

Cine experimental

Título:

La doctrina y la práctica del "cine" en la obra de Lois Delluc

Autor/es:

Fernández Cuenca, Carlos

Citar como:

Fernández Cuenca, C. (1946). La doctrina y la práctica del "cine" en la obra de Lois Delluc. Cine experimental. (7):14-19.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42690>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

FilmoTeca
de Catalunya

LA DOCTRINA Y LA PRACTICA DEL "CINE" EN LA OBRA DE LOUIS DELLUC

Por CARLOS FERNANDEZ CUENCA



Louis Delluc

Carlos Fernández Cuenca revive a continuación unas páginas de la historia de Louis Delluc. El escrito, como todos los de su autor, tiene el máximo valor documental. La frescura de sus conceptos y la precisión de sus citas lo hacen digno de la permanencia que seguramente ha de encontrar en el recuerdo futuro de todo cinematografista estudioso.

El concepto militante de la crítica de *cine*, como disciplina y servicio, aparece durante la primera guerra mundial, simultáneamente, puesto en práctica, en los Estados Unidos, por un escritor de Minneápolis, y en España, por el poeta y erudito mejicano Alfonso Reyes (1). De este modo, la vocación que en los manifiestos y en las conferencias de Canudo era escueta teoría, empieza a cobrar importancia rectora, aplicándose a una eficaz orientación de los profesionales y del público. Lo que hasta entonces fué simple reseña informativa, se inscribe en lo sucesivo dentro de la órbita exigente de calidades y superaciones. Y Louis Delluc gana la carrera de este corcel sano y juvenil, convirtiendo, por primera vez, la doctrina en práctica.

A la muerte de Delluc, precisaba así Jean Eyre (2) su oración fúnebre: *Nadie, quizá, fué más atacado, burlado, ásperamente discutido y combatido sin cuartel. Y nadie, sin embargo, fué más sincero, más fervorosamente defensor y precursor del arte mudo.* Esta condición de precursor es acaso la más importante y la más concreta de las muchas que brillan definiendo la personalidad de Louis Delluc; entre sus biógrafos y glosadores, el reconocimiento del relieve precursor es unánime: *Delluc* —dice Jean Arroy (3)— *es, indiscutiblemente, un precursor, un iniciador y un maestro,* y Bardèche y Brasillach afirman (4) que *por sus artículos, por su talento, por*

su ejemplo y su palabra, hizo más que nadie para crear un arte del "film".

La vida de Delluc fué corta —no llegó a cumplir los treinta y cuatro años—; pero una inspiración desbordante y una enorme capacidad de trabajo le permitieron dejar obra copiosísima. Quienes le trataron íntimamente nos cuentan (5) que Delluc escribía rápidamente, tal y como las ideas se le presentaban, sin darse tiempo a hacer rectificaciones ni casi a tachar una palabra o un concepto; con su escritura bella y un poco ampulosa, que recuerda bastante la de D'Annunzio, llenaba las cuartillas de sus obras teatrales, de sus poemas, de sus novelas, de sus ensayos, de sus artículos periodísticos, de sus críticas, de sus guiones... Resalta en seguida, a poco que se examinen sus obras con criterio literario, la ausencia de un estilo concreto —ese estilo que presidiría toda su labor de realizador cinematográfico—, por la razón sencillísima de que era el fondo lo que le interesaba, más que la forma; la intención, clara y luminosa, más que el refinamiento estilístico.

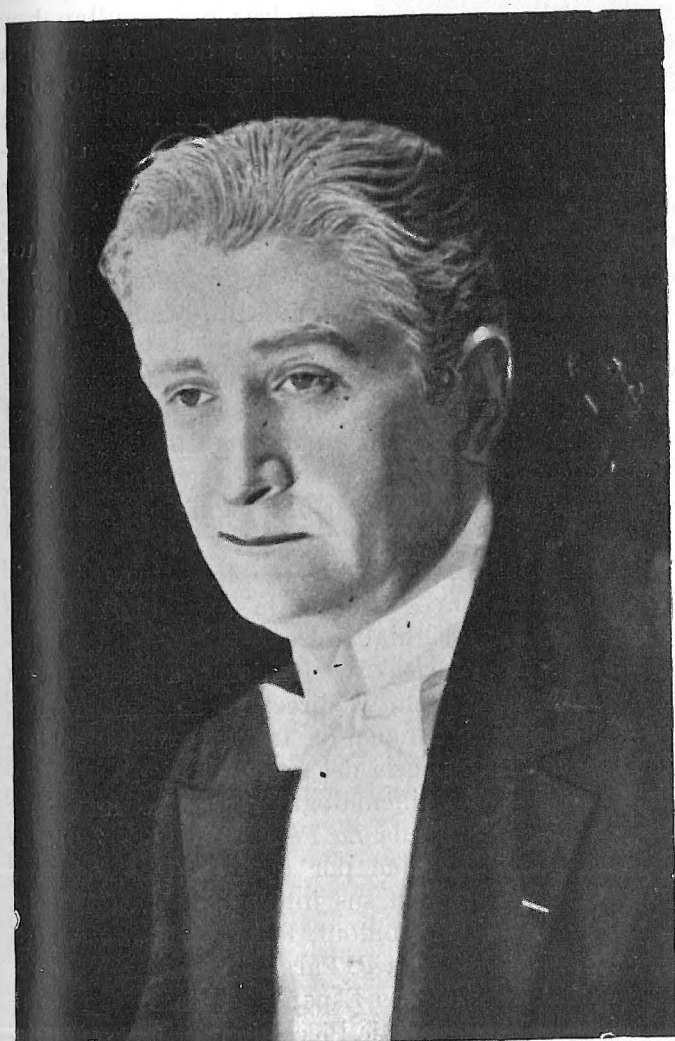
Louis Delluc nació en Cadouin, en la Dordogne, el 14 de octubre de 1890; murió, en París, el 22 de marzo de 1924, minada por la tuberculosis su naturaleza nunca vigorosa. Estuvo casado con la gran actriz Eve Francis, la bella intérprete de Paul Claudel —recordamos, conmovidos, su creación de *L'Annonce faite à Marie*—, que ponía todo su talento artístico al

servicio de las mejores películas de su esposo. Y es curioso recordar que el título de uno de estos *films* —*La femme de nulle part*— fué el seudónimo usado por Eve Francis como escritora antes de su matrimonio.

Entre otras obras, Delluc escribió para el teatro el drama en tres actos *Francesca*, estrenado en el *Pré Catelan* durante la guerra, y el *ballet* hablado *La Princesse qui ne sourit pas*, que se representó por primera vez en la Opera de París (6). Sus dos primeras novelas, *Monsieur de Berlin* y *La guerre est morte*, fueron suscitadas por el conflicto armado; posteriormente publicó *Le train sans yeux*, *La danse du scalp*, *Les secrets du confésionnel* y *L'homme des bars*, a más de un interesante y agudo volumen de cuentos en torno a tipos y ambientes del mundo de la pantalla: *La jungle du Cinéma* (7). Una de las novelas citadas, *Le train sans yeux*, que debe contarse entre las mejores de su autor, estuvo a punto de convertirse en película en 1919, bajo la dirección de Jacques de



Un recuerdo de la estancia en Sevilla de Louis Delluc, retratado entre Eve Francis, Marcelle Pradot, Philippe Hériat y Jaque Catelain



Un primer plano de Gabriel Signoret, en "Le Silence"

Baroncelli; malgrado aquel propósito, la realización fué al fin acometida por Albert Cavalcanti, con arreglo al guión que preparara el propio Delluc, el mismo año de la muerte de éste, por cuenta de la sociedad "Les Film Legrand"; resultó una cinta más apreciada por las minorías que por el gran público, a quien satisfizo muy poco aquel pastiche de *film* americano de aventuras, cuyo mejor pasaje era la loca carrera de un tren (8). Esta sucinta referencia bibliográfica de Louis Delluc debe completarse, en lo que se refiere a la labor no cinematográfica, con la mención del excelente volumen *Chez de Max* (9), largo y sustancioso reportaje —de mucho interés para el conocimiento de la vida y las ideas del teatro fran-



El bar de "Fièvre" después de la riña

cés en aquellos tiempos—, con el gran actor Edouard de Max.

Peró mucho más importante que toda esta amplia labor, de suyo sugestiva, es la que atañe al *cine*, la que hace que el nombre de Louis Delluc, como señala Leon Moussinac (10), quedara inseparable de la historia del *cine*-arte. Delluc creó una sección de crítica de películas en el diario *Paris-Midi*, el año de 1917; ejerció luego igual cometido en *Bonsoir* y fundó las revistas *Film* y *Cinéa*, indispensables —sobre todo la segunda— para el estudio del *cine* universal, y, concretamente, del francés, en los primeros y decisivos años de la postguerra. Una selección de las críticas, publicadas en los dieciocho meses iniciales de labor cotidiana, nutrió el primer libro de *cine* de Delluc: *Cinéma et Cie (Confidences d'un spectateur)* (11); a este volumen siguieron *Photogénie* (12), *Charlot* (13) y *Drames de Cinéma* (14); el último contiene, además de un prólogo acerca del arte de escribir para el *cine* y de un apéndice que recoge las opiniones de la Prensa francesa sobre los *films* de Delluc, los guiones de *La fête espagnole*, *Le silence*, *Fièvre* y *La femme de nulle part*.

He aquí algunas afirmaciones de Louis Delluc, extraídas de sus obras, que pueden contribuir a precisar su estética y su actitud:

El cine pertenece a los espíritus jóvenes. Todo lo que no es joven, no está en él (15).

La improvisación es la gangrena de nuestro "cine" (16).

Un argumento de película exige tanta invención y trabajo interior como una novela o una comedia (17).

El gran poderío de este arte balbuciente consiste en que es popular. En la lista de las civilizaciones se encuentran pocos medios de expresión tan directos (18).

La pantalla es mucho más eficaz que un discurso político sobre las masas internacionales (19).

La fotogenia es el acorde del "cine" y de la fotografía (20).

La fotogenia es la ley del "cine"; para conocerla hay que tener ojos que sean, realmente, ojos (21).

Los maestros de la pantalla son aquellos que hablan a toda la multitud (22).

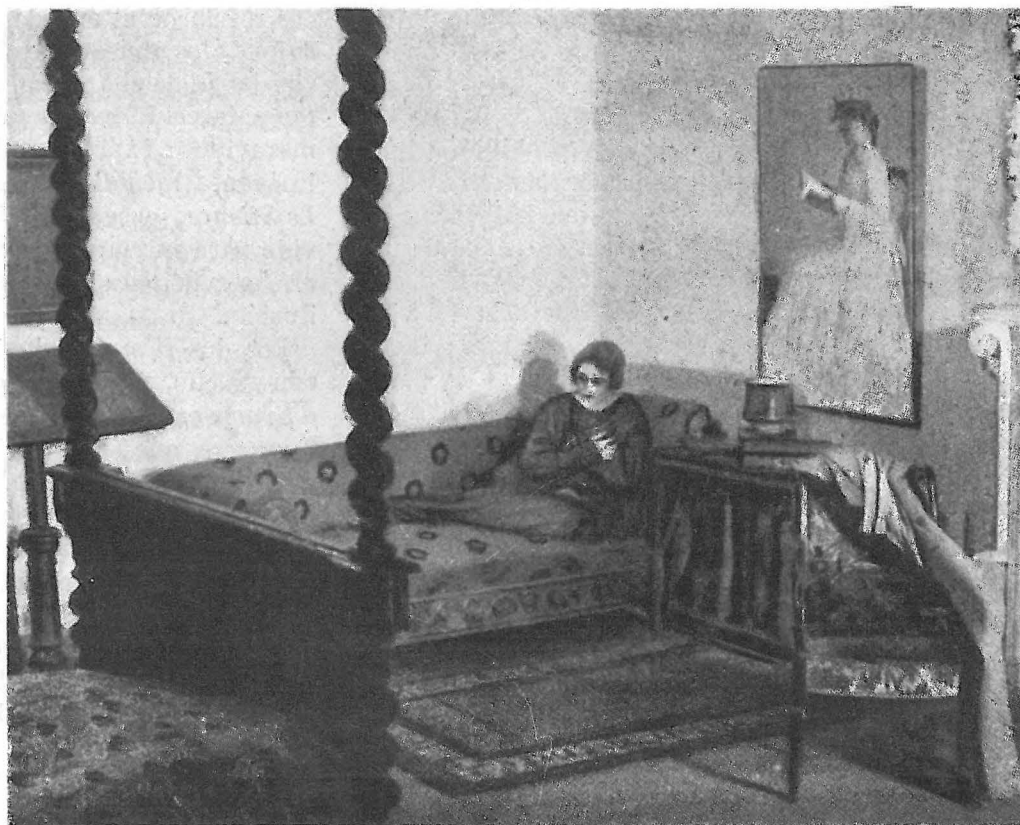
Peró lo más extraordinario de Louis Delluc, con ser mucha su trascendencia doctrinal, reside en el hecho de ser el primer realizador de sus teorías, el primero que des-

arrolló en la pantalla los conceptos confiados al papel impreso. Si algunas de sus ideas han caducado, muchas por resultar inútiles desde el advenimiento del *cine sonoro*, y si otras nos resultan hoy demasiado pueriles, lo cierto es que la mayoría de ellas mantienen, al cabo de un cuarto de siglo, toda su vigencia. De ahí el doble valor que los libros de Delluc conservan y que los hace preciosos para cuantos ven en el *cine* algo más que un cómodo espectáculo: de una parte, su rica documentación histórica, inapreciable para el conocimiento de la obra de Thomas H. Ince, de la iniciación conquistadora del *cine* americano en Europa o del desequilibrado esfuerzo —lo comercial frente a lo artístico, que es todavía más comercial— del *cine* francés de la postguerra; de la otra parte, su contribución decisiva para elevar el nivel de las producciones cinematográficas, señalando con energía y precisión el rumbo a seguir, los ejemplos que imitar, como brújula segura de caminos apetecibles.

Es Louis Delluc, probablemente, la figura más original del *cine* francés antes de la aparición de René Clair. La misma originalidad que brilla en sus imágenes literarias, precisas y definidoras, aparece en su labor de argumentista y director cinematográfico, casi siempre impregnada de un tinte melancólico, hecho de la dulce poesía del renunciamento.

El primer guión cinematográfico de Louis Delluc data de 1919 y se titula *La Fête Espagnole* (23). Lo dirigió Germaine Dulac por cuenta del productor Louis Nalpas, y fueron sus intérpretes Eve Francis, Gaston Modot, Jean Toulout, Robert Selsol y Anna Gay; manejó la cámara P. Parguel. La acción transcurre en España: en una España con demasiadas influencias de Mérimés y de Pierre Louys. La anécdota es esquemática: una mujer, Soledad, amada por dos

Eve Francis en un momento de "La femme de nulle part".



hombres, escogerá "al que vuelva solo", y en tanto que los dos luchan y mueren por su amor, ella marcha con un desconocido. Aunque breve, el *film* estaba lleno de intensidad, de lentitud psicológica, de concisión pasional. Dos o tres rostros en una plaza bastaban para dar la sensación de la corrida de toros, la sensación de *España entera*, según el juicio harto ligero de Bardèche y Brasillach (24). Delluc había estado en España, con un grupo de cineístas franceses: Marcel L'Herbier, Jaque Catelain, Philippe Hériat, Eve Francis; nuestro país le impresionó profundamente; en el libro *Photogénie* escribió algunas páginas notables, llenas de simpatía y calor, acerca de la vida y costumbres españolas, con un pasaje de especial interés, por su emoción sin el más leve asomo de interpretación à l'espagnolade, de las corridas de toros (25). *Por haber pasado algunos minutos en España con Louis Delluc* — dice Marcel L'Herbier (26)—, *creo haberle conocido mejor que por estos largos años de conversaciones frecuentes*. En el espectáculo de un establecimiento de cargada atmósfera, el "Salón Novedades" sevillano, viendo bailar a Pastora Imperio y a Dora "la Cordobesita", señala L'Herbier el encuentro de Delluc consigo mismo, la génesis del ritmo que aparece en *Silence*, en *Fumée noire*, en *Fièvre*, en *La Fête Espagnole*.

Efectivamente, ya en ese primer *film* de Delluc —a cuya realización, asumida por Germaine Dulac,

no fué del todo ajeno— aparece un concepto total de ritmo, que en este caso es de *ballet*, como aparece también en toda su sorprendente veracidad inédita el clima dramático, lo que Francesco Pasinetti llama (27) creación del *sentido de la atmósfera en el cine*. Esta densidad, material y psicológica, del mundo en que se mueven los personajes, es el mayor mérito del primer *film* enteramente escrito y realizado por Delluc, con la ayuda de R. Coiffard en la tarea directiva: *Fumée noire*. La acción, de intriga casi policiaca, se centra en la angustia de un matrimonio acuciado por mutuas sospechas retrospectivas, concitadas por un crimen del que cualquiera de los dos puede ser culpable: ¿Habrà sido él un delincuente? ¿Habrà sido ella una mujer de lupanar?

Le Silence, que viene a continuación en la cronología de la obra de Delluc, es una obra sorprendente, extraña, bella y cargada de intensidad dramática. Se trataba casi de un monólogo y al público le desconcertó su pasmosa novedad. Podría decirse que el *film* tiene un solo personaje: Pierre (interpretado por Gabriel Signoret), y un solo decorado: la casa de Pierre. Es la tragedia de un hombre que mató a su mujer, creyéndola culpable de adulterio, y que descubre la prueba de su espantoso error. Se reconstituía el drama a base de rápidas evocaciones, que trataban de conjugar —sin conseguirlo siempre— dos épocas distintas en el presente. Los demás personajes de este

film, producido en 1920 por la empresa "Film d'Art". eran Eve Francis, Ginette Darnys y A. F. Brunelle; la cámara fué manejada por Chaix.

Fièvre, film de 1921 (producción de la Société Alhambra), que la censura francesa prohibió y hubo de sufrir numerosos cortes, es la obra maestra de Delluc, en sentir de Bardèche y Brasillach (28). Su acción, quizá demasiado lenta, está impregnada de una poesía honda y convincente. Transcurre su acción en un bar de marineros, en una callejuela del viejo puerto de Marsella. Una serie de tipos, maravillosamente delineados con pocas imágenes, desfila por la pantalla, narra sus sueños y sus tristezas, define el ambiente: el ambiente, que es, ni más ni menos, toda la magnífica sustancia de este film, cuya técnica envejecida está superada para la perdurabilidad por el anhelo de humanísima ensoñación que lo envuelve todo. Es, como bien dice Carl Vincent (29), *un suceso vulgar visto desde el ángulo de la poesía y del espejismo de la vida y de las cosas*. Y añade el crítico e historiador: *Quizá por primera vez, se notaba en un film francés la emocionante magia poética del cine*. Mucho mejor que en *Le Silence*, usó Delluc en *Fièvre* las sobreimpresiones para expresar el pensamiento, el mecanismo de las ideas. Esta gran conquista de la técnica cinematográfica, que las películas sue-

cas revelaron al mundo, había de sufrir el gravísimo daño de los abusos que el cine declaradamente comercial haría de ella; pero, primero Louis Delluc, y después Marcel L'Herbier y Leon Poirier, sacaban de esta maravillosa expresión, de las que se pueden llamar imágenes mentales, un valor emotivo singular. En *Le Silence*, por ejemplo, la sobreimpresión había servido para revelar la hipótesis en el recuerdo; en *Fièvre*, servía para mostrar el hechicero poder de la ilusión.

Los dos films siguientes de Delluc no estaban, ni con mucho, a la altura de los anteriores. *Le Chemin d'Ernoa* era un error de tema y de realización; *Le Tonnerre*, que sigue a *Fièvre*, y que procedía de un cuento de Mark Twain, fué la única concesión comercial del cineísta, a cuyo temperamento amargo no cuadraba la ligereza humorística.

Pero *La femme de nulle part*, que viene a continuación de *Le Chemin d'Ernoa*, y fué realizada para la "Société des Films Cosmograph", es una de las obras culminantes de Delluc. También en este film intervino la censura: hubo de suprimirse una "creación plástica" de la bailarina desnuda Edmonde Guy (30). La cinta, de tema eminentemente psicológico, fué rodada en seis semanas, en los últimos meses de 1921: en los Estudios Gaumont, los quince decorados de R. J. Garnier —enriquecidos algunos de ellos con cuadros del pintor Ottmann—, y en Provenza, Saint-Raphaël y Génova, los exteriores. La acción dramática oponía el destino de la mujer que todo lo ha sacrificado al amor, y el destino de la mujer que resiste a la aventura por respeto al hogar. El final era impresionante; el plano de Eve Francis, maravillosa mujer de ninguna parte, sin rumbo y sin consuelo, caminando por la desierta carretera, en un paisaje de desolación, es uno de los momentos capitales del cine mudo europeo. Además de Eve Francis, intervenían en el reparto Gine Avril, Roger Karl, André Davin, Noémi Scize, Denise y Michel Duran. La fotografía, llena de calidades, era de A. Gibory y Lucas.

La obra postrera de Louis Delluc es *L'inondation*, hecha después de larga inacción directiva y ya muy enfermo. Gibory fué también el operador de este film, cuyo rodaje terminó a fines de 1923. Y junto a Eve Francis, figuraban en el reparto Philippe Hériat, Ginette Maddie, Edmond Van Daele y Claire Prélia. Por esta vez, Delluc prescindió de ser argumentista de sus propias obras y tomó el tema de una novela provenzal de André Corthis, no demasiado propicia a expresarse en celuloide. Es posible que lo que más sedujo a Delluc fuera el acento de sinceridad humana, un poco similar al de muchas obras de los cineístas suecos, que tanto influyeron en su labor; el tema cuenta los amores infelices de una muchacha, enamorada de un hombre que va a casarse con otra mu-



"La femme de nulle part"

jer, y la culminación del drama está en las escenas de la inundación, cuando el padre de la protagonista, viendo sufrir a su hija, mata a la bella rival y arroja su cuerpo a la corriente. Este pasaje cinematográfico era deslumbrador; una circunstancia casual permitió servirse de una auténtica crecida del Ródano y evitar el truco previsto. El drama alcanzaba en este fragmento de *cine* ejemplar toda su aspereza y toda la densidad del ambiente, resaltado por una fotografía de mucha audacia para los procedimientos de su época.

En éste, como en todos los *films* de Delluc, destaca la perfección del montaje, cuidado por él mismo con inspirada seguridad. *Una casa de películas* —sugería Delluc (31)— *debía conceder tanta importancia al montaje como al director y repartir exactamente su trabajo respectivo. Así tendríamos más a menudo films verdaderos.* Esta afirmación es sorprendente por el tiempo en que fué sentada; en una época en la que se consideraba el montaje como sencilla función de unir un plano tras de otro, Delluc reclamaba, anticipándose a exigencias que vendrían después, y acentuando su condición de precursor, que el montaje fuese obra de especialistas, tan importantes como el director mismo —y él sentía entrañablemente su



Eve Francis y Edmond Van Daële en "L'inondation", obra póstuma de Louis Delluc.

condición de director— para conseguir *films* verdaderos. Esos *films* que tanto necesitaba la cinematografía francesa de los años en que vivió y luchó Louis Delluc.

NOTAS AL TEXTO

(1) Las críticas cinematográficas de Alfonso Reyes están reunidas en su libro "Simpatías y diferencias", tercera serie, Madrid, 1922; páginas 123 a 198.

(2) Artículo necrológico sobre Louis Delluc en la revista "Mon Ciné", de París, número del 5 de junio de 1924.

(3) "Louis Delluc", en la revista "Cinéa-Ciné pour Tous", del 15 de marzo de 1927.

(4) "Histoire du Cinéma", primera edición. París, Denoel et Steele, 1935; página 169.

(5) Jean Arroy, escrito citado de "Cinéa-Ciné pour Tous".

(6) Editados, respectivamente, por Bernard Grasset y L'Edition, de París.

(7) Editions de La Sirène. París, 1922.

(8) "El tren ciego" ("Le train sans yeux") fué fotografiado por Roggers y Daub, y tenía como intérpretes a Gina Manès, Georges Charlia, Javril Colsy, Annie Weiss, Hans Mierendorff, Durec, Robert Scholtz y Numés.

(9) París, L'Edition, 1917. Con 26 ilustraciones.

(10) "Naissance du Cinéma", París, J. Povolotzky et Cie., 1925; página 109. El libro va dedicado "A la mémoire de Louis Delluc, Poète, Cinéaste, et Ami".

(11) París, Bernard Grasset, 1919. 328 páginas en 8.º, con dibujos.

(12) París, De Brunoff, s. a. (1920). 128 páginas en 4.º, con fotografías.

(13) París, De Brunoff, 1921. 106 páginas en 4.º, con fotografías.

(14) París, Aux Editions du Monde Nouveau, 1923. 134 páginas en 8.º, con fotografías.

(15) "Drames de Cinéma". página II.

(16) "Cinéa et Cie", página 94.

(17) Idem, página 149.

(18) Idem, página 267.

(19) Idem, página 269. Obsérvese que esta afirmación es anterior a las primeras obras soviéticas y alemanas de exaltación propagandista por medio del cine.

(20) "Photogénie", página 13.

(21) Idem, página 94.

(22) Idem, página 121.

(23) Ni éste ni los demás "films" de Delluc, realizados o no por él mismo, a excepción de "El tren ciego", se ha proyectado en España, que yo sepa, por lo menos públicamente. Mis referencias personales sobre algunos de ellos, los más característicos, proceden de haberlos visto en París, en las sesiones de cine de repertorio del Vieux Colombier, Studio des Ursulines, Ciné-Latin y Studio 28, en los años de 1927 a 1934.

(24) Obra citada, página 169.

(25) "Photogénie"; páginas 104 a 107.

(26) "Un souvenir de Louis Delluc", en "Cinéa-Ciné pour Tous", número del 15 de abril de 1924.

(27) "Storia del Cinema", Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1939; página 74.

(28) Obra citada, página 171.

(29) "Histoire de l'Art Cinématographique, Bruxelles, Editions du Trident, 1939; página 18.

(30) Declaraciones de Delluc a Jean Fricken, en la revista "Mon Ciné", número del 19 de octubre de 1922.

(31) "Photogénie", página 72.