

# D

Los primeros intelectuales franceses que centraron sus estudios tanto en la teoría como en la práctica cinematográfica demostrando que el cine es un arte no pertenecían a la *Nouvelle Vague*, sino a la escuela de cineastas que, bajo la tutela de Louis Delluc, defendieron la necesidad de un *cine puro* cuarenta años antes.

De no ser por la falta de decisión de una época parapetada entre la seguridad del clasicismo y el vértigo de las vanguardias, liberar al cine de las ataduras que imposibilitaban que se elevara al rango de arte no se presentaba como una labor excesivamente complicada. Dulac tenía claro que el cine poseía una esencia que permanecía inmaculada a pesar de los diversos intentos de violación de la misma por parte de las artes tradicionales. Los cadáveres de las obras decimonónicas pretendían revivir aprovechándose de las cualidades inherentes del cine, motivo por el que éste se encontraba sometido “a la tarea, a un tiempo servil y espléndida, de insuflar el movimiento de la vida a las demás artes”. La falta de preparación demostrada por el mundo del arte ante el surgimiento del cinematógrafo (junto con los testimonios de aquellos intelectuales que lo vieron como un invento curioso, y no como el medio capaz de revelar la auténtica “verdad estética”) evidenciaba que los herederos del canon neoclásico temían que el cine tomara conciencia de sí e impulsara, a partir de su “nueva forma”, una nueva valoración de lo bello. Dulac comprendió

inmediatamente que la apreciación de esta belleza exigía el cultivo de un nuevo sentido

## Germaine Dulac

del gusto “paralelo al sentido literario, musical, escultórico o pictórico”.

El primer agravio contra el cine se produjo cuando las convenciones con las que finalizó el siglo XIX le impidieron ir “más allá de las imágenes realistas de una escena vulgarmente fotografiada”, lo que propició que, en lugar de averiguarse la originalidad de su estética, se lo domesticara “convirtiéndolo en tributario de unas estéticas anteriores, despreciando el examen profundo de sus propias posibilidades”. Esto condujo a un proceso en el que el movimiento quedó anquilosado como un mero “movimiento moral de los sentimientos humanos mediante personajes”, algo que terminaría por encadenar al cine a la causalidad de una

narración cuyos protagonistas eran “los principales factores de interés, cuando es posible que la evolución y las transformaciones de una forma, de un volumen o de un línea, nos hubiesen procurado un placer mayor”. Al cine se le encomendó por unanimidad la elaboración de una literatura en imágenes, por lo que “los primeros cineastas que consideraron oportuno recluir la acción cinematográfica en una forma narrativa, aliñada de reconstrucciones insulsas, y quienes les animaron, cometieron un culpable error”. Este recorrido degenerativo llegó a su plenitud impregnando de realismo unas obras “cuya forma atractiva y razonable era tanto más peligrosa en la medida en que estimulaba al engaño” en virtud del cual “la idea de «acción» se confundía progresivamente con la idea de «situación», y la idea «movimiento» se volatizaba en un encadenamiento arbitrario de hechos resumidos”. Todo parecía perdido hasta que un *milagro metafísico* vino en ayuda del arte. Haciendo un extraño rodeo, el cine comenzó a despertar ascendiendo “hacia la idea visual, a través de la parcelación de expresiones que presidía la realización de las escenas representadas”. Aunque noveladas, las imágenes no dejaban de ser imágenes, y la intensificación del dramatismo tenía que pagar el peaje de la expresividad y el simbolismo visual. El cine se dio cuenta de que podía sugestionar al espectador haciendo uso de las imágenes; pasado un tiempo, incluso los más hostiles idolatraron a la nueva belleza cinematográfica. Para desligarse del dramatismo literario, el cine profundizó en el interior de los personajes haciendo que la labor de los actores plasmará visualmente sus pensamientos y sensaciones: con *La rueda* de Abel Gance palpó

el simbolismo de la imagen en Francia, encauzándose en una serie de trabajos impresionistas (entendiendo como tales las descripciones figurativas “de las impresiones múltiples y contradictorias” que se pueden experimentar); mientras que en Alemania, con *El gabinete del doctor Caligari* de Wiener se aferró a la expresividad de cada uno de los planos.

Las palabras de Dulac preconizan el cine puro tomando como base (una parte de) su devenir histórico, por lo que resulta sorprendente que, en líneas generales, la historia del cine no haga más que clasificar sus películas en función de un mayor o menor grado de paroxismo surrealista, haciendo de *La Coquille et le Clergyman* uno de los paradigmas del cine de vanguardia. Tampoco queda exenta de culpa la teoría del cine cuando, en lugar de analizarlas visualmente, las convierte en un calco de sus escritos. En realidad, los estudios feministas son de los pocos que no tienen reparo en abordar la filmografía de Dulac, aunque, en ocasiones, su enfoque excesivamente ideologizado la transforma en un conjunto de narraciones que poco tienen que ver con el espíritu dulaciano. Estos trabajos exhuman el cuerpo de Dulac no con intención de

que resucite, sino para hacerle una autopsia que verifique el feminismo militante con el que la mujer-artista denuncia la opresión patriarcal. Aunque es innegable que en *La Souriante madame Beudet* nos encontramos con una mujer cansada del matrimonio burgués y con un marido que también es víctima del mismo, la película se erige como el medio a través del que la directora expresa que el cine es más divertido que la vida. Es injusto enjuiciar a Dulac por exponer un problema al que no da solución.

Toda mención que ubique el pensamiento estético de Dulac a la sombra de los postulados de los defensores del cine puro, además de ser tópica, niega implícitamente la heterogeneidad de este grupo. Estos comentarios, en lugar de señalar el gran acierto que supone la diferenciación entre cine y fotografía, acusan a Dulac de musicalizar el cine cuando afirma que, gracias a *La rueda*, el arte en movimiento está preparado para dirigirse “hacia el poema sinfónico de imágenes, hacia la sinfonía visual situada al margen de las fórmulas conocidas”. No hemos de engañarnos pensando que Dulac rellena con musicalidad el vacío literario del cine: acto seguido añade entre paréntesis que “la palabra *sinfonía* tiene

aquí un sentido meramente analógico”, aclarando que es un “poema sinfónico en el que, al igual que en la música, estalla el sentimiento no bajo la forma de hechos y de actos, sino de sensaciones, puesto que la imagen tiene el valor de un sonido”. La imagen es al cine lo que el sonido es a la música; el “movimiento visual rítmico” entre imágenes convierte al cine en un arte capaz de provocar emociones.

Parece ser que alrededor de 1927 Germaine Dulac contrajo una enfermedad mortal producida por un virus que venía de Estados Unidos. El mal se propagaba por el aire y en poco tiempo contagió las industrias cinematográficas de los diferentes países europeos. Dicen que Dulac enloqueció antes de morir y que, cuando el sonoro desplazó su obra hacia el terreno de la utopía artística, comenzó a no ser tan dura con la narratividad cinematográfica. Algunos consideran que este es uno de esos gestos encomiables con los que, en lugar de darle la espalda a realidad, uno progresa junto al espíritu de los tiempos. Sin embargo, como no conviene soliviantar el alma de los difuntos, es preferible pensar que son habladurías que se refieren a otra persona\*.

\* Le agradezco a Fabio Vélez su ayuda en la depuración estilística de este texto.

*Est autem amicitia nihil aliud, nisi omnium divinarum humanarumque rerum cum benevolentia et caritate summa consensio; qua quidem haud scio an, excepta sapientia, quidquam melius homini sit a diis immortalibus datum.*

CICERO

Francisco Miguel Torralba de Lara