despreocupado» del productor Rudolf Meinert al seguir «la sugerencia de Robert Wiene y dejarlo libre» para experimentar artísticamente con el expresionismo. Aquí se alaban los nobles propósitos de la película distanciándola de las más mundanas, como el éxito de taquilla, aunque la tradición historiográfica ha demostrado que *Caligari* resultó más de un “pragmatismo cínico” que

de los ideales estéticos del productor, que estaba convencido de la rentabilidad de la película independientemente de la reacción negativa o positiva de los críticos a las ambiciones artísticas de *Caligari* (Robinson, 2000).

En términos artísticos, Brandt analiza la atmósfera irreal de la película en relación con el arte moderno. Esta atmósfera, recreada según el principio de que las «líneas torcidas, las figuras triangulares y cuadriláteras de la pintura moderna» no podían «presentarse plásticamente en el espacio», supondría una “duplicación improbable, particularmente ajena a la realidad de la fotografía cinematográfica”. En otras palabras, una fotografía que se distanciara de la realidad para representar el estado psicológico del personaje. En su análisis, Brandt incorpora como elemento fundamental la visita que había realizado al estudio para moverse entre la construcción escenográfica, en la que había sentido en su piel el “desierto opresivo, la soledad tan profunda, insoportable” que emanaba de él (Brandt, 1920).

En este entorno irreal, los actores y actrices del drama se adaptaron para dar vida a los personajes, porque de lo contrario, si solo se mantuviera la distorsión gráfica, el público se daría cuenta de antemano de la locura del protagonista, que solo se revela al final de la película. Sin embargo, “este problema se resuelve con buen gusto artístico, porque la historia real permanece en constante relación con la concepción escénica” y con el compromiso de los actores, especialmente de Werner Krauss, fascinante combinación de las figuras embrujadas de E.T.A. Hoffmann y las cómicas del director teatral Emanuel Striese, maestro de ceremonias de los espectáculos de variedades berlineses (Grange, 2015). En términos generales, Brandt evoca el potencial artístico de la película al presentar los conceptos de atmósfera, unidad plástica y comparación con la tradición literaria como criterios fundamentales para la caracterización de los personajes y, más indirectamente, en relación con la estrategia comercial destinada a familiarizar con la película tanto al público erudito como al popular.

Del mismo modo, el ayudante de producción de Decla, Julius Sternheim, publicó el artículo *Du mußt Caligari werden* bajo el seudónimo de Claus Groth. En su visita al estudio, el escritor entrevista a los pintores Reimann, Warm y Röhrig y ofrece información de primera mano sobre la experiencia plástica de la película, repitiendo las suposiciones de Brandt con mayor economía conceptual. Sin embargo, Sternheim describe la continuación de la campaña publicitaria emprendida por Decla antes del estreno de la película, clave para entender su éxito comercial más allá de su cometido artístico: “Hace unas semanas, apareció en Berlín un nuevo eslogan: Debes convertirte en Caligari”. Desde las columnas del metro, desde los grandes cafés, desde todas partes, los vivos colores del cartel captaban la atención de los transeúntes, mientras “en los bares y clubes nocturnos, en las calles, amigos y conocidos se dirigían unos a los otros con el imperativo categórico, sin que nadie supiera lo que estas palabras significaban realmente” (Sternheim, 1920).

A este respecto, Elsaeser explicó que Decla se inspiraba más en las campañas de lanzamiento de productos deportivos, novedades de moda y bienes de consumo perecederos que en las que pretendían elevar las artes a la inmortalidad (Elsaeser, 2000). Cabría añadir que, a la luz del artículo de Sternheim, la reivindicación artística de la película en su campaña se hizo comparándola con los estándares literarios, los mismos que habían elevado artísticamente al cine alemán antes de la Primera Guerra Mundial, como en el caso de *El estudiante de Praga* (1913). No por casualidad, Alfred Rosenthal menciona la película junto a *El Golem* (1915). Según él, el expresionismo había llegado al

cine sustituyendo las construcciones arquitectónicas realistas por pantallas e iluminación adecuadas a la «naturaleza fantástica», un recurso escenográfico “insinuado silenciosamente” en *Die Puppe* (1919) de Ernst Lubitsch (Rosenthal, 1920), pero que no presenta la misma radicalidad alcanzada en el diálogo con el expresionismo.

2.2 - Trama y tradición

Un día después del estreno de *Caligari* se publicaron las primeras críticas en periódicos y revistas especializadas, que siguieron apareciendo hasta mayo, cuando la película recorrió diferentes regiones de Alemania. En este conjunto, las principales discusiones se referían al origen de la tradición de *Caligari*, la ambigüedad e hibridez de la trama, la unidad plástico-rítmica de la puesta en escena, el parentesco con diferentes géneros literarios y la relación directa entre la película y la atmósfera social de la época.

En cuanto a la fuente de la tradición, películas como *El Golem* (1915) y *El estudiante de Praga* (1913) fueron evocadas por Alexander Beßmertny en *Die Neue Schaubühne* y en *Der Abend*, Herbert Juttke, futuro director de *Von Morgen bis Mitternachts* (1920), afirmaba que *Caligari* avanzaba por la senda trazada por Richard Oswald, el primero en retratar la naturaleza fantasmal de sus oscuros personajes en un escenario “naturalista”. Sin embargo, la mayoría de las críticas y notas publicadas fueron unánimes al asociar la película con los relatos de E.T.A. Hoffmann. Juttke ve vínculos espirituales con los personajes del escritor en la interpretación del Dr. Caligari, mientras que el Dr. Wilhelm Meyer reconoce el mismo parentesco en la “palidez mortal del sonámbulo” interpretado por Conrad Veidt. No por casualidad, Scheunemann identificó similitudes entre el Dr. Caligari y el abogado Copellius de *Der Sandmann* (1817) de Hoffmann (Schneumann, 2003), pero los estadounidenses no se equivocaron cuando reconocieron similitudes en la película con la obra de Edgar Allan Poe (Robinson, 2000).

En *Der Kinematograph*, Anne Perlmann juzgó la película como el resultado de un manuscrito intencionadamente ilógico, transformado en una “tragedia psicótica semicientífica”, un “drama criminal” que llevó a la pantalla un frenesí de imágenes extrañas y angustiosas, similares a las historias de fantasía de Alan Poe, E.T.A. Hoffmann y el escritor austriaco Gustav Meyrink (Perlmann, 1920), o incluso un drama policial” que demostró su capacidad para derrotar muchas de las objeciones “inevitables y legítimas” al género.

Al no poder situarla en un terreno específico, la crítica alemana se encontró ante una película que explora el hibridismo y el anacronismo típicos del cine detectivesco gótico-fantástico, como bien observa Elsaeser (2000). En igual medida, la ambigüedad de la trama fue resaltada por Roland Schacht, cuando enfatizó la doble esfera de explicaciones en el relato, cuyo “impacto dramático” se da con la inversión de roles: Francis es el loco, y el Dr. Caligari, el buen director del hospital psiquiátrico, hecho que había despertado un sentimiento ambiguo en los espectadores, quienes o bien estaban satisfechos con el giro o “decepcionados y aburridos” (Schacht, 1920). Como señala Anton Kaes (2009), es precisamente en esta ambigüedad que la película se diferencia de otras, convirtiéndose así en un ejemplo de modernidad reflexiva, al dejar abierto lo que podría ser una alucinación y lo que podría ser la realidad.

Casi inmediatamente después del estreno de la película, el crítico de arte Herbert Ihering (1920) señaló que, por varias razones, *Caligari* oscila entre el atractivo popular y la afectación intelectual, dado que define la disposición misma de la forma y el contenido de la película, interpretada menos como un intento de armonización y más como un mero subterfugio que “opone a la idea de la realidad sana una irrealidad enfermiza”, tal como sugiere *Caligari* con su prólogo impresionista y su desarrollo expresionista. Es vital destacar que Ihering no le da gran importancia al epílogo de la película, entendiendo su final como resultado de la ambigüedad de la propia historia y de sus *doppelgängers*, demostrando en el calor del momento una aguda percepción de la trama que está en línea con la interpretación de Scheunemann (2003). Según Ihering (1920), lo que está en juego es la defensa de que la expresión artística debe superponerse al contenido de la película y no legitimarlo.

2.3. Unidad plástica y rítmica

A pesar de la vivacidad de estos debates, el tema de la unidad plástico-rítmica entre los personajes y el escenario fue el más discutido por la crítica alemana. En el *Vossische Zeitung*, Wilhelm Meyer afirmó que la “unidad artística” de *Caligari* colocó “por primera vez las artes visuales y las artes escénicas en pie de igualdad, al fusionar imagen y movimiento para crear un efecto armonioso logrado con “imágenes de rara cohesión corporal” que evolucionan en una “atmósfera lograda y pesada” (Meyer, 1920).

En relación con el tema, Beßmertny, Juttke, E. B. y Meyer elogian la dirección de Robert Wiene, quien “con un encomiable sentido del estilo, conectó el movimiento de la forma humana con las escenas muertas y, sin embargo, vivas de la trama” (Meyer, 1920), a excepción de la mediocre y natural interpretación de Friedrich Feher en el papel de Francis. Sin embargo, el impacto positivo de la actuación de Krauss como el Dr. Caligari se puede ver en la reseña de Kurt Tucholski. Según él, Krauss parecía “un duende gordo” sacado “de un cuento de hadas alemán, un sirviente del diablo, una extraña mezcla de realidad e imaginación”, o más precisamente, en lo que Goethe llamó “la sólida composición de lo fantástico”, una especie de impresión de realidad que tenemos cuando nos enfrentamos a algo fantástico, es decir, algo que, si existiera, sería exactamente así (Tucholski, 1920). En *Film Kurier*, Martin Proskauer (1920) afirmó que la elección formal de *Caligari* favorecía la expresión de momentos emocionalmente tensos, como el sonido que los espectadores podían oír a partir del efecto visual producido por el movimiento alucinatorio del carrusel y la gente asistente a la feria. Ya sea alucinatorio o lento, el ritmo de *Caligari* despierta “sentimientos y expresiones” que, según Meyer, demostraban el deseo del director de sintonizarlos con la “sonoridad interior de la interpretación” (Meyer, 1920).

Los críticos alemanes fueron unánimes al coincidir en que sólo las performances de Krauss y Veidt lograron plenamente el ritmo expresionista, definido por Ihering como “un ritmo de silencio que anula el lenguaje a través de su estructura y gestos”, pero que falló en escenas que presentan detalles naturalistas en medio de líneas entrecruzadas que terminan produciendo un ritmo vacío. Por este motivo, las interpretaciones excesivamente naturales de los demás actores de la película son sutil o imperativamente rechazadas cuando son comentadas en las críticas analizadas. Mientras tanto, las actuaciones de Krauss y Veidt son aclamadas unánimemente, con solo una pequeña

reserva de Schacht sobre el personaje de Krauss, “demasiado rotundo y aislado” (Schacht, 1920). La actuación de Veidt es elogiada por la “fría rigidez y la ferocidad animal” de su sonámbulo, especialmente en las escenas en las que se despierta del sueño, pronuncia su profecía o se arrastra por el muro del jardín (Juttke, 1920).

De todos los críticos alemanes, solo B atribuye el éxito de *Caligari* a la trama, invocando el cielo para pedir protección contra la “aluvión” de supuestas películas expresionistas, futuristas o cubistas. Según él, sería “insoportable ver el valor artístico de una creación como la de *Caligari* desbancado por una sucesión serial sin sentido. La obra de arte es... ¡lo que sigue es insípido!” (B, 1920). En este contexto, Perlmann lamenta que la obra no haya podido protegerse de la imitación y parece reivindicar, como B, una especie de aura para la película. K, por su parte, observa con cierta inquietud el éxito inmediato de la experiencia expresionista sobre el lienzo, “todavía feudal y ridiculizada en las exposiciones de arte”. K teme una hipotética “inundación de las pantallas”, que sería el colmo del kitsch en el cine, si se ignorara la importancia del “gusto, el intelecto y el juicio artístico” (K, 1920). Quizás esta inseguridad motivó a Ihering (1920) a afirmar que el experimento no debía repetirse.

Dentro del debate alemán, quedó una pequeña incertidumbre sobre una definición más apropiada para la película, plasmada en su experiencia pictórico-dramática. Mientras la mayoría de los comentaristas vinculan a *Caligari* con el expresionismo, el Dr. Red anuncia que por primera vez llega al cine el “futurismo”, concebido a través de la influencia mutua entre el futurismo y el expresionismo (Dr. Red, 1920), o incluso la posición de Flüggén a favor del dadaísmo y la de B a favor del cubismo. Aunque prevalece en la crítica alemana, la falta de consenso absoluto respecto a la asociación de la película con el expresionismo sugiere, como en la recepción estadounidense, la efervescencia del arte moderno en Europa (Kaes, 2006).

2.4. Atmósfera artística y social

En relación con otros críticos alemanes de la época, solo Christian Flüggén (1920) descuida el análisis interno de la película para considerarla como una expresión social y artística de su tiempo. Flüggén afirmó que la película demostraba que “en tiempos difíciles, que exigen energía y acción, la mente humana es muy propensa a ceder a la creencia en lo milagroso”, y en otros eventos, como “los cometas, el fin del mundo, las profecías; nunca están más en movimiento que cuando la cruel realidad pesa sobre el hombre”. Esta atmósfera cataclísmica de posguerra, “esta propensión a lo maravilloso y lo fantástico” se había manifestado en el cine, como lo había hecho en el escenario, que es el espejo de la vida”.

Flüggén (1920) es el primero en interpretar a *Caligari* como una expresión consecuente de la atmósfera social alemana después de la Primera Guerra Mundial. Representando en el lienzo la alucinación de un loco, *Caligari* comparte el destino de las obras de teatro, que en su época exploraban lo “extraordinario, lo fantasmal, lo horrible”. Para hacer las imágenes más expresivas, estas “aberraciones del cerebro humano” se basaron en la tendencia expresionista, es decir “lógica, estática”, conservando una heterogeneidad “casi pasada de moda.

Después de su recepción inicial en Alemania, la recepción crítica internacional de *Caligari* fue mixta, tanto en Estados Unidos como en Francia. En este contexto, los países siguieron de cerca la expansión del cine alemán en los mercados de Europa del Este, temiendo que sus mercados se vieran inundados de películas alemanas, basadas en un paradigma de producción más competitivo y de bajo costo (Robinson, 2000). En Estados Unidos, el primer viejo enemigo en exhibir la película (01.03.1921), la recepción de *Caligari* fue “fuertemente dividida”, provocando protestas de carácter nacional y proteccionista, pero también despertó el interés de muchos por las posibilidades artísticas que evocaba como alternativa al entretenimiento de masas (Kaes, 2006).

En Francia, la primera recepción crítica de *Caligari* fue bastante dividida, al igual que en Estados Unidos. Mientras algunos temían la competencia internacional alemana y la invasión de sus mercados, otros veían el paradigma de producción alemán como un ejemplo del cual la industria cinematográfica francesa podía aprender para recuperar su competitividad. En aquel momento, los expositores franceses y belgas habían puesto en sus puertas carteles impresos con los colores de sus banderas nacionales y advertían a los “representantes de las casas alemana y austriaca” que no estaban invitados a entrar. (Jeanne y Ford, 1952).

A pesar de todos los obstáculos impuestos a la película alemana, el éxito comercial de *Caligari* en Nueva York fue visto con gran preocupación por el actor, director y guionista francés Henri Roussel (1921). Según él, los alemanes ya habían estrenado películas históricas como *Ana Bolena* (1920) y *Madame Dubarry* (1919), y ahora presentaban *Caligari* (1920), una película “futurista, cubista, fumista”, preparada para causar sensación por su exageración y extrañeza. Este ensayo “enfermo, perfectamente ridículo, pero innegablemente audaz” conquistó al público de Nueva York y se habló de él en todo el país. “¿Ves el peligro?”.

Una semana después, el 1 de julio, Louis Delluc señaló que, desde la guerra, los cineastas franceses habían mostrado poca creatividad en comparación con los avances del cine estadounidense, sueco y alemán. Así, el ejemplo valiente y “deslumbrante” de *Caligari* pudo inspirar la inteligencia de los “confiteroles” franceses en términos comerciales y artísticos para recuperar el espíritu creador que había marcado a la industria cinematográfica en sus orígenes. Con un modelo de producción atomizado, caracterizado por la gran multiplicidad de estudios cinematográficos que funcionaban en Berlín, el crítico Lucien Boisyvon (1921) destaca que, con un coste aproximado de 17.000 dólares, *Caligari* había generado 400.000 dólares de ingresos para el estudio. Para presionar a los exhibidores, Delluc exhibió *Caligari* el 14 de noviembre de 1921 en las Matines de la revista *Cinéa* (Lavastrou, 2012), bajo su dirección, abogando por dejar de lado los resentimientos en favor de una política de cooperación técnica entre industriales, directores y artistas.

Poco antes de la proyección cultural de la película, Delluc pone *Cinéa* al servicio de la comprensión y deja espacio a la publicación de un artículo del poeta franco-alemán Ivan Goll, que comenta la ambigüedad de la trama a partir de la recopilación de la recepción de *Caligari* en Estados Unidos. Para él, la película no era propiamente una “obra maestra del séptimo arte”, pero sí un paso importante en la investigación y producción cinematográfica: “es una nueva voluntad que emerge de la masa inerte de fabricantes sin escrúpulos y, como tal, esta película tendrá su lugar en la historia” (Goll, 1921). Al referirse a la sesión, el crítico Léon Moussinac destacó los apasionados debates protagonizados por artistas y pintores sobre las posibilidades que la película abría en

términos pictóricos y dramáticos para la renovación del cine francés. En los tres meses que transcurrieron entre la exhibición cultural y el estreno comercial de la película, Delluc volvió a publicar artículos estadounidenses en *Cinéa* y presentó a *Caligari* y su sonámbulo en su portada, a lo que siguió la publicación de anuncios en otras revistas de cine.

2.5. La batalla de *Caligari*

El estreno comercial de la película en París tuvo lugar “en exclusiva” el 3 de marzo de 1922 en la Ciné-Opéra, con la debida mención de su origen, como refirió *Der Kinematograph* para orgullo de los lectores alemanes, y permaneció en exhibición al menos hasta mayo en París, desacreditando a los críticos que afirmaban la incapacidad de la película para llegar a un gran público, tanto profano como especializado (RJ, 1920). No es casualidad que el éxito de *Caligari* allanara el camino para la entrada sistemática de otras producciones cinematográficas alemanas en el mercado francés (Gauthier, 1999). A pesar de su éxito, *Caligari* no encontró un consenso armonioso entre los críticos cinematográficos franceses y desencadenó una auténtica batalla entre adversarios feroces, idólatras y espíritus más equilibrados.

Un mes antes del estreno, el estado de ánimo era claramente visible en un artículo anónimo publicado en *Cinémagazine*, en el que el escritor protestaba contra un distribuidor que había intentado imponer esta producción “enferma” en Francia mediante una publicidad “poco recomendable”, y declaraba: las películas habituales palidecen ante esta “obra extraña”, esta “trilla intolerable, chucrut”, contra la cual los “amigos del cine” deberían “hacer la guerra” (27.01.1922). No es casualidad que el crítico Jacques Pietrini asociara la batalla de *Caligari* con el “glorioso precedente de los tumultuosos estrenos de Hernani, un drama romántico de Victor Hugo caracterizado por la disputa estética y política entre los ‘clásicos’, defensores de la jerarquía de los géneros teatrales, y la nueva generación de románticos, que aspiraba a una revolución en el arte dramático” (Blewer, 2002).

En las filas de los reflexivos, el crítico Léon Moussinac publicó dos artículos, uno antes y otro después del estreno de la película, y adoptó como premisa la defensa de su experiencia estética, en la que la historia que se desarrolla en la mente de un loco le parecía un “ingenioso pretexto para la más extraordinaria fantasía cubista” inspirada en la literatura de Hoffmann y Alan Poe, como también observaron los críticos alemanes (Moussinac, 1922). Émile Vuillermoz, que defendía un modelo alternativo para el cine norteamericano (Heu, 1998), consideró la trama “poco original” pero agradable y bien tratada por la interpretación “sin parangón” de los actores que daban vida al problema de la obediencia pasiva y la falta de responsabilidad de un sujeto hipnotizado que parecía más lúcido que Sherlock Holmes (Vuillermoz, 1922).

En el artículo, Vuillermoz entiende que “al situarse en el delirio de un loco”, *Caligari* cobra mucha fuerza al narrar el despertar de una memoria visual que se nos presenta como un “extraño y flotante desorden de esta extraordinaria y alucinatoria aventura” (Vuillermoz, 1922). Esta perspectiva corrobora el análisis de la composición de las películas identificadas por Kaes, para quien la recuperación en *flashbacks* de una experiencia traumática, del recuerdo aturdido por un inconsciente histórico muy presente, hacía imposible distinguir con precisión entre pasado y presente, sueño e ilusión. En este mundo desordenado, los espectadores podrían preguntarse quién es exactamente el

“monstruo que nos rodea”. En esencia, una historia de detectives, la película oculta al revelar, engaña al descubrir, reprime al recordar (Kaes, 2006).

En relación a la unidad plástica-rítmica de la película, Moussinac coincide con la postura de la crítica alemana cuando afirma que, por momentos, la película consigue una armonía absoluta entre las interpretaciones de los actores y los escenarios. Sin embargo, en otros, había una clara inadecuación motivada por la sumisión de la película al teatro y a la pintura. A pesar de ello, pretende acercar los extremos del debate, aconsejando a los acérrimos opositores de *Caligari* reflexionar sobre si estas “inconsistencias” no habrían contribuido al menos a clarificar el valor de unos principios necesarios para “descubrir a través de la experiencia las leyes que buscaban”: un sentimiento exacto de las necesidades artísticas del cine, entendiéndolo como síntesis de todas las expresiones artísticas. No se trataba de elegir ciegamente entre “simbolismo y realismo” ni de renunciar a los “paisajes admirables” del cine sueco y americano, sino de reconocer que una nueva manera de hacer cine pasaba por recrear en su totalidad el mundo exterior representado en la pantalla, y para lo cual la iluminación jugaría un papel fundamental en la composición de este mundo concebido por el artista. En *Caligari*, cada vez que “la luz baña la escena y le confiere sus valores, esta escena parece viva, participamos plenamente de la emoción y de la belleza de las imágenes” (Moussinac, 1922).

Coincidiendo con la importancia de la iluminación, Vuillermoz valora la experiencia escenográfica de *Caligari* en comparación con las construcciones monumentales de las películas históricas. Al sustituir los recursos escenográficos propios del escenario teatral, *Caligari* había demostrado la viabilidad de un modelo de progreso alternativo al americano, al igual que los suecos con sus grandiosos paisajes naturales. Mientras tanto, el cine francés se desesperaba intentando seguir el mismo paradigma de producción que los estadounidenses sin contar con los mismos recursos y permanecía atónito, incapaz de luchar seriamente contra la invasión de su mercado, “pero aún conserva la pantalla, el cartón, las pinceladas y la imaginación creativa. Un mundo irreal más rico que el real gracias a la amplificación de las sensaciones”, lo que convirtió a la película en la fecha “de la liberación de la pantalla”. “*Caligari* no es una fórmula definitiva y exclusiva, es una ventana que se abre a magníficos horizontes intelectuales”. Vuillermoz (1922) estaba convencido de que el “cerebro del artista” entró en la ocasión “en rivalidad con una bolsa de dólares” al haber “curado” a los franceses “para siempre de todas las pueriles investigaciones fotogénicas de los colodiones transatlánticos”, en referencia a la velocidad productiva y la falta de cuidado de esta industria. Después de añadir leña al fuego, Vuillermoz fue contestado nominalmente por los secuaces del cine americano y de una ideología cinematográfica basada en la reproducción precisa de la vida cotidiana y de sus objetos, tal como la define Pietrini.

En el artículo Caligarismo o la venganza del teatro, Lionel Landry compartió la postura crítica de Ihering sobre el uso de la trama como un mero subterfugio. En el caso del escenario, Landry fue implacable al interpretar el “hiperespacio vertiginoso y desconcertante” de la película como “el nuevo hachís” que había provocado una conmoción en todos los “principios estéticos” del arte en general, y del cubismo en particular. Landry teme la caligarización del cine, interpretada como una venganza del teatro y de películas teatrales como *El asesinato del duque de Guisa* (1908), una tendencia ya superada por el cine estadounidense. Según Landry, “el cine puede mostrarnos la realidad”, y si el cine era verdaderamente “el séptimo arte”, *Caligari* era el “sexto y medio”. Pero la batalla no terminó ahí. En *Cinématographie française*, Paul de la Borie lanza un ataque

frontal contra los admiradores de *Caligari* cómo Vuillermoz denunciando un esnobismo flagrante caricaturizado en el elogio de todo lo que es ajeno a la mentalidad, al gusto y al “genio latino y celta”. Según él, *Caligari* “no tiene nada de simple, directo, verdadero ni real. Todo es falso, todo está fabricado, deformado, exageradamente embellecido”. Sus personajes son “bochornosos”, tienen “muecas terribles” y “expresiones sádicas” que aparecen impresas en las escenas deformadas que podrían haber sido “concebidas y ejecutadas por cualquier pintor principiante de Munich, atormentado por el oscuro delirio” que se siente al beber una “cerveza de alta graduación alcohólica” (Borie, 1922).

En defensa de la “verdad natural y humana”, el poeta Blaise Cendrars se une a Landry y Borie al atacar a *Caligari*, considerado “un malentendido, un perjuicio para todo el arte moderno, híbrido, histérico y pernicioso. No es cinematográfico, es una impostura. Producido con mala fe”. “Es teatral”; “Hay movimiento, pero no hay ritmo”. La cámara no desperdicia papel. ¡Viva los Cowboys! (Cendrars, 1922). A pesar del consenso, existen importantes diferencias en estas posturas. Landry defiende con mayor equilibrio los principios del cine estadounidense, Borie ataca los propios objetivos del cine de arte asociados con *Caligari*, mientras que Cendrars es el más provocador, considerando la película no solo como un desvío en la historia del cine, sino como un ataque a todo el arte moderno y al cubismo. Sin embargo, existe cierto consenso entre todos los participantes en la batalla: la oposición a las producciones superficiales que inundaban el mercado y la necesidad de construir un modelo de producción acorde con las capacidades económicas del cine francés. A pesar de los problemas y desajustes, *Caligari* suscitó reflexiones fundamentales sobre la formación de la crítica cinematográfica y el futuro del cine francés y su fisonomía.

2.6. Las lecciones de *Caligari*

De las diferentes voces críticas que analizaron *Caligari*, Louis Delluc y Ricciotto Canudo fueron los que más aprovecharon los debates suscitados por la película para examinar en un marco general cuáles serían las mayores lecciones que los franceses podían aprender de la experiencia alemana. Para ello, se responderá frontalmente a las principales preguntas planteadas por la crítica francesa, así como a las acusaciones infundadas que lanzan sus detractores cuando acusan a la película de carecer de ritmo.

Enfrentando esta posición, Delluc afirma que *Caligari* tenía un “ritmo, más fuerte que el de la orquesta” en el desarrollo de gestos y siluetas, en la proporción de escenas y en la duración de imágenes”, de modo que la unidad entre forma y contenido notada en producciones estadounidenses y suecas se encontraba en *Caligari* materializada en un mundo irreal que cobra vida en las reminiscencias de un loco, presentado en un “ritmo” que “impone la película como una “sinfonía visual”: “en el comienzo lento, deliberadamente laborioso, busca desconcertar la atención”, desde el momento en que nos enfrentamos al movimiento alucinatorio de la feria: “el ritmo salta, se vuelve activo, desatado y nos lleva al final de la palabra, agrio como una bofetada” (Delluc, 1922): “En cada mirada o en cada pequeño gesto”, *Caligari* parece ejecutar “notas” musicales con sus dedos como si fuera un “compositor invisible, dueño de sí mismo – y de nosotros”.

Compartiendo este impulso, el crítico Ricciotto Canudo publicó ocho artículos titulados El séptimo arte y su estética, dedicados a delimitar los dominios del cine: el pilar ideológico de los adversarios de *Caligari*. Desde esta perspectiva, lo inmaterial, lo

subconsciente, la representación de la memoria o el pensamiento” se interpretan como material cinematográfico valioso, como lo había demostrado el clásico sueco *The Phantom Carriage* (1921) con la “evocación del drama humano” en contraste con una “atmósfera natural”. Del mismo modo, los estadounidenses habían otorgado a “la naturaleza un papel verdadero y superior”, porque más que determinar el drama humano, los paisajes actuaban en el escenario de los “paseos y duelos de sus vaqueros”, dispuestos como “títeres” “adaptados al sol” (Canudo, 1995). En el caso del cine francés, la sustitución de los paisajes naturales por escenarios interiores fue flagrante, pero no menos rica en significado. En todos los casos, la atmósfera es decorativa, tanto natural como artificial en películas alemanas como *Caligari*, porque la acción en el cine obedece a una “precisión carnal, una consecuencia plástica, una expresión psicológica, visual y colectiva” (Canudo, 1995).

En el caso de *Caligari*, la representación cinematográfica del subconsciente había enriquecido la visión artística al suscitar nuevas emociones a través del “esfuerzo de plasticidad rítmica fijado en la sensualidad y los sueños de algunos seres excepcionales”, una representación de la vida basada en un “amplio ritmo de ansiedades secretas”, del hombre y sus sueños. Canudo considera fascinante esta “duplicación”, porque “nunca la realidad se había enfrentado de forma tan cercana, sensible y visible con los sueños, y lo exterior con lo interior, la plasticidad con el alma”. Tratado como tema cinematográfico, el sueño sería capaz de “marcar más profundamente la realidad”, desarmando posiciones frente a la película. Según Canudo, *Caligari* tuvo el mérito de representar al “individuo total”, pues el mundo exterior participa de la manera como este individuo lo ve, y nosotros lo vemos en las “representaciones plásticas y rítmicas del doble yo” y en la “multiplicidad de seres interiores”. En su perspectiva ideológica, Canudo entiende el cine como una síntesis entre artes rítmicas, como la literatura, la música, la poesía; y artes espaciales, como la arquitectura, la pintura y la escultura. Es en esta pluralidad donde reside la verdad cinematográfica (Canudo, 1995).

3. Conclusiones: ¿Deberíamos convertirnos en *Caligari*?

En términos generales, la primera recepción de *Caligari* en Francia fue un momento importante en el restablecimiento de los lazos entre los países europeos y sus empresas productoras. Se trata de una batalla por el destino del cine francés, en la que la propia definición acuñada en evidente oposición al impulso teatral se hace, contradictoriamente, a partir de su propia experiencia histórica y de la percepción de que *Caligari* no era más que la resurrección de una tendencia ya superada por el cine americano. Dos meses después del estreno comercial de la película, André Billy (1922) explicó que el término ‘caligarismo’ había sido utilizado por los “cineastas” franceses para menospreciar a *Caligari* y las películas de su linaje. Esta actitud emanaba de un sentimiento de “vanidad y rutina perezosa” que reinaba “entre los industriales y directores de cine”. La mayor lección de *Caligari* fue demostrar la posibilidad de un cine de arte que pudiera coexistir con el cine popular para satisfacer las necesidades de un público diverso. Sarcástico, Billy sostiene que no sería difícil suponer que los fabricantes esperarían otro año o dos para lanzar el experimento. Y, por supuesto, eso seguiría siendo “culpa de la guerra...”.

Junto a los debates sobre el destino del cine francés, se puede constatar la profundidad de los análisis realizados sobre la iluminación, el ritmo y la escenografía, mientras que

otros temas atraen menos atención, como la trama y la interpretación. En este hecho se puede notar un choque entre fisonomías y tradiciones nacionales. Para los alemanes, *Caligari* había contrapuesto paisajes y ritmo natural en un intento de promover la elevación artística del cine a través de su aproximación al teatro, la literatura y la pintura expresionista, tejiendo profundas reflexiones sobre la forma y el contenido de la película, comparándola como contrapunto con las películas históricas de Lubitsch. Este aspecto de la crítica puede encontrar sus razones en el aislamiento de Alemania de las películas extranjeras durante un período de severas restricciones.

Como se puede observar, no existen paralelos extranjeros en la crítica alemana, ya que solo dos meses después del estreno de *Caligari* se permitió de nuevo la exhibición de películas extranjeras en Alemania. En Francia se abordarán todos estos temas, con mayor o menor rigor, pero añadiendo temas como el reconocimiento del cine como síntesis moderna de las artes rítmicas y espaciales, el modelo de producción de bajo coste y el futuro de la industria cinematográfica francesa. Hay también, en la primera recepción francesa, los estímulos suscitados por otras cinematografías nacionales, que permitieron valorar a *Caligari* no solo en relación al teatro de vanguardia, a las artes modernas, al cine histórico y mediocre y a sus paisajes naturales, sino en relación a las atmósferas naturales y a los desarrollos del lenguaje cinematográfico en las producciones americanas y suecas.

Los primeros historiadores del cine tenían razón cuando afirmaban que, incluso en la imperfección y frente al fracaso comercial, las películas originales habían ayudado a lanzar el cine en nuevas direcciones. Tal fue el caso de *El gabinete del doctor Caligari*, un orgullo para los alemanes y un ejemplo para los franceses, incluso de lo que no se debe hacer. Tras reconstruir la primera recepción alemana y francesa, fue posible observar cómo la película suscitó debates críticos bastante productivos desde el punto de vista conceptual. Entre las nociones compartidas por los críticos alemanes y franceses de diferentes orígenes artísticos, sociales e ideológicos, aspectos del lenguaje, el estilo y la expresividad social que evoca la película se manifiestan en los comentarios relativos a la atmósfera de la trama, el desarrollo rítmico del argumento, la fisonomía nacional y su parentesco con la tradición literaria y sus géneros, la unidad plástico-dramática que evoca las lecciones del arte moderno y la realidad cinematográfica. En conclusión, la primera recepción de *Caligari* en Francia y Alemania dio lugar al surgimiento de todo un vocabulario crítico-conceptual que, si bien manejado con diferentes niveles de rigor, pone de relieve el florecimiento de criterios, teorías y perspectivas que la crítica cinematográfica utilizará para interpretar las cinematografías nacionales y sus transformaciones en el auge del cine mudo, en el advenimiento del cine sonoro y en la formación del cine moderno.

4. Bibliografía

- Anonymous (1920). Der erste expressionistische Film. *Berliner Tageblatt*, 28 Feb.
- B. (1920). Das Kabinett des Dr. Caligari. *Erste Internationale Film-Zeitung*, vol. 14, n.º 10, 06 Mar, 13.
- Bär, G. (2005). *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphtantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam: Rodopi.
- Bardèche, M.; Brasillach, R. (1935). *Histoire du Cinéma*. Paris: Dénoël et Steele.
- Beßmertny, A. (1920). Ein expressionistischer Film. *Die Neue Schaubühne*, vol. 2, no. 5,

May, 136.

Billy, A. (1922). Caligarisme. *Le Petit Journal*, 08 Mai., 01.

Blewer, E. (2002). *La Campagne c/ Hernani. édition du manuscrit du souffleur Saint-Pierre-du-Mont: Eurédit.*

Borie, P. (1922). Le Cabinet du Docteur Caligari. *Cinéa*, n. 49, 14.Abr, 15.

Boysivon, L. (1921). Le Cinéma. *Le Intransigéant*, 28 set., 02.

Brandt, J. (1920). Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film. *Film-Kurier*, vol. 2, no. 4, 06 Jan, 1.

Canudo, R. (1995). *L'Usine aux Images: Ricciotto Canudo, l'homme qui inventa le septième art.* Paris: Nouvelles Éditions Séguier et Arte Editions.

Cendrars, B. (1922). Sur Le Cabinet du Docteur Caligari. *Cinéa*, n. 56, 2 Juin, 11.

Cinéa-Ciné (1921), n.25. 28. Oct., 12.

Cinéa-Ciné (1922), n.35. 06 Jan., 01.

Comoedia Illustré (1921), 20 Dez. 1921.

Delluc, L. (1922). Le Cabinet du Docteur Caligari. *Cinéa-Ciné*, n. 44, 10 mar., 05.

Der Kinematograph (1922), vol. 16, no. 787, 19 Mar.

Dr. Red (1920). *Film-Kurier*, vol. 2, no. 9, 11 Jan, 3.

Dr. Red. (1920). Das Kabinett des Dr. Caligari. Marmorhaus. In: *Film-Kurier* (Berlin) vol. 2, no. 50, 28 Feb, 1.

E. B. (1920). *Der Kinematograph*, vol. 14, n ° 686, 03 mar.

Eisner, L. H. (1952). *L'Écran démoniaque: influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme.* Paris: André Bonnet.

Elsaeser, T. (2000). *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary.* London/ New York: Routledge.

Film-Kurier (1920) vol. 2, no. 78, 16 Apr, 3.

Film-Kurier (1920) vol. 2, no. 92, 04 May, 2.

Flüggen, C. (1920). Das Kabinett des Dr. Caligari. *Deutsche Lichtspiel-Zeitung* (Munich, Berlin) vol. 8, no. 12/13, 27 Mar., 2.

Gauthier, C. (1999). *La passion du cinéma: cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929.* Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinema.

Gauthier, C. (2004). Le cinéma des nations: invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910- années 1930), *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n°51-4, pp. 58- 77.

Goll, I. (1921). Un Film Expressionniste: Le Cabinet du Dr. Caligari. *Cinéa*, n. 26. 04 nov., 5.

- Grange, W. (2015). *Historical Dictionary of German Theater*. Lanham/ Maryland- EUA: Rowman & Littlefield.
- Heu, M. P. (1998). Emile Vuillermoz et la naissance de la critique de cinéma en France. *1895, revue d'histoire du cinéma*, n. 24, 1998, pp. 54-75.
- Ihering, H. Theater der Expressionismus: Die Sturmbühne im Künstlerhaus, p. 80-82. En: *Von Reinhardt bis Brecht: Vier Jahrzehnte Theater und Film*. I- 1909-1923. Berlin: Aufbau Verlag, 1958.
- Ihering, H. (1920). Ein expressionistischer Film. *Berliner Börsen-Courier* no. 101, 29 Feb., 8.
- Jeanne, R.; Ford, C. (1952). *Histoire encyclopédique du cinéma (1895-1929)*.vol. 2. Paris: Robert Laffont; S.E.D.E.
- Jung, U.; Schatzberg, W. (1999). *Beyond Caligari: The Films of Robert Wiene*. New York: Berghahn Books.
- Juttke, H. (1920). Das Kabinett des Dr. Caligari. *Der Abend*, 27 Feb.
- K. (1920). Das Kabinett des Dr. Caligari. *B.Z am Mittag*, 27 Feb.
- Kaes, A. (2006). "The Cabinet of Dr. Caligari: Expressionism and Cinema". In: *Masterpieces of Modernist Cinema*. Ed. Ted Perry. Bloomington: Indiana University Press.
- Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton University Press.
- Kracauer, S. (1947). *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. New York: Princeton University Press.
- Landry, L. (1922). Caligarisme ou la Revanche du Théâtre. *Cinéa*, n. 51, 28 abr., 12.
- Lavastrou, M. (2012). *La réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française entre 1921 et 1933*. Linguistique. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II. Français.
- Meyer, W. (1920). Filmkunst des Malers. *Vossische Zeitung*, 29 Feb.
- Moussinac, L. (1922). A propos du Décor au Cinéma. *Cinémagazine*, n. 11, 17 mar. , 332-333.
- Moussinac, L. (1922). Cinématographie. *Mercur de France*, n.1, 01. Jan., 216-219.
- Perlmann, A. (1920). Das Kabinett des Dr. Caligari. Declafilm. Pressevorführung in den Shadow-Lichtspielen. *Der Kinematograph* vol. 14, no. 696, 16 May.
- Pietrini, J. (1922). Le Cabinet du Docteur Caligari. *Cinémagazine*, n. 09, 03. Mar., 264-266.
- Proskauer, M. (1920). Das Kabinett des Dr. Caligari: Ein Nachwort und eine Prophezeiung. *Film Kurier* vol. 2, n° 51, 29 Feb, 2.
- RJ. (1922). Le cabinet du Docteur Caligari a Montréal. *Le Petit Journal*, 8 mai., 4
- Robinson, D. (2000). *O gabinete do Dr. Caligari*. Rio de Janeiro: Rocco.

Rosenthal, A. (1920). Der expressionistische Film. *Berliner Börsen-Courier*, vol. 52, no. 79, 17 Feb., 6.

Roussel, H. (1921). Les Allemands son aux États-Unis les plus grands adversaires du film français, ils inquiètent aussi la production américaine: Une très grave question. *Comoedia*, 24 Jun.

Sanchez-Biosca, Vicente. (1991). Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán (1918-1933). Madrid: Verdoux, S. L.

Schacht, R. (1920). Caligari. *Freie Deutsche Bühne* n. 29, 14 Mar., 695-698.

Scheunemann, D. (2003). The Double, the Décor, and the Framing Device: Once More on Robert Wiene's *The Cabinet of Dr. Caligari*. En: Scheunemann, D. (org.). *Expressionist Film: New Perspectives*. Rochester, NY: Candel.

Sternheim, J. (1920). Du mußt Caligari werden. *Illustrierter Film-Kurier* n. 6, 2-5.

Tucholski, K. (1920). Das Kabinett des Dr. Caligari. *Die Weltbühne*, 11 Mar., 347-348.

Vuillermoz, É. (1922). Le Cabinet du Docteur Caligari. *Cinémagazine*, n. 12, 24 mar., 353-354.



Licencia Creative Commons

Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org