

CICLO DE CINE

GERMAINE DULAC, VISIONES DEL CINE INTEGRAL



FUNDACIÓN
BOTÍN

GERMAINE DULAC, VISIONES DEL CINE INTEGRAL



CICLO DE CINE, JUNIO/AGOSTO DE 2012
FUNDACIÓN BOTÍN, SANTANDER. 20.30 HORAS
COMISARIA: BERTA SICHEL



GERMAINE DULAC, VISIONES DEL CINE INTEGRAL

Berta Sichel

Germaine Saisset-Schneider (Amiens 1882-París 1942) entró en la historia del cine como Germaine Dulac y comenzó a ser conocida en la década de 1920, junto a Louis Delluc, como director de una serie de largometrajes, el más popular de ellos, *La souriante Madame Beudet* (1923).

Antes de que las mujeres tuviesen el derecho de voto en Francia, Dulac ya era popular entre los círculos socialistas por su activismo y por sus artículos periodísticos que antecedieron su carrera como cineasta feminista pionera y experimental. Fue también una influyente crítica y teórica. Marie-Anne Malleville, su compañera tras divorciarse de Delluc en 1920, donó todo el archivo de Dulac al British Film Institute. A partir de estos documentos, en los últimos años varias publicaciones han sido dedicadas a analizar su vida y obra.¹

Dulac, una chica de provincia llega a París en el momento que esta ciudad era el centro de la creatividad internacional. Había terminado la Primera Guerra Mundial y una juventud sacrificada se mostraba ansiosa en busca de una nueva vida y oportunidades. Los artistas y las personas con interés cultural que escogieron la ciudad junto al Sena por sus económicas condiciones de vida y las facilidades que ofrecía para la expansión cultural.

Este ciclo organizado para la Fundación Botín presenta seis películas de ficción y animación, todas realizadas en la década de los años 20. En la siguiente década, Dulac redirecciona su actividad artística hacia los documentales. La idea de este ciclo fue conectar la trayectoria artística de Dulac con la de María Blanchard. Aunque que no hay registro de que ambas llegasen a conocerse, se podría decir que tanto Dulac como Blanchard (Santander, 1881-París, 1932) comparten su condición de artistas de vanguardia en las primeras décadas del siglo XX. Ambas pertenecían a familias acomodadas y dejaron atrás su pasado para vivir en París, donde fueron testigos de un mundo que cambiaba todos los

aspectos de la vida diaria, comprendiendo que estas transformaciones tenían un fuerte impacto en el ámbito femenino, tanto en el público como en el doméstico.

Mujeres de su tiempo, Blanchard se relacionó con artistas e intelectuales como Juan Gris, Jean Metzinger, Diego Rivera, Francis Picabia y Picasso. A su vez, Dulac tenía como amigos a Abel Gance, Jean Epstein, Louis Delluc, René Clair, Élie Faure y algunos de los representantes que alentaron el debate en torno a la *especificidad* del cine como lenguaje artístico.

Si Blanchard formó parte del grupo cubista parisino, asimiló sus presupuestos y desarrolló una pintura cubista introduciendo elementos personales, como es el tratamiento del color, Dulac, considerada la primera cineasta feminista y una figura clave en el desarrollo del cine vanguardia francés de los años 20, estaba fascinada con el movimiento en el cine, concepto que desarrolló en sus películas abstractas. Así, trató de crear un estilo que denominó "la película integral", una sinfonía visual construida de imágenes rítmicas.

Dulac abogaba en este momento por un "cine autónomo", un cine que se alejase de la dramatización, de la necesidad de contar historias articuladas sobre cierto número de situaciones dramáticas e interpretado por actores profesionales. En sus escritos pone de manifiesto la confusión que se da entre "acción" y "situación", aportando también la idea desvirtuada del movimiento en su utilización como medio para multiplicar episodios y escenas variando sólo las situaciones dramáticas y novelescas. Claramente se observa en su teoría un ataque directo a la idea de argumento.

Como lo hiciese en su momento la poesía simbolista, Dulac es una de las primeras cineastas en hablar de "cine puro", que evidencia la voluntad de aislar al cine de toda otra esencia que no fuera la propia, en busca de la creación de un lenguaje poético privativo. "El cine puro –escribía Dulac– es el simple juego de

movimientos que la cámara registra, independientemente de la acción que provoca estos movimientos”.²

De alguna manera, el cine de Dulac es un cine intrínseco, puramente visual, independiente de todo elemento dramático documental. En su ensayo *Las estéticas. Las trabas. La cinegrafía integral* se interroga acerca de las posibilidades del cine en tanto arte y, tras una breve pero profunda revisión sobre los treinta años transitados por éste fenómeno, expone la necesidad de despojar al cine de todos los elementos que le son impersonales, registrando su auténtica esencia en el conocimiento del movimiento y de los ritmos visuales. Un cine “auténtico” que buscará su emoción en el arte del movimiento de las líneas y de las formas. Un cine que no se asumiera como fotografía de la vida real o imaginaria como se lo consideraba hasta entonces, ya que de ese modo solo sería el espejo de épocas sucesivas incapaz de engendrar según la artista: “las obras inmortales que todo arte debe crear”.

Sus mejores obras están enmarcadas dentro de la época del cine mudo. Para Dulac, los personajes de una película no son las únicas cosas importantes, la longitud de las imágenes, el contraste y la armonía, juegan un papel principal junto a ellos. Las películas cortas incluso no tienen un personaje. Son animaciones, un nuevo tipo de drama compuesto por el movimiento, poemas sinfónicos de la imagen, una forma de sinfonía visual no conocida en la época que provocará sensaciones especialmente entre los artistas surrealistas e intelectuales. A Dulac no le gustaba utilizar partituras musicales en el cine, cuya visión más auténtica carecía de sonido.

Su adaptación de la obra de Antonin Artaud, *La Coquille et le Clergyman* (1928), que frecuentemente se cita como la primera película surrealista, provocó un pequeño escándalo en el círculo de artistas vanguardistas de la época. Incluso el propio autor de la obra estuvo presente en su estreno y gritó insultos a Dulac, llamándola “una vaca”, creyendo que había arruinado su sentido. La película se transformó en un espectáculo surrealista, incomprendido por la prensa desde entonces. Las imágenes momentáneas de los senos y el retrato del sacerdote como una especie de monstruo atemorizaron a la censura. En 1927, censores de

cine británicos apuntaron que si la película tenía algún significado, ese significado era “sin duda inaceptable”.

Hacia el final de la década de 1920, Dulac se dedicó a temas teóricos, y gran parte de sus escritos se acercan a la teoría del cine. Fue una influyente crítica, una promotora enérgica del movimiento del cine-club en Francia, una prolífica conferenciante y oradora. Después de la llegada del sonido, abandonó los largometrajes de ficción, y en la década de 1930, formó una pequeña empresa France-Actualités, asociada con Gaumont, para producir noticiarios y documentales muy cortos, comparables a reportajes televisivos. Tras sufrir una parálisis a mediados de 1930, su producción disminuyó pero estuvo muy involucrada con los grupos populares Frente Cultural en 1936, actuando como asesora en varias películas. Cada vez más inmóvil, murió en 1942 en la oscuridad, durante la ocupación alemana.

Dulac desempeñó un papel fundacional en la evolución del cine como arte y práctica social. Dirigió más de treinta películas de ficción, trazando tendencias cinematográficas nuevas, así como un número igual de noticiarios y documentales. En los últimos años, varios investigadores han dedicado su tiempo para leer y estudiar su legado, no solo para entender la historia del cine, sino también ampliar nuestra percepción de esta historia.

En los últimos años, varios investigadores han estudiado su legado, no solo para entender la historia del cine, sino también ampliar nuestra percepción de esta historia. Con una filmografía de más de treinta títulos de ficción, que trazaron sendas cinematográficas nuevas, además de documentales y noticiarios, merece la pena acercarse a la obra de esta artista que desempeñó un papel fundacional en la evolución del cine como arte y práctica social.

¹ El trabajo más extenso, desde esta perspectiva se ha hecho por Sandy Flitterman-Lewis (*Desear de manera diferente*, Urbana, 1990), una fuente esencial de los largometrajes. Una colección de los escritos de Dulac fue publicado también recientemente en Francia (P. Hillairet, ed., *Écrits sur le cinéma*, París, 1994).

² (Paoletta: 1967, p. 263). Trabajo presentado en: Plenario. VIII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado, Antonin Artaud en la Argentina Organizado por: Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (UBA) y Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT) Año: 2002.



PROYECCIONES

19 DE JUNIO

PRESENTACIÓN: Berta Sichel

19 DE JUNIO Y 31 DE JULIO

DISQUE 957, 1928, 16 mm, b/n, sil, 6' 00

LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN, 1927, DVD b/n, sil, 40' 00

THÈMES ET VARIATIONS, 1928, 16 mm, b&n, sil, 9' 00

21 DE JUNIO Y 2 DE AGOSTO

LA SOURIANTE MADAME BEUDET, 1922, 16 mm / DVD, b/n, sil, 38' 15''

ÉTUDE CINÉMATOGRAPHIQUE SUR UNE ARABESQUE, 1929,
16 mm , b/n, sil, 7'

L'INVITATION AU VOYAGE, 1927, 16 mm, b/n, sil, 33' 00

SALÓN DE ACTOS DE LA FUNDACIÓN BOTÍN. 20.30 HORAS

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO



DISQUE 957

1928, 16 mm, b/n, sil, 6' 00

En *Disque 957*, Germaine Dulac intentó recrear visualmente los motivos del Preludio en B bemol de Frédérique Chopin, que fue inspirado según George Sand por un día gris y lluvioso en La Grande Chartreuse, en Mallorca, como el melodioso sonido del techo de la lluvia golpeando el techo.



LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN

1927, DVD, b/n, sil, 40' 00

“No deberíamos buscar la lógica o una secuencia que no está presente en una cosa, sino interpretar imágenes que se desarrollan en la dirección de su significado esencial interno que va más allá de lo exterior a lo interior. *La coquille et le clergyman* no cuenta una historia pero desarrolla una serie de estados mentales que se deducen uno del otro como pensamientos de pensamientos”.

(Antonin Artaud)



THÈMES ET VARIATIONS

1928, 16 mm, b/n, sil, 9' 00

“En *Thèmes et variations*, evoco a una bailarina. ¿Una mujer? No. Una vigorosa línea de ritmo armónico. Evoco una luminosa proyección de velos (...) Por qué deberíamos despreciar en la pantalla el placer que el movimiento nos trae del teatro. Armonía de líneas. Armonía de luz. Líneas, superficies, volúmenes que se despliegan directamente, sin artificio, en la lógica de las propias formas, desprovistas de cualquier sentido humano, permitiendo su elevación desde lo abstracto, dando así más espacio a las sensaciones y a los sueños: el cine integral”.



LA SOURIANTE MADAME BEUDET

1922, 16 mm, DVD, b/n, sil, 38' 15"

Una de las primeras películas feministas, *La souriante Madame Beudet* es la historia de una inteligente mujer atrapada en un matrimonio sin amor. Su marido suele bromear jugando con un revólver vacío que apunta y dispara a su cabeza. Un día, la mujer coloca balas en el revólver. Esta acción le causa graves remordimientos. Su marido regresa a casa y coge el arma, pero esta vez le apunta a ella.



ÉTUDE CINÉMATOGRAPHIQUE SUR UNE ARABESQUE

1929, 16 mm, b/n, sil, 7'

“Después del primer y segundo arabescos de Debussy, el cine como la música puede crear emociones con imágenes dibujando sus expresiones desde la naturaleza”
(Sandy Flitterman-Lewis)



L'INVITATION AU VOYAGE

1927, 16 mm, b/n, sil, 33' 00

L'Invitation au voyage es otro ejemplo del cine integral de Dulac. En este caso, una ilustración visual y poética sobre una interpretación libre de los versos de Baudelaire: "Mi niña, mi hermana, sueña en el placer de juntar las vidas en tierra distante..."



El presente ciclo de cine se celebra coincidiendo con la exposición *María Blanchard. Cubista* que organiza la Fundación Botín y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

MARIA BLANCHARD. CUBISTA

Santander. Sala de Exposiciones Fundación Botín
Del 22 de junio al 16 de septiembre de 2012

MARIA BLANCHARD

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Del 16 de octubre de 2012 al 25 de febrero de 2013

CICLO DE CINE
SALÓN DE ACTOS DE LA FUNDACIÓN BOTÍN



FUNDACIÓN
BOTÍN

PEDRUECA 1, 39003 SANTANDER, ESPAÑA
TEL. +34 942 226 072 | WWW.FUNDACIONBOTIN.ORG