

PRÁCTICAS Y POÉTICAS SURREALISTAS EN EL CINE DE GERMAINE DULAC

PRACTICES AND POETICS SURREALISTS IN THE CINEMA
OF GERMAINE DULAC

Eva Luisa Gomez Montero | eva.gomez.montero@hotmail.com |
Universidad Rey Juan Carlos



Resumen: Germaine Dulac es principalmente conocida por la obra *La coquille et le clergyman* y por su polémica colaboración con Antonin Artaud en la misma. Sin embargo, para acercarse y entender el germen de la etapa surrealista de la cineasta, es necesario saber sus motivaciones personales y su posición crítica hacia los valores y hacia el lugar que ocupaba la figura de la mujer en su época, que se vio favorecida por los movimientos artísticos y políticos del momento. Esto, no será sino la causa que le llevará a experimentar y expresarse a través de los elementos formales y narrativos del medio, el estudio del movimiento de los personajes y su relación con la escena, así como la investigación del ritmo, el énfasis en el mundo psicológico e interior, hasta llegar a la idea de cine puro. **Palabras clave:** Germaine Dulac; surrealismo; sinfonía visual; análisis filmico; cine.

Abstract: Germaine Dulac is mainly known for her work *La coquille et le clergyman* and for his controversial collaboration with Antonin Artaud on it. However, in order to get a closer approach and to understand the germ of the surrealist stage of the filmmaker, it is necessary to know her personal motivations and her critical position towards the values and the position occupied by the figure of women in her time, which was favoured by the artistic and political movements of the moment. This will be the cause that will lead her to experiment and express herself through the formal and narrative elements of the cinema, the study of the movement of the characters and their relation with the scene, as well as the investigation of rhythm, the emphasis on the Psychological and interior world, in order to reach the idea of pure cinema. **Keywords:** Germaine Dulac; surrealism; visual symphony; film analysis; cinema.

1. Metodología y objetivos

“¡Madame Dulac es una vaca!” Es lo que un grupo de surrealistas gritaba el día del estreno de *La coquille et le clergyman*, el 2 de febrero de 1928, animados por Artaud tras su decepción, todavía polémica, por su colaboración con Dulac. El propio Georges Sadoul estuvo entre los protagonistas; sin embargo, treinta y cinco años después declaró que la protesta se dirigía realmente a Antonin Artaud, que había sido expulsado del grupo por André Bretón, y no contra la propia Germaine Dulac o la obra como tal, hasta el punto de afirmar que merecía ser reconocida entre las obras clásicas del cine surrealista¹.

Debido a este episodio, Dulac es principalmente conocida por la citada problemática colaboración con Antonin Artaud. Sin embargo, es necesario remontar la trayectoria de la cineasta a sus inicios para entender la evolución que tendrá hasta llegar a su etapa surrealista, por la que es más habitualmente citada en los libros de historia del cine y de estética audiovisual, a la vez que relegada, en ocasiones, a sus coetáneos surrealistas y de cine experimental, siendo Tami Williams la autora que más ha estudiado su figura. Esta evolución, junto con la posición desde la perspectiva femenina, tendrá también mucho que decir sobre qué rumbo tomarán sus narrativas y formas de expresión a través del cine: se ha reivindicado desde sectores afines como la primera cineasta feminista que está detrás de la cámara y que luchará por esta forma de representar a las mujeres durante su obra hasta llegar al llamado cine puro.

Con este punto de partida, se propone un análisis pormenorizado del discurso del cine de Germaine Dulac a través de sus simbologías, así como su experimentación formal y técnica con el medio cinematográfico en una época

[01] Incluso en el estreno de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), las comparaciones con Dulac se hicieron inevitables, ya que había escenas bastante similares.

que abrió una brecha de creación en Francia para artistas en las diferentes ramas de las artes, de la que la cineasta se aprovechó tanto por su posición familiar, como por los intereses culturales e ideológicos que se fueron forjando a lo largo de su educación.

De manera que se hace imprescindible indagar en la biografía de la artista para entender sus motivaciones personales e ideológicas, el lugar que pretendía darle a la mujer, por qué y de qué manera construía sus narrativas y experimentaba con ellas para llegar a la crítica social que pretendía y tanto le motivaba. Por ello, resulta necesario realizar, junto con el análisis narrativo de algunas de sus obras, una contextualización histórica de la autora que permitirá una mayor comprensión de sus influencias, así como su evolución hacia prácticas surrealistas.

Es primordial hacer referencia a algunas de sus más significativas obras en sus primeras etapas, ya que darán las claves para entender y continuar de forma progresiva con el análisis filmico y las formas narrativas que utilizaba hasta alcanzar la idea de cine puro, sin las cuales se hace inasequible el acercamiento a su cinematografía de la etapa surrealista. A través de este análisis narratológico se podrán extraer conclusiones, así como entender la forma que fue tomando Dulac durante toda su obra.

2. Puesta en antecedentes

Para poder entender a Germaine Dulac se hace imprescindible acercarse a su entorno familiar y social, ya que influyó en gran medida en su desarrollo artístico y crítico. Nació en el norte de Francia, en Amiens, pero su infancia no se pareció a la de otros niños de su época, pese a pertenecer a una familia de clase media-alta. El trabajo de su padre como militar del ejército francés hizo que tuvieran que trasladar su vida en varias ocasiones por territorios de la Francia más rural. A los pocos años de edad, a su madre le diagnosticaron depresión crónica y pasó largos periodos de tiempo internada, desde 1898 hasta 1918, cuando murió a los 55 años. Por tanto, durante su niñez y su adolescencia sus padres estuvieron prácticamente ausentes en su educación. Debido a esta situación, pasó mucho tiempo junto a su abuela paterna en París, Jeanne Catherine Elisabeth Schneider, quien tuvo gran influencia en el desarrollo artístico de Dulac. Ella se refería en ocasiones a que su nacimiento en Amiens había sido accidental, ya que se consideraba completamente parisina en términos de origen y educación (Williams, 2014: 11). Los últimos años de su adolescencia los pasó en un colegio católico en el pueblo de St. Étienne, cerca de Lyon, a la vez que visitaba con frecuencia a su abuela en la ciudad. Esta transición de lo rural a lo urbano resurgió de nuevo en ella cuando conoció a su marido Albert, un ingeniero agrónomo, y fue algo que le inspiró

para representar más adelante las diferencias entre la modernidad de la ciudad y los pueblos, así como influyó de manera más acusada en su desarrollo intelectual y en sus ideales políticos y estéticos de carácter progresista.

Su abuela, por su parte, era una mujer bastante culta, criada en un ambiente aristocrático privilegiado proveniente de coroneles, secretarios de estado y dueños de industrias de metalurgia de gran importancia. Sin embargo, Dulac no tardó mucho en oponerse a su herencia familiar con sus ideas políticas radicalmente opuestas a las de su familia, en gran parte influenciada por su tío Raymond Saisset- Scheneider, socialista acérrimo, que vivía con su abuela. Él fue quien introdujo a Dulac al arte y a los grupos de intelectuales, incluyendo el que fue su futuro marido, llevándola a eventos del Palacio Elysée. Por tanto, su tío fue un modelo a seguir en cuanto a su postura política, religiosa (anticlerical), así como en el arte y la educación.

3. Activismo dentro del contexto social y cultural

Durante estos años el Gobierno francés llevó a cabo una serie de reformas en derechos y educación de los que Germaine Dulac fue firme defensora². También cabe decir que la gran influencia social de la familia de Dulac fue lo que permitió que pudiese tener acceso a medios financieros, así como contar con una red de apoyo para sus ideas de reforma social y cultural.

Por tanto, su educación estuvo cercana a las nuevas escuelas de pensamiento y tecnologías emergentes como la fotografía y el cine, así como lo que en París estaba emergiendo en varios ámbitos como en la pintura (desde el simbolismo a la abstracción), en danza (con Isadora Duncan), en música (con Claude Debussy), en teatro (André Antoine), así como con Maeterlinck. Todas estas influencias están presentes en los poemas eclécticos, dibujos, ensayos y correspondencias desde finales de 1890 a principios de 1900. También tenía debilidad por el periodo azul de Picasso, cuando empleaba el color para representar la pobreza y la injusticia social³. Poco a poco se fue formando idea del cine como música para los ojos, así como su predilección por la imagen y su aversión por la ventriloquia y los intertítulos.

Fue a la edad de 18 años cuando comenzó su carrera como activista, crítica de teatro y periodista en dos revistas de corte feminista *La Fronde* y *Le Francaise* (imágenes 1 y 2). A partir de 1880 y 1890 los escritos de Karl Marx, August Bebel y Friedrich Engels comenzaron a ganar influencia en la sociedad francesa y las cuestiones referidas a los derechos de las mujeres se vieron como parte de esa

[02] Tales como la libertad de prensa y el derecho a las mujeres a recibir educación secundaria obligatoria.

[03] Técnica que caracterizará su acercamiento a la representación social del arte.

misma opresión social. Mientras los hombres comenzaron a ocuparse de temas de clases sociales, las mujeres comenzaron a hacer lo mismo con respecto a temas de género. Por tanto, mujeres como Dulac, que estaban excluidas del voto y de los cargos políticos, se coordinaron para crear sus propias estructuras en forma de asociaciones feministas y alianzas para problemas sociales: no sólo tenía importancia la emancipación de la mujer (primero del padre y después del marido), sino la idea de las mujeres como agentes de progreso en las diversas manifestaciones de la actividad humana, como constituyentes también del progreso social.

Imágenes 1 y 2. Revista *Le Francaise* y revista *La Fronde*.



Sus artículos eran retratos de mujeres dedicadas a profesiones relacionadas con la educación, la ciencia, la medicina o el periodismo y los describía de forma directa a través de una observación, contradiciendo la común representación de las mismas desde la visión masculina, enfatizando las contradicciones entre lo tradicional y lo moderno, lo convencional y lo no convencional del papel femenino para demostrar a los lectores la utilidad social de la emancipación femenina, pero negándose a crear una única identidad femenina.

One wonders how this infinitely attractive, adorably frail woman can handle a heart, which so strongly weighs at times. How her small hand which abandons itself graciously can hold a pen so heavy with thoughts; but one is fascinated by her large, bright, feverish eyes, as if thirsting for visions, and the strong spirit that emanates from such a delicate beauty. Madame de Noailles does not dream, she feels always inspired by truths, strong sensations. Regrets come, but she violently pushes them away, as hindrances to her flight. She is a Nietzschean in all her greatness (citado en Williams, 2014: 32-33).

Durante estos años, hasta 1913 que termina de pertenecer a *La Francaise*, Dulac se conforma como feminista, crítica y periodista, lo que le aportan diferentes formas de redefinir sus capacidades creativas que le servirán más adelante para convertirse en una cineasta desde su perspectiva de cambio social.

La Primera Guerra Mundial en Francia supuso la ruptura total de la *Belle Époque* y el optimismo con respecto a la creación artística debido a la repercusión sociocultural, incluyendo una reorientación radical con respecto al progreso del movimiento de las mujeres. El periodo de guerra le proporcionó a Dulac autonomía y un acceso mayor a la industria cinematográfica, así como redirigir el significado de su intervención social y artística.

Cuando los alemanes invadieron Francia en el verano de 1914, al igual que la mayoría de feministas de la época, Dulac se enfrentó de cara con la realidad de este cataclismo en el que se movía entre dos posiciones contradictorias: las ideas pacifistas defendidas durante unos años en *La Francaise* y la conciencia de defensa de unidad nacional frente al invasor. Durante los primeros años de guerra, Dulac se dedicó a ayudar mediante asistencia sanitaria, artículos y cartas. Al final de la misma, continuó con sus ideas acerca de la mujer, ya no sólo en Francia, sino publicando artículos en otros países con el ánimo de dar a la mujer el espacio que le faltaba en la sociedad.

Aun así, la guerra creó una ruptura momentánea con la tradición social y sus reglas, ofreciendo una brecha para la libertad y la autoafirmación para muchas mujeres, ya que el empleo femenino y la profesionalización, que había estado mal visto anteriormente, ahora era visto como una manifestación de patriotismo. De esta forma, muchas feministas vieron en ésta una oportunidad para conseguir derechos civiles más fácilmente, así como ocupar puestos de trabajo que antes eran asumidos por los hombres. De manera que Dulac utilizó este nuevo papel que la mujer adquirió en la crisis de identidad de los hombres al volver de la guerra y darse cuenta de que las mujeres podían ejercer ciertas actividades y profesiones a las que antes no tenían acceso.

4. Germaine Dulac y su relación con el cine

El rechazo de Dulac hacia la narrativa cinematográfica de la época le llevó a formar su propia productora llamada Delia Film (DH) en 1916, junto con su marido Albert Dulac⁴ y la guionista Irène Hillel-Erlanger, para asegurar la distribución e integrarse en el circuito de cine-clubes.

La modernización del teatro parisino de los años veinte influyó a Dulac durante su producción teatral y algunas de las musas teatrales de aquellos años como Suzanne Desprès, Georgette Leblanc e Ève Francis trabajarán más

[04] Del que años más tarde se separaría previo acuerdo mutuo.

tarde en las películas de Germaine Dulac, Marcel L'Herbier y Louis Delluc, respectivamente.

Durante los primeros años, la influencia del teatro se dejaba ver en sus películas en el sentido del mundo como una representación en sí misma, al igual que lo era el teatro. También utilizó la actuación realista, rodajes en exteriores y decorados y accesorios de escena que se asociarán a la crítica y la teoría filmica tras la Segunda Guerra Mundial de André Bazin.

Para su primera película, *Hermanas enemigas* (*Les Soeurs ennemies*, 1916), contó con dos actores naturalistas y simbólicos de teatro, caracterizados por su realismo actoral. En la posterior, *Geo, el misterioso* (*Géo, le mystérieux*, 1917) utilizó decoraciones y *sets* simbólicos pintados a mano para indicar el estatus social. Sin embargo, en la representación de momentos históricos, Dulac utilizó decorados reales como el Castillo de Versalles o el Museo de Cluny París.

Otra de las tendencias realistas que utilizaba Dulac era el uso de actores no profesionales para los papeles secundarios, lo que le daba realismo a los personajes que representaba. También solía utilizar animales como un elemento más de realismo en la escena, que será también teorizado más adelante por Bazin. Empleaba numerosas técnicas del naturalismo en teatro para inclinarse por la autenticidad y motivada diegéticamente por la puesta en escena con el fin de expresar la psicología del personaje⁵. También yuxtaponía objetos y figuras para ilustrar el pensamiento de los personajes (imagen 3). Dulac era particularmente meticulosa con las posiciones de los actores y sus movimientos en relación con los elementos de la escena y la iluminación, la distancia de la cámara y su movimiento, así como con la duración de los planos o el ritmo de las escenas.

Imagen 3. *La concha y el clérigo*.



El 12 de noviembre de 1917 Dulac publica en la revista *Le Film* su primer artículo sobre cine titulado ‘*Mise-en-scène*’ en el que califica al medio cinematográfico como “una nueva forma de expresión. Quizá una nueva forma del arte”.

[05] En *Hermanas enemigas*, por ejemplo, usó las luces y las sombras de una lámpara para expresar visualmente las preocupaciones de la mujer ante la llegada de su hermana.

Al tiempo que se dio cuenta de la pasividad de los espectadores afirmando que se trataba de una masa no pensante que, al igual que los niños, se postraban frente a la linterna mágica de no hace mucho, para buscar el simple placer de la imaginación.

Por tanto, llevó a cabo la defensa del cine a través de los cine-clubs y se involucró en organizaciones tanto nacionales como internacionales. En 1917 se convirtió en miembro de la Sociedad de Cines de Autor (Société des Auteurs Films, SAF) y en 1919 en tesorera de la misma. Durante este periodo Dulac fue una firme defensora de los derechos de los directores de cine en relación con los guionistas, productores, distribuidores y censores. Finalmente, en 1921, se la nombró vicepresidente de lo que se consideró oficialmente el primer cine-club, El Club de Amigos del Séptimo Arte (Le Club des Amis du Septième Art) que fue fundado por Ricciotto Canudo. Además, Dulac ayudó a la fundación de otros cine-clubs antes de ser nombrada en 1929 presidente y fundadora de la Federación Francesa de Cine-Clubs (Fédération Française des Ciné-Clubs, FFCC).

Tras la guerra, se abrió por tanto una brecha enorme entre los deseos de las mujeres por mantener su experiencia de libertad durante la guerra y la idea de posguerra de impulsar la natalidad por parte de las ideas sociales conservadoras relacionadas con las clases, los géneros y la sexualidad. Por su parte, Dulac utilizaba las estrategias que el cinematógrafo le ofrecía para comunicar sus ideas progresistas acerca de la sociedad y crear así unos espectadores más críticos acerca de lo que les rodeaba. Por otro lado, también defendía la idea de los directores como autores *artiste créateur*.

La insistencia tanto en las diferencias como en las semejanzas entre el cine y el resto de las artes fue un modo de legitimar un medio aún joven, una manera de decir no sólo que el cine era tan válido como el resto de las artes, sino que debía ser juzgado en sus propios términos, en función de su propia estética y su propio potencial (Stam, 2001: 50).

De esta manera utilizó acercamientos relacionados con el impresionismo (1919-1928) y el surrealismo (1927), hasta el cine de abstracción (1929), antes de dedicarse en su última etapa al cine documental (1930-1942). También desarrolló estrategias cinematográficas para acabar con la narrativa formal y los códigos de géneros (caricatura, parodia, finales múltiples y efectos técnicos) con el propósito, una vez más, de hacer una crítica social y expresar su discurso, así como explorar el nuevo género.

Dulac apostaba por un cine que expresara una visión personal sobre Francia, que definiese la identidad propia para trazar un camino propio lejos de los estándares y modelos de producción de Estados Unidos. Creó su propia oficina

de distribución en Nueva York y debutó allí con su película *La felicidad de los otros* (*Le bonheur des autres*, 1919), a las que siguieron dos más en años posteriores, así como en Londres durante los años veinte. En octubre de 1920 viajó a Nueva York donde conoció a D. W. Griffith (imágenes 4, 5 y 6) expresando su postura de desagrado por el cine americano del que afirmaba que exhibía grandes lujos en la *mise-en-scène* pero que demostraba una gran pobreza intelectual. Sin embargo, ella apreciaba el cine de Griffith del que decía que era producto de una visión particular que le recordaba a sus ideales sobre el cine de autor, especialmente haciendo hincapié en el realismo y el simbolismo, así como la utilización de la música como guía de las imágenes que proyectaba en la pantalla.

Imagen 4. Revista *Mon Ciné* del 5 de octubre de 1923 con Germaine Dulac en la portada.



Imágenes 5 y 6. Reportaje de Germaine Dulac visitando a Griffith.



El término impresionista que refiere a sus trabajos de la época de posguerra no es exactamente a lo que se refería David Bordwell (2006: 462-465) cuando lo definía como una técnica que utiliza los dispositivos (incluyendo la disolución, la superposición y la distorsión de lentes), como medio de expresión de la psicología y la subjetividad de los personajes, sino que falta incluir en esta definición la utilización de los movimientos, gestos, los contrastes entre los estilos de actuación, la intertextualidad y las estructuras de *mise-en-abyme*.

5. Prácticas y poéticas surrealistas

Para Dulac, la influencia de la pintura de finales del siglo XIX era de gran importancia en sus trabajos, así como el naturalismo teatral, el simbolismo de la literatura y las referencias de las tendencias en pintura, música, poesía y danza. Su aproximación al cine implicaba una re-conceptualización de los estilos de representación y de las relaciones espaciales y temporales, al tiempo que la narrativa demanda de un espectador crítico, como puede verse en su película *La cigarette* de 1919 (imagen 7). Esta película le permitió expresar sus ideas sociales, así como técnicas, libremente en un momento crucial para la historia de París y plantó las semillas para su desarrollo vanguardista.

Imagen 7. *Le cigarette.*



La película trata sobre una pareja con una diferencia de edad bastante grande que refleja la contradicción entre un marido tradicional y su mujer, bastante independiente y abierta de mentalidad interesada por la danza y los deportes, hecho que llena de inseguridad al marido. Sin embargo, esta libertad no será corregida por el marido, a diferencia de las posteriores películas de Dulac, en las que esta figura de la mujer será forzada a resignarse al matrimonio tradicional y sus normas. Denise, la protagonista, es presentada ante el espectador en el paisaje de su jardín, en un estanque al aire libre con una fuente, tal como se suele hacer en las representaciones simbolistas. También es asociada con la música e imágenes de la naturaleza.

En una de las escenas la mujer sigue la imagen de un gramófono que se intercalan con imágenes de la naturaleza y del cielo, además superpone notas musicales que aparecen una a una en la pantalla. Con esto, sugiere una asociación romántica entre la música y el deseo sexual, expresando la libertad de su actitud, la espontaneidad y el dinamismo de su protagonista. Por otra parte, Dulac también intercala fragmentos en los que vemos a la joven mujer realizando acciones de “la vida moderna” como haciéndose la manicura, practicando golf o asistiendo a fiestas de amigas; mientras vemos a su marido cuidando

sus antigüedades, que reflejan su diferencia de edad y de pensamiento. La utilización de pañuelos orientales, flores y perfumes que decoran las estancias no son más que influencias de Dulac de la literatura del siglo XIX, de la poesía y de la danza que se transmiten una vez más en maneras de demostrar el deseo de libertad de la mujer a través de su sensualidad.

La colaboración con Louis Delluc permitió que Dulac dirigiese *La fiesta española* (*La fête espagnole*, 1920), a la que Georges Sadoul (1953: 23-34) se refería como la primera película impresionista. La cinta trata el tema de la crisis de la masculinidad en la posguerra y la brecha que se abrió entre las experiencias de los hombres y de las mujeres durante ese periodo, mientras unos estaban en el campo de batalla, las otras al frente de la casa (imagen 8).

Imagen 8. *La fête espagnole*.



Dos protagonistas, Jean Toulout y Gaston Modot, vuelven a un pequeño pueblo español con la esperanza de ver a una mujer, la actriz Ève Francis, que les propone luchar por su mano mientras ella se interesa por otro hombre. La mayor parte de la película se perdió, al igual que el guion, pero sirvió para fundar su nueva estética con el uso de exteriores y la actuación natural. El movimiento y el ritmo son otras de las características en su concepción sobre el cine. Sin embargo, los críticos de la época pasaron por alto el trabajo de Dulac y se le atribuyó todo el mérito a Delluc, a pesar de que éste intentaba presentarlo como un exitoso trabajo en equipo con Dulac y los actores, en el que la directora contribuyó con innovaciones con respecto al uso de la iluminación, a la decoración y el cuidado de las escenas.

Tras esta película, Dulac realizó otras dos en los años veinte, *La bella dama sin gracia* (*La belle dame sans merci*, 1921) y *Malencontre* en 1920 (imagen 9). En esta última, Dulac trató de expresar la psicología de los personajes a través de poner el énfasis en la atmósfera que les envolvía y no tanto en la acción o en una trama movida por la misma. Al igual que en *La cigarette*,

utiliza decorados interiores expresivos (habitaciones amplias, cojines, pianos) junto con exteriores del sudeste de Francia (rebaños de animales, huertos frutales en flor, arroyos de montaña). Sin embargo, a diferencia de *La fête espagnole*, que asocia la pasión y la muerte al calor del verano, en *Malencontre* enmascara estos temas bajo un ambiente de frialdad. La película trata sobre un viudo, Patrice de Malencontre, que se enamora de Gladys Savage, pero su madre lo desapruueba totalmente. El punto central se da cuando la hermanastra de Gladys, Brinda, la asesina la noche anterior a su boda, para satisfacción de la madre de Patrice.

El hecho de utilizar actores provenientes de la danza no puede ser ignorado en el caso de Dulac porque al igual que en ocasiones anteriores, Brinda es interpretada por la bailarina Djemil Anik, influenciada por la bailarina rusa y actriz, Alla Nazimova a la que vio interpretando un papel en *La lintera roja* (*The red lantern*, 1919) de Albert Capellani.

Imagen 9. *Malencontre*. La bailarina Djemil Anik interpretando a Brinda Savage.



En su siguiente película, *La belle dame sans merci*, Dulac continúa utilizando estas atmósferas, así como los gestos y movimientos provenientes de la danza como forma de expresión. Por tanto, el movimiento se convirtió en un elemento fundamental en su cine durante este periodo para expresar la psicología de los personajes, así como la relación entre los espacios que ayudaban a enfatizar conceptos y crear espacios de significación para los personajes y sus estados. La propia Dulac lo explicaba así:

I wanted to demonstrate the solitude of the Countess of Amaury's life – I was able to create this impression by creating a contrast between the architectural dimensions of a vast dining room and the small size of the woman, shown alone in the frame and through extreme long shot. There, proportion replaced acting and the luxury of details underlined the melancholy of solitude amid wealth. The role of the two empty place settings is

as important as the attitude of the countess. Without anyone constituting the drama, the place settings of the son and the father, and the association of these inanimate things, with a motionless thinking being, comprises all the action of the scene (citado en Williams, 2014: 115).

El movimiento está ligado a su concepción sobre el simbolismo en el cine. *La Belle dame sans merci* fue escrita, dirigida y producida por la propia Dulac, basándose en una idea de Irène Hillel-Erlanger, convirtiéndose en una de las más personales y modernas de la cineasta. El papel principal lo ocupaba una talentosa actriz, Lola, una mujer de ciudad que utiliza a los hombres a su disposición. Se presenta en contraste con las mujeres de provincias, tradicionales, con las que se enfrentará tal como lo exige su papel de *femme fatale*. En una de las escenas, un hombre le declara su amor y ella responde no reconocerle. Más tarde se intercalan imágenes del hombre criticándola en un cabaret con otras de Lola en su estudio, calmada y fumando elegantemente un cigarrillo. De esta forma Dulac realiza una caricatura de Lola que irá deconstruyendo. Una vez más, utiliza la contraposición entre campo y ciudad para expresar su discurso entre los valores de unos y otros.

En su siguiente película, *La Mort du soleil* (*La muerte del sol*, 1921) continúa explorando los recursos técnicos del cine como las superposiciones de imágenes, las máscaras, el desenfoco y la expresión del interior de los personajes. La protagonista es una mujer científica a la que su marido le hace elegir entre su familia o su trabajo (imagen 10). Ella opta por su trabajo, pero una vez que ha ayudado al Dr. Faibre, vuelve con su familia. Dulac respeta todavía la faceta comercial del cine con finales felices de esta manera; sin embargo, este aspecto cambiará hasta ofrecer finales abiertos o múltiples.

Imagen 10. *La mort du soleil*.



Durante los años veinte, las películas de Dulac contienen ecos de experiencias personales con esa visión crítica hacia los roles de género tradicionales, así como la crítica a la narración lineal e invisible que la sustentaba.

A partir de 1923, y hasta 1929, integra de manera más sofisticada temas sociopolíticos contemporáneos con formas narrativas más complejas. Comienza a utilizar la asociación de imágenes en vez de los intertítulos, hecho que le ayuda, por otra parte, a pasar la censura con este estilo más simbólico y visual que va de la figuración narrativa a la contemplación más abstracta.

Imagen 11. *La souriante madame Beudet*.



De manera que, *La sonriente madame Beudet* (*La souriante madame Beudet*, 1923) supone un punto clave en su trabajo. A pesar de no ser la primera película en la que defiende el feminismo, sí es la más sofisticada en cuanto al retrato de la subjetividad femenina desde la composición hasta la asociación de imágenes y efectos especiales. La película cuenta la historia de Madeleine Beudet, interpretada por Germaine Dermoz, una mujer joven, curiosa y con inquietudes que busca escaparse de su matrimonio opresivo.

Los interiores se utilizan para enfatizar el sentimiento de cárcel en la protagonista y la vemos sentada frente a una ventana o mirando a través de ella como muestra de su opresión frente a las posibilidades del exterior (imagen 11). Al tiempo que su marido se ocupa de los negocios.

Utiliza referencias simbólicas y motivos visuales para estructurar la vida interior de la protagonista. La primera vez que vemos a Madeleine Beudet está tocando el piano (*Jardins sous la pluie*, de Claude Debussy) con una iluminación que le provoca una aureola alrededor (imagen 12). Dulac evoca la melancolía de Madeleine con escenas como ésta, con imágenes de la naturaleza que equivalen a lo que ella está tocando al piano.

Imagen 12. *La Souriante Madame Beudet*.



En otra de las escenas, Dulac hace referencia a un poema de Baudelaire, *La mort des amants*, en la que Madelaine lee el poema. En la película, Dulac crea un sistema de significación a través de los gestos y su oposición como crítica social. Los personajes se plantean con planos aislados de gestos y se oponen a otros. Por ejemplo, en uno de los momentos Dulac realiza un plano corto de las manos de Madeleine tocando el piano con una toma del señor Beudet de sus manos contando dinero. En otro momento, se muestra un plano corto de las manos de la mujer sosteniendo un libro y las del marido examinando muestras de tela. Dulac utiliza esta oposición de imágenes para confrontar dos ideales diferentes, lo intelectual y lo material.

De esta manera, Dulac pone su punto de mira en lo que interpreta como una esencial y sugerente cualidad del cine, el movimiento, el gesto y su duración a través del ritmo dentro de la imagen, que es la manera en la que externaliza los deseos internos de Madame Beudet y su fantasía de emancipación. Tampoco sorprende que Madame Beudet quiera escapar de su esposo y de su vida y que sea expresado a través del deporte (como expresión de movimiento) y la música (como expresión del ritmo). Toca al piano música de Debussy y las ilustraciones de su periódico evocan un mundo moderno. Sueña con el deportista, el tenista Charlie Adden (Raoul Paoli), que aparece en el periódico, imaginándose que se lleva a su marido como forma de liberación, lo cual le provoca una felicidad tal que estalla en carcajadas, a lo que el marido saca una pistola que guarda en uno de los cajones de la mesa y bromea con dispararse en la cabeza, dejando claro su estado mental.

Se consideraba que la narración, al compartirse promiscuamente con muchas otras artes, era una base demasiado frágil para establecer las cualidades especiales del filme. Asociada normalmente a los textos escritos, la narración no podía constituir la base para la construcción de una forma de arte puramente visual (Stam, 2001: 53).

El simple hecho de colocar, cada uno a su manera, el jarrón que tienen encima de la mesa, ya indica la diferencia de caracteres y de ideales irreconciliables que cada uno tiene (imágenes 13 y 14). Estos pequeños detalles hablan de ambos, al tiempo que dicen mucho sobre su individualidad, sobre una convivencia complicada y una falta de entendimiento, más allá de una manía a la que ninguno de los dos renuncia.

Imágenes 13 y 14. *La souriante madame Beudet.*



Madame Beudet rechaza ir con su marido y unos amigos a ver una obra de Fausto al teatro, por lo que no la permite tocar el piano, castigándola así a través de la música, que en la tradición romántica se asocia a la creatividad y al deseo. El teatro de Fausto se convierte en una representación dentro de la representación.

El espejo ante el que se sienta en el tocador le devuelve un reflejo que se reconoce por la situación de mujer insatisfecha y reprimida en matrimonio infeliz y opresivo por parte del marido que se burla de sus gustos e intereses. Carga la pistola que el marido guarda en su cajón en un momento de rabia, sabiendo que en ocasiones se apunta en la cabeza con ella, sin embargo, no le da tiempo a descargarla de nuevo por su pronta llegada tras el teatro. Al día siguiente, de nuevo juega con dispararse en la sien, pero esta vez está cargada, por lo que madame Beudet se asusta al disparar hacia ella, acertando a un jarrón que tenía cerca. El marido se asusta arrepentido de lo que ha hecho, disculpándose por lo ocurrido. Sin embargo, la reacción final y la expresión de la mujer está más cerca de una decepción que de un alivio por el accidente no ocurrido.

De manera que la película termina con un final feliz, tal como venía siendo común en la época, pero se trataba más bien de un falso final feliz, en el que la vida continúa con esa mentira, por el momento dulce, pero la pregunta que plantea es hasta cuándo (imagen 15), al tiempo que el espejo que hay detrás de ellos se convierte en un teatro de títeres que representa de forma irónica este final.

Imagen 15. *La souriante madame Beudet*.



Después de *La souriante madame Beudet*, Dulac se verá obligada, por cuestiones económicas, a dirigir anuncios desde 1923 hasta 1926, y más tarde en 1928.

6. La idea de sinfonía visual

El cine, que es arte de la visión como la música es arte de la audición, debería llevarnos hacia la idea visual compuesta por movimiento y vida, hacia la concepción de un arte del ojo, constituido por una inspiración perceptiva que evoluciona en su continuidad y alcanza, al igual que la música, nuestro pensamiento y nuestros sentimientos (Dulac, citado en Sitney, 1978: 41).

Dulac empezó a indagar aún más en el concepto de cine como arte en sí mismo, haciendo el paralelismo con la música. Afirmaba que el cine tenía su propio ritmo, el de las imágenes. Por tanto, luchaba por su idea de sinfonía visual, ya que mientras que otros artistas imitaban la realidad y la naturaleza, Dulac utilizaba esa realidad a través del cine de otro modo, como el material de la vida en sí misma. Intentaba buscar la sinfonía propia del cine, el cine puro, a través del ritmo de las imágenes y la composición visual.

Jean Epstein decía: “No hay historias. Nunca ha habido historias. Sólo hay situaciones sin pies ni cabeza; sin principio, sin desarrollo y sin final” (citado en Kracauer, 1997: 178).

No entendía el cine como la ilusión del movimiento sino como movimiento en sí mismo que no servía a la historia o la narración; la historia era la que estaba al servicio del movimiento. Buscaba educar la sensibilidad del público en contra de la acción teatral, por ello empleaba actores no profesionales, que además de suponer un ahorro en costes de producción, contribuían al realismo que Dulac perseguía. La ambición de Dulac era crear un cine puro e íntegro en el que no hubiese personajes, ni argumento, solamente escenarios naturales.

En su artículo de 1928, ‘La musique du silence’, escribía:

El cine es capaz de contar historias, pero no debemos olvidar que la historia no es nada. La historia es la superficie. El séptimo arte, el arte de

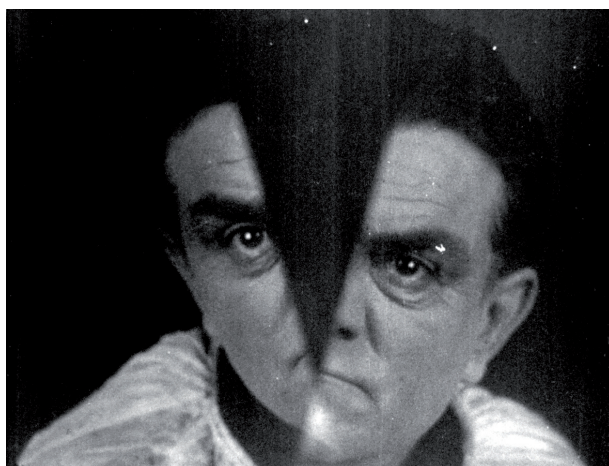
la pantalla, se trata de la profundidad que se extiende por debajo de esta superficie hecha perceptible: la escurridiza musicalidad.

La concha y el clérigo (*La coquille et le clergyman*, 1927), con guion de Artaud, y la interpretación visual de ese guion de Dulac, comienza con la frase de Artaud: “Esto no es un sueño, sino el mundo de las imágenes en sí mismo”, que coincide, por tanto, con la idea que Dulac tiene sobre el cine.

La película trata sobre un cura atormentado por imágenes y fantasías que ponen a prueba su fe cuando se enamora de una mujer, esposa de un general. Su imaginación le lleva a beber finalmente de la concha, símbolo de la realización de sus pensamientos lujuriosos y de liberación⁶. Encontramos imágenes evidentes, en las que un cura deja al descubierto el pecho de una mujer en referencia a la concha de la que él bebe, metáforas freudianas, referidas a una serie de puertas infinitas, así como sugestivas, un hombre al que la cabeza se le parte en dos.

Los ambientes arquitectónicos creados con luces y sobras de la obra recuerdan a la pintura metafísica de Di Chirico, considerada la precursora del movimiento surrealista. Estos espacios atemporales se mezclan con los planos picados y cenitales que avisan del peligro. Sirva de ejemplo cuando el clérigo se acerca a cámara lenta para estrangular al cura que está confesando a la mujer, que termina por fracturarse en dos (imagen 16).

Imagen 16. *La coquille et le clergyman*.



Dulac nos lleva a la relación de ideas, ya que abandona los intertítulos por completo y nos deja a merced de la imagen en sí misma. La superposición de las imágenes nos lleva a la imaginación del clérigo, a su psicología perturbado-

[06] En 1927, la censura británica prohibió su exhibición en Inglaterra.

ra que expresan su estado mental a través de las distorsiones de figuras como símbolo perturbador, ayudados por los primeros planos (imágenes 17 y 18).

Imágenes 17 y 18. *La coquille et le clergyman*.



En palabras de Bordwell:

El cine surrealista es abiertamente anti-narrativo, ataca la propia causalidad. Si hay que combatir la racionalidad, las conexiones causales entre los hechos deben desaparecer. [...] La causalidad es tan evasiva como un sueño. De hecho, encontramos hechos yuxtapuestos por su efecto perturbador (Bordwell, 2006: 465).

Finalmente, la polémica con Antonin Artaud terminó por denostar este trabajo, siendo mal considerado por el círculo de surrealistas que rodeaba al dramaturgo, de manera que no fue hasta el paso de los años cuando el trabajo de Dulac comenzó a adquirir el lugar que debiera.

7. Conclusiones

La metodología de Dulac de dar preferencia a la psicología y a su desarrollo y resolución constituye un acercamiento moderno, a diferencia de los dramas que dominaban la época. La resolución del final, narrativamente hablando, constituía un papel secundario a su forma de entender. De manera que, a través de la asociación y la construcción de espacios favorecía la expresión del interior de los personajes, respetando el realismo del exterior, lo cual le permitió explicar ese realismo social y psicológico para promover una idea moderna sobre las relaciones sociales, en concreto, en demanda de una mayor participación de la figura de la mujer en la sociedad.

De manera que su trayectoria como defensora de los derechos de las mujeres se hizo material a través de sus artículos y obras, lo que le permitió reivindicar el papel que podían llegar a tener las mujeres en la sociedad. Esto le fue acercando hacia el surrealismo como vía de expresión de la opresión masculina, de la necesidad de abandono de valores retrógrados, del acercamiento a

intereses culturales como vía de liberación y del replanteamiento de la posición de la figura femenina en la sociedad a través de nuevas estructuras narrativas y simbólicas que suponían una crítica intelectual a la época y facilitaban el pensamiento libre y la asociación de ideas y formas. Por tanto, los elementos surrealistas aparecen en su filmografía de forma gradual, como hemos visto, y a pesar de que *La concha y el clérigo* supone un antes y un después en su obra marcadamente surrealista, no es más que el clímax de su filmografía.

Por otra parte, el énfasis de Dulac en el tratamiento del ritmo, en el que pone especial interés hacia sus últimas obras, añade una nueva dimensión en torno a los debates sobre su traición al guion de Artaud en *La concha y el clérigo* y se amplía el debate sobre la autoría de esta obra, que ha llegado a eclipsar todo su trabajo. La controversia con Artaud está llena de contradicciones, no se sabe si porque tenía la esperanza de tener una mayor participación en la realización de la película o el hecho de que en los créditos figurase como “El soñador” y no como guionista, ya que se presenta como “Un sueño de Antonin Artaud”.

No obstante, cabe señalar, además, que Dulac fue una de las primeras cineastas en experimentar con la cámara acelerada registrando la germinación de una semilla de lima, pero al presentarla fue motivo de burla para los críticos del momento.

En su etapa final, Dulac fue pasando de la figuración a la abstracción, por su idea de entender el cine para crear emociones y expresar el interior a través de las imágenes, lejos de influencias literarias, teatrales, e incluso de otras artes visuales. Por tanto, habló de películas construidas musicalmente, o de películas hechas de acuerdo con las reglas de la música visual. Por ello, cabe destacar en este periodo los llamados estudios musicales: *Thèmes et variations* (1924); *Disco 927* (1928), a partir de Chopin, y *Arabesque* (1929), a partir de Debussy, más cercanos al cine abstracto o cine puro, pues se esforzaban en demostrar la afinidad, o mejor, el paralelismo, entre expresión musical y cinematográfica.

En 1929, *Étude cinégraphique sur une arabesque*, inspirado en una composición de piano de Debussy, está repleto de elementos de la naturaleza, luces, espejos, agua y viento que estructura según su concepción del movimiento y el ritmo evocando la danza. Mientras que en sus películas más figurativas, la figura de la bailarina de danza representaba la libertad de la mujer y la modernidad, en sus trabajos más abstractos, se inspiraba en la danza moderna que abría nuevas posibilidades al espectador.

En el último periodo se dedicó al cine documental: en 1930 en compañía asociada con la distribuidora Gaumont, pero editorialmente independiente, para hacer documentales y noticieros que se exhibía en todos los cines, junto con un cortometraje, antes de la película principal.

8. Bibliografía

- ARANDA, José Francisco (1981): *El surrealismo español*. Barcelona: Lumen.
- BENET, Vicente J. (2004): *La cultura del cine: Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BONET CORREA, Antonio (1983): *El surrealismo*. Madrid: Cátedra / Universidad Menéndez Pelayo.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (2006): *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- DULAC, Germaine (1928): 'La Musique du silence', en *Cinégraphie*, 5, enero, 77- 78.
- DULAC, Germaine (1917): 'Mise-en-scène', en *Le Film*, noviembre.
- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1990): *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Columbia University Press.
- GARCÍA GALLEGO, Jesús (1987): *Surrealismo. El ojo soluble*. Málaga: Litoral.
- GUBERN, Román (1999): *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- KRACAUER, Siegfried (1997): *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- LABARRÈRE, André (2007): *Atlas del cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- SADOU, Georges (1953): *French Film*. Londres: Falcon Press.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2004): *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós.
- SITNEY, Adams (1998): *The Avant-Garde Film: A reader of Theory and Criticism*. New York University Press.
- STAM, Robert (2001): *Teorías del cine. Una introducción*. Madrid: Paidós Comunicación.
- TALENS, Jenaro (2010): *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.
- WILLIAMS, Tami (2014): *Germaine Dulac: A cinema of sensations*. University of Illinois Press.
- WILLIAMS, Tami (2015): 'Beyond impressions. The life and the films of Germaine Dulac from Aesthetics to Politic'. Consultado en línea el 14 de septiembre de 2015 desde: <http://pdf-directory.org/ebook.php?id=zAvxStNOKLMC>

Para citar este artículo:

Gómez Montero, E. L. (2017): 'Prácticas y poéticas surrealistas en el cine de Germaine Dulac', en *index.comunicación*, 7(2), 45-65.