

Les simfonies visuals d'una cineasta avantguardista

Pràcticament ignorada durant un llarg període posterior a la seva mort, a vegades només recordada pel rebuig dels surrealistes a *La coquille et le clergyman* i sovint per ser bescantada com la “traïdora” del guió d'Antonin Artaud que va originar aquesta pel·lícula, Germaine Dulac (Amiens, 1882-París, 1942) havia de ser rescutada per força de l'oblit i del menyspreu. Fa anys que és justament vindicada per les seves imatges belles i audaces amb les quals, des dels films narratius als noticiaris, passant per l'experimentació avantguardista fins a l'abstracció, va contribuir a l'exploració de les possibilitats del cinema considerant-lo “un art al servei del pensament, amb una forma d'expressió nova i una estètica pròpia”. Això quan el cinema encara era un art nou, però ja s'havia convertit en un espectacle de masses entretenint amb històries manllevades a la literatura i al teatre. Com va expressar en nombrosos articles i conferències transcrites, que deixen constància de l'interès de les seves reflexions teòriques, considerava que el cinema és essencialment un art capaç de capturar la vida en el seu moviment.

Inspirada per la rítmica harmoniosa de la dansa moderna i la música considerant, per analogia, que el cineasta pot ser un compositor d'imatges, Dulac va realitzar l'any 1929 tres curts “abstractes” (com ella mateixa va definir-los) que poden considerar-se la manifestació plena de la seva idea d'un “cinema pur” que, en tot cas, també va procurar que palpités als seus films narratius. Són *Disque 957, Étude cinégraphique sur une arabesque* i *Thèmes et variations*. Simfonies visuals (o també ballets cinematogràfics) que, amb l'acompanyament musical del compositor Juan José Ochoa, es projectaran en una sessió extraordinària al cinema Truffaut dedica.

Pel que fa a *Disque 957*, es presenta en començar com les “Impressions visuals de Germaine Dulac escoltant els Preludis 5 i 6 de Frédéric Chopin”. Tot seguit, la reproducció d'un



Les simfonies visuals de Germaine Dulac + Qui té por del cinema?

breu fragment d'*Un hivern a Mallorca*, en què George Sand explica que un dels preludis va “arribar-li” al compositor en una d'aquelles nits de pluja llòbrega que deixen l'ànima terriblement abatuda, anuncia que la malenconia del sisè, en si bemoll, acabarà impregnant les imatges que, en la tensió entre la figuració i l'abstracció, suggereixen un paisatge bromós i mostren fulles músties per la pluja alternant-se amb les d'unes mans tocant un piano. De fet, la cineasta va tenir present la idea que Chopin va expressar-hi el sentiment de tristesa mentre esperava la seva amant absent: d'aquí, les imatges recurrents de rellotges, Tanmateix, la peça comença amb un disc que gira i, sota l'influx del dinàmic Preludi núm. 5, apareixen formes circulars.

La música també inspira *Arabesque*, concretament la peça per a piano de Claude Debussy, *Dos arabescos*, títol que remet a un estil decoratiu en què els motius vegetals són recurrents. Com en altres obres seves, el compositor va tenir presents les impressions suscitées per la naturalesa. En tot cas, Dulac no va proposar-se mostrar, imaginant-ho, què va evocar Debussy amb aquesta obra, sinó les mateixes visions en escoltar-la; però bona part de les imatges, que conformen a la vegada un arabesc cinematogràfic, també ho són de la naturalesa, vibrant, jugant-hi amb reflexos de llum. A l'article *Dans son cadre visual, le cinema n'a point de limi-*

tes (1931), va escriure: “Escoltant el segon arabesc, vaig tenir la visió personal de la terra que gira, vivificada pel sol, visió de flors, de saba, de dolls d’aigua, de joia, de renaixement”. Potser per aquesta visió exultant, el film inverteix l’ordre dels *Dos arabescos*: comença inspirat per la vitalitat del segon i acaba amb el lirisme més contemplatiu del primer.

Sobre *Thèmes et variations*, Dulac va dir-ne: “A través d’una correspondència rítmica, busco provocar el simple plaer dels ulls, sense història: moviment de les màquines, moviment d’una ballarina, ballet cinematogràfic”. No hi ha dubte que la dansa moderna, com a forma expressiva del moviment, va inspirar la directora, admiradora de Loïe Fuller i Isadora Duncan, en la recerca d’un “cinema pur”. En aquest cas, amb superposicions i desenfocaments, juxtaposa les postures variades d’una ballarina (Lilian Constantini, també actriu) amb els moviments rítmics d’una diversitat de màquines. Fugaçment, també s’hi fa present la naturalesa i, d’una manera significativa, una mongetera en germinació. Dulac, en escrits i conferències, va posar repetidament com a exemple d’allò propi de l’expressió cinematogràfica la capacitat de mostrar sintèticament com creix un gra de blat: El moviment, doncs, com a transformació.

Feta sobretot des dels estudis feministes, la vindicació de Germaine Saisset-Schneider (el cognom pel qual se la coneix va adquirir-lo en casar-se amb l’escriptor Albert Dulac) també es fa tenint present que bona part dels seus films són protagonitzats per dones representades com a subjectes amb desig. Sovint, aquest desig és d’una vida diferent de la imposada per les convencions socials i els rols de gènere, i a vegades alienes al desig masculí del qual son objecte. La cineasta Mercedes Álvarez ha creat una peça amb imatges extretes de *La fête espagnole*, *La souriante Madame Beudet*, *Invitación au voyage* i *La coquille et le clergyman* (1927). Produïda pel Museu Tàpies, on, fins al 22 de febrer, es mostra dins de l’exposició *Germaine Dulac: Je n’ai plus rien*, la peça du per títol *Qui té por del cinema?*, que al·ludeix a una reflexió de la directora avantguardista: “Por del cinema... Per què? No m’ha fet mai por l’avenir (la vida)... els mons desconeguts. En tinc del passat (la mort)... del que es creu conèixer. Abstracte o concret, el cinema percep i enregistra més enllà de les nostres limitacions visuals. No em fa por el cinema,

sinó el nostre orgull i la nostra rutina imbècil”. A propòsit de la seva peça, que completarà la sessió, Mercedes Álvarez diu: “És un poema/assaig a partir d’imatges de les pel·lícules de Dulac, en una etapa en la qual va centrar-se en la recerca d’una escriptura cinematogràfica per expressar els sentiments, el desig amagat i el somni de les dones. La seva càmera és un mirall del rostre de les dones: un moviment interior”.

Imma Merino

Col·lectiu de Crítics de Cinema de Girona