

LA ALHAMBRA  EN FEMENINO

**Ève Francis en
El Dorado (1921):
entre el orientalismo
y nuevas formas de
feminidad**



Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Deporte
Patronato de la Alhambra y Generalife

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

BROTONS CAPÓ, M. Magdalena, Ève Francis en *El Dorado* (1921): entre el orientalismo y nuevas formas de feminidad, *Alhambra en femenino*, publicado en julio de 2026, disponible en <https://www.alhambra-patronato.es/material/eve-francis-en-el-dorado-1921-entre-el-orientalismo-y-nuevas-formas-de-feminidad>



Resumen

En la película *El Dorado*, Granada y la Alhambra no funcionan únicamente como escenario, sino que se convierten en un elemento esencial tanto de la atmósfera como del desarrollo narrativo. La película *El Dorado* (1921) marcó el inicio de la colaboración de Ève Francis con Marcel L'Herbier. En este texto se analiza el papel de esta actriz francesa como protagonista de *El Dorado* y se reivindica su pensamiento cinematográfico olvidado por la historiografía tradicional.

Abstract

The film *El Dorado* (1921) marked the beginning of Ève Francis's collaboration with Marcel L'Herbier. This text analyzes the role of the French actress as the protagonist of *El Dorado* and seeks to reclaim her cinematic thought, which has been overlooked by traditional historiography.

NOMBRE DE LA PROTAGONISTA: Ève Francis

PALABRAS CLAVE: vanguardia francesa años 20, impresionismo cinematográfico

CRONOLOGÍA: nace en Saint-Josse-ten-Noode, 1896 – Muere en Neuilly-sur-Seine, 1980

Biografía

Ève Francis fue una actriz francesa de origen belga. Subió al escenario a los diecisiete años y pronto fue considerada una de las grandes intérpretes de las obras de Paul Claudel, a quien conoció en 1914. El escritor la eligió para protagonizar *L'Otage*, una pieza que la consolidó como actriz. Su duradera asociación con Claudel fue, en ocasiones, personal además de artística, y en años posteriores ella decía de él que era la persona más extraordinaria que había conocido y la influencia dominante de su vida.

Sus primeros pasos en el cine datan de 1914, con *La Dame blonde*, de Henry Roussel, pero su verdadera carrera cinematográfica comenzó en 1918 con *Âmes de fous*, de la directora Germaine Dulac. El 16 de enero de 1918 se casó con el crítico y futuro cineasta Louis Delluc, figura clave de la primera vanguardia francesa.

Ève Francis se convirtió en una de las actrices preferidas de la vanguardia francesa de los años veinte, trabajando principalmente con Germaine Dulac, Marcel L'Herbier y Louis Delluc. Tras actuar en *La Fête espagnole* de Dulac (1920), sobre un guión de su marido, protagonizó varias películas vinculadas a este círculo cinematográfico, entre ellas *Fumée noire* (1920), *Le Silence* (1920), *Le Chemin d'Ernoa* (1921), *La femme de nulle part* (1922) y *L'Inondation* (1924).

La película *El Dorado* (1921) marcó el inicio de la colaboración de Ève Francis con Marcel L'Herbier, quien experimentó con ella el llamado “desenfoque psicológico”, un recurso visual que consistía en el uso de imágenes borrosas o difuminadas para expresar los estados emocionales y subjetivos de los personajes. Este procedimiento se convirtió en uno de los rasgos característicos de lo que posteriormente la crítica denominó impresionismo cinematográfico. El término fue acuñado por analogía con la pintura impresionista, ya que, al igual que los pintores impresionistas daban prioridad al color, la luz y la impresión visual, estos cineastas buscaban plasmar en la pantalla sensaciones, atmósferas, estados de ánimo e incluso pensamientos mediante efectos visuales como la falta de nitidez, los filtros, las superposiciones y las distorsiones de la imagen.



Figura 1. Ève Francis como Sibilla en *El Dorado*, Marcel l'Herbier, 1921

En 1922, Ève Francis se separó de Louis Delluc, quien falleció poco después, en 1924. A partir de los años treinta actuó en películas como *Antoinette Sabrier* (Germaine Dulac, 1928), *Club de femmes* (Jacques Deval, 1936) así como en *Forfaiture* y *La comédie du bonheur* (ambas de Marcel L'Herbier, en 1937 y 1942, respectivamente).

Trabajó como asistente artística en varios filmes de L'Herbier entre 1933 y 1937, continuó su dedicación al teatro, impartió conferencias y ejerció la crítica cinematográfica en revistas como *Films* y *Le Pays*. Publicó además el libro *Temps héroïques* (1949), en el que evoca la personalidad de Louis Delluc. Fue miembro de la Comisión de Investigaciones Históricas de la Cinémathèque Française y, después de la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en animadora de cine-clubs, espacios fundamentales para la formación de la cultura cinematográfica que habían sido impulsados por Delluc en 1920. Hizo una última aparición cinematográfica en *La Chair de l'orchidée*, de Patrice Chéreau (1975).

Relación con la Alhambra

En la película *El Dorado*, Granada y la Alhambra no funcionan únicamente como escenario, sino que se convierten en un elemento esencial tanto de la atmósfera como del desarrollo narrativo. Con este film, Marcel L'Herbier prolonga la fascinación que ya habían mostrado algunos de sus contemporáneos por el sur de España –como Victor Hugo, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Georges Bizet, Claude Debussy o Maurice Ravel–, recreando una Andalucía idealizada y casi onírica.

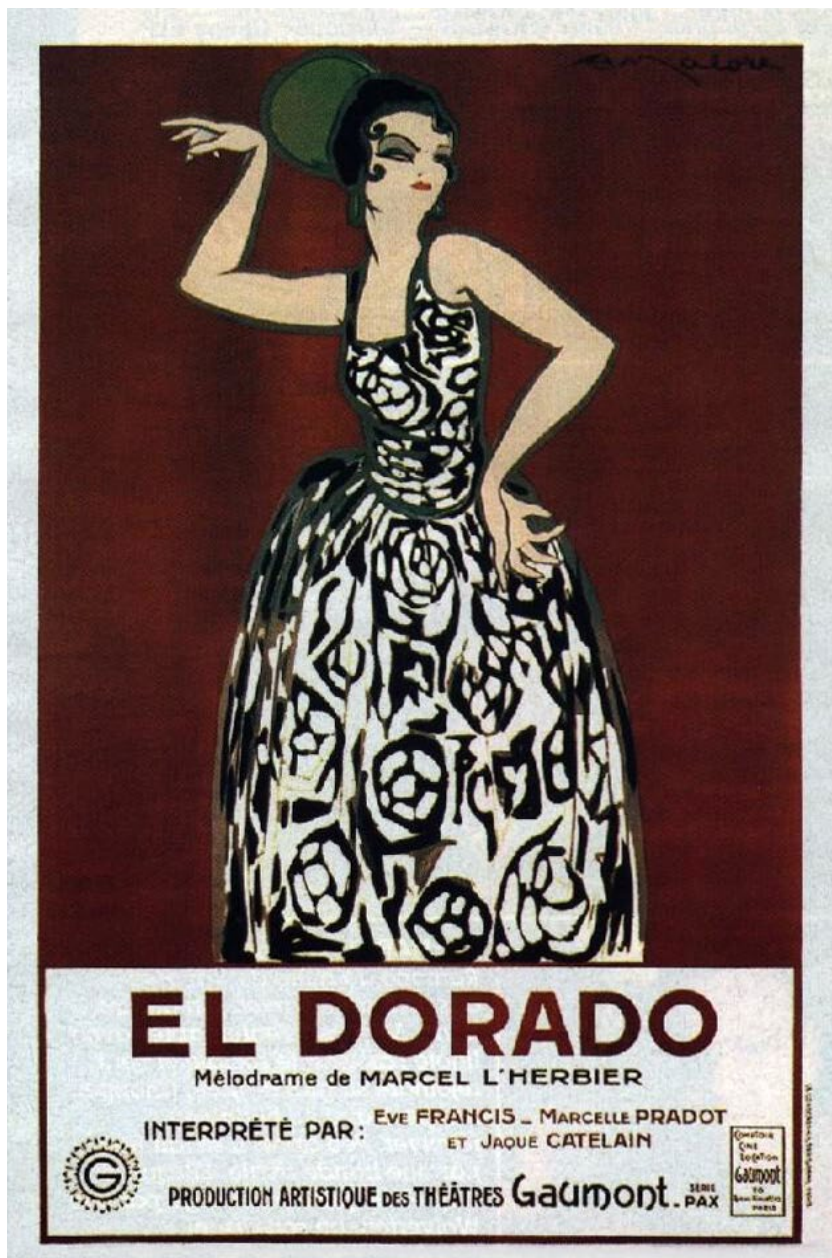


Figura 2.
Cartel de la
película *El Dorado*,
Producción
Gaumont, 1921

En sus memorias, *La tête qui tourne*, el director afirma que rodar en la Alhambra era una condición irrenunciable. Evoca la Alhambra de Boabdil y de Carlos V y destaca que logró el permiso para introducir, «por primera vez y durante tres semanas, un equipo de rodaje en las maravillosas estancias de este palacio de las mil y una noches». Efectivamente, el permiso de rodaje fue concedido el 7 de marzo (Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, APAG, 2079/6). Según consta en el registro de entradas de la Alhambra, un equipo de la productora Gaumont visitó el recinto el 12 de marzo de 1921 (APAG, 2056/38). El rodaje comenzó el día 15 de ese mes, con retraso debido al mal tiempo, y concluyó el 8 de abril (APAG, 2056/39).

L'Herbier detalla la elección de los espacios de filmación, imaginando las posibilidades visuales de la avenida de surtidores del Generalife y de los “chorros alternados”. En definitiva, reflexiona sobre las imágenes inéditas que podría extraer de ese arte nazarí llevándolo hacia una dimensión fantástica mediante la deformación, “surrealizando” en sus palabras, las esbeltas columnas del patio de los Leones.

Las primeras imágenes de la Alhambra proceden de unas fotografías que observa el pintor Hedwick, en las que se reconocen el Patio de los Leones y el Baño de Comares. Estas escenas se distorsionan y se superponen con la silueta de una mujer y con los jardines del Generalife, con el propósito de transmitir las evocaciones que estos espacios despiertan en el artista.

En la secuencia siguiente, una panorámica del conjunto monumental da paso a Sibilla (Ève Francis), bailarina del cabaret *El Dorado* de Granada, situada en el Paseo de los Tristes con la Torre de Comares al fondo. A continuación, Hedwick accede al recinto por la Puerta de la Justicia y encuentra a Sibilla junto al estanque del Partal. Para conseguir dinero con el que atender a su hijo enfermo, la joven se ofrece como modelo y guía. Lo conduce al Patio de Comares, donde posa para él y, más tarde, en el Patio de los Leones, le lee las cartas del tarot.

Resulta especialmente significativo un plano de la fuente de los Leones anterior a la restauración de 1945, cuando se eliminó el surtidor central

de mármol y se desmontó la taza superior. Posteriormente, en 1966, la taza inferior se rebajó hasta la altura de las culatas de los leones.

La secuencia se interrumpe con imágenes de arquitecturas distorsionadas, acompañadas por la figura borrosa de una joven: la amada de Hedwick. A partir de este momento, la Alhambra se transforma en un espacio laberíntico en el que Sibilla observa en secreto los movimientos del pintor y su nueva amante entre las columnas del Patio de los Leones. El historiador Noël Burch destaca especialmente esta escena, subrayando la complejidad de su composición, construida mediante diversas angulaciones y profundidades, así como el contraste entre primeros planos y fondos. Este recurso permite presentar de forma innovadora la acción simultánea de varios personajes dentro de un mismo encuadre.

El conjunto monumental reaparece más adelante, anunciado por el intertítulo *“dans Alhambra désert, mystérieux”*, en una secuencia en la que vemos a Sibilla en el Palacio de Carlos V.

En una época en la que la cámara cinematográfica era mayoritariamente estática, L’Herbier introduce movimientos que siguen de cerca a los personajes. Los planos fijos, por su parte, están cuidadosamente compuestos e iluminados, reforzando el valor estético de cada encuadre. En las escenas rodadas en la Alhambra, el director recurre a ángulos inusuales y a primeros planos de gran expresividad. Destaca también el uso del plano subjetivo, que permite al espectador compartir tanto los sentimientos de Sibilla –cuando es expulsada de la casa por los sirvientes del padre de su hijo– como las sensaciones de los personajes que pasan la noche encerrados en el recinto o los recuerdos que evocan sus experiencias vividas.

Reflexión crítica

La trayectoria de Ève Francis va más allá de la de una actriz de cine y teatro. Su carrera muestra cómo una mujer podía actuar dentro de un sistema con restricciones claras, pero también cómo podía moverse en esos márgenes, reivindicando su papel de actriz, escritora y referente histórico del cine de vanguardia francesa.

Ève Francis trabajó con figuras clave del cine francés como Germaine Dullac, Louis Delluc y Marcel L'Herbier, fue protagonista de películas centrales de la vanguardia y participó activamente en revistas y debates sobre cine. Incluso asumió funciones que excedían la interpretación, como su trabajo como asistente de dirección en los años treinta. Además, escribió textos teóricos donde reflexionaba sobre el cine como arte, defendiendo, por ejemplo, la necesidad de que el teatro se filmara para preservar su memoria. Sin embargo, aunque hizo cosas comparables a las de sus colegas masculinos, no fue reconocida de la misma manera, pues aunque participaba en la construcción intelectual del cine, su papel era interpretado a través de su relación con hombres. Mientras que Louis Delluc era presentado como el primer teórico del cine, ella aparecía en la prensa sobre todo como la esposa del gran cineasta o como musa de Paul Claudel. Incluso en un caso revelador, cuando afirma que fue ella quien transmitió a Delluc su entusiasmo por el cine, la narrativa posterior invierte esa relación y lo presenta a él como su guía. Esto muestra que no se le negó el acceso a los espacios, pero sí la autoría simbólica, lo que implicó que una parte esencial de su actividad, como era su pensamiento, quedara fuera del relato dominante.

En relación con lo que era habitual en su época, Francis combina conformidad y transgresión. Por un lado, responde a los modelos dominantes de feminidad en el mundo del espectáculo: la prensa insiste en su belleza, su elegancia y su aura misteriosa. Su imagen se construye en términos visuales y estéticos, como muestra la descripción recurrente de su físico en la prensa. Era alta para una mujer de su época, lo que le confería una presencia majestuosa; su tez blanca y su mirada contribuían a que se la percibiera como una mujer fría, inalcanzable y envuelta en un halo de misterio. Esta insistencia en lo visual se refuerza con su asociación a la pintura, especialmente con Kees Van Dongen, lo que la convierte en una figura casi icónica, más que intelectual.

Sin embargo, Francis no es una figura pasiva ni subordinada. Toma decisiones claras, como entrar en el cine por interés artístico “en busca de una nueva forma expresiva” y no por necesidad económica. Interviene

en el debate público, escribe artículos, defiende el cine como arte y propone ideas muy avanzadas, como el uso del cine para registrar el teatro o mejorar la interpretación escénica. Su afirmación “Que los actores [de teatro] vayan al cine” no es solo una opinión, sino una toma de posición en un campo en transformación.

En un momento en que el cine aún luchaba por ser reconocido como arte, Francis lo legitima desde su posición de actriz teatral consagrada. Es decir, no abandona el prestigio del teatro, sino que lo traslada al cine, contribuyendo a su legitimación cultural. Además, teoriza explícitamente la relación entre ambos medios. Esta defensa de la doble práctica no era evidente en su época, donde a menudo se establecía una jerarquía entre teatro (arte noble) y cine (arte menor). En este sentido, su posición es pionera: no elige entre uno u otro, sino que propone su complementariedad.



Figura 3. Cartel realizado a partir del retrato de Ève Francis por Kees Van Dongen en 1920. La Cinémathèque française, E1387, A013-086. © Van Dongen/Ciné Ressources

Además, gestiona activamente su propia imagen y su lugar en la historia del cine. Tras la muerte de Delluc, asume el papel de guardiana de su memoria, lo que le permite mantenerse como figura de referencia en el relato de la vanguardia cinematográfica. Aunque este rol pueda parecer secundario, también le otorga autoridad y visibilidad en un contexto donde muchas mujeres desaparecieron del relato histórico.

En definitiva, la trayectoria de Ève Francis muestra una combinación de adaptación estratégica y de innovación. Opera dentro de los marcos de su época –aceptando, en cierta medida, su representación como estrella y musa–, pero al mismo tiempo introduce elementos nuevos: una reflexión teórica propia, una defensa activa del cine como arte y una práctica profesional híbrida. Su modernidad reside precisamente en esa capacidad de moverse entre los límites sin quedar completamente definida por ellos.

Recursos audiovisuales

- Película *El Dorado*, online en abierto:
<https://archive.org/details/silent-eldorado>
 [fecha de acceso 13/04/2026]
- *Eve Francis*, 1978, INA. Archives du XX^{ème} siècle.
 Director: Pierre Beuchot
 Presentación: Jean Jose Marchand
 Periodista: Dominique Roubourdin
 Duración: 30 min.
 Producción: France Régions 3. Société Française de Production
<https://madelen.ina.fr/content/eve-francis-79499>
 [1978] [fecha de acceso 13/04/2026]
- Material de archivo
 Alberto Cavalcanti, Jacques de Baroncelli dirs.
Essais d'Ève Francis, 1926 circa
<https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/film.php?id=115466#technique>
 [2013] [fecha de acceso 15/04/2026]

Para seguir conociéndola

Propongo el análisis de este texto escrito por Ève Francis en 1923, publicado en *Comœdia* –revista cultural de cuatro páginas, fundada en 1907 y publicada diariamente hasta 1941 y luego semanalmente–. Fue el principal diario francés dedicado exclusivamente a la cultura y en él colaboraron críticos literarios destacados como Guillaume Apollinaire. Durante mucho tiempo fue el único que dedicaba diariamente su portada a las artes y la literatura. Promovió constantemente el teatro, el cine, la música, la danza y las artes visuales. El periódico dejó de publicarse tras la Liberación en 1944.

En el artículo que reproducimos parcialmente, la artista hace una reflexión sobre las diferencias entre el cine y el teatro, sobre la artisticidad de ambos lenguajes artísticos y sobre la superioridad de uno sobre otro.

FRANCIS, Ève. Teatro y cine, *Comœdia*, sábado, 15 septiembre 1923, p. 1

“El teatro y el cine son dos rivales que se tienen celos. Uno tiene varios milenios de existencia; el otro es un niño, apenas tiene 25 años. Quienes lo aman lo han llamado acertadamente: séptimo arte.

El teatro es un arte antiguo, más pesado, más cargado de tradiciones. Actúa por magnetismo directo. El cine es absolutamente nuevo. Para manifestarse necesita un instrumento mecánico interpuesto; procede indirectamente y su magnetismo consiste en sugerir, mediante la imagen, toda la gama de los sentimientos humanos. [...]

Amí, intérprete de estas dos artes, me piden que diga cuál es la realización artística que prefiero. Es una confidencia peligrosa; me arriesgo a hacerla temblando, porque si el teatro tiene partidarios feroces, los amantes del cine son terriblemente apasionados. En el teatro está la voz, está la «atmósfera» plena, entera, cerrada, concentrada. Está el público, presente, vivo, en movimiento, que escucha, que te sostiene: testigos exigentes de los conflictos, de las emociones, de los juramentos de amor, de las palabras de odio; todos esos sentimientos que se expresan ante él, el espectador los ha sentido oscuramente en circunstancias análogas. ¡Qué alegría para él verlos manifestarse en términos perfectos: la magia de las palabras! Cada hombre, cada mujer, ha tenido la ambición de pronunciarlas. Ambos se reconocen en ti, te admiran, te compadecen, te agradecen la emoción. Esto es una hermosa recompensa para el artista. Y antes ha existido la alegría de la creación, que es la más grande: la

lenta fecundación –como por ondas–, la asimilación del texto del autor que se acaba haciendo propio, recreándolo en cierto modo. Pero, una vez compuesto, una vez fijado, el intérprete volverá a realizar cada noche el mismo gesto: atravesará los mismos sentimientos, las mismas emociones, repetirá las mismas palabras, a veces durante centenares de representaciones. Para el artista, esa es la gran prueba.

Ser todas las noches «el mismo», porque, como lo decía hace poco tiempo este gran actor francés: «Si yo, la noche del estreno, interpreté mi personaje como debía, recogí el asentimiento de la crítica y de la multitud, si creí estar esa noche en la verdad, ¿por qué cambiar? Y si me equivoqué, buscaré hasta que haya encontrado, y cuando haya encontrado, me mantendré en esa forma inmutablemente». A fuerza de repetirse a uno mismo se llega fatalmente a matar la sinceridad y «el oficio» se impone a la inspiración.

En el cine, esta profunda alegría de la creación es constante y sin cesar renovada. Allí, el campo es más amplio, la libertad más grande. Cada imagen es espontánea; cada gesto, cada mirada viene de una inspiración directa, verdadera, provocada por sentimientos interiores, por el alma del personaje.

En el cine, es con el alma con la que se actúa; la sinceridad es indispensable, el oficio no sufre nada. En el teatro, nada se parece más a una emoción verdadera que una ausencia absoluta de emoción interior, si el actor sabe prodigar sus signos ciertos. En eso consiste «el oficio». En el cine, eso es imposible, porque se «vería». El aparato es implacable: se adentra en lo más profundo de nosotros mismos, revela lo que allí se oculta. Verdadero microscopio del alma, deja al descubierto, a través del rostro, el matiz más fugaz, la impresión más sutil, y el «truco» aparece como el rayo X que descubre las formas envueltas tras un muro hermético.

El cine agranda y fija lo que se ve y lo que no se ve; por eso es tan explícito, tan rápido y tan bien comprendido incluso por los más sencillos. El teatro explica y comenta. El cine hace sentir. El ritmo sabio de la película que se desarrolla no permite ni la monotonía ni la repetición: es la cosa más difícil de la interpretación cinematográfica, y también la más fértil en alegrías; y el día en que, por primera vez, uno se emociona ante la visión de su propio rostro, ese día, para el intérprete, el cine es Rey.

Usted dice –y tiene razón– que uno se aburre más a menudo de lo que disfruta en el cine. Es cierto. Estamos en una época en la que se busca, en la que se tantea. Los estadounidenses dieron sus mejores películas hace cuatro años. Ahora rehacen incansablemente las mismas. Los alemanes se agotaron pronto. Los suecos, que nos dieron obras maestras, parecen hoy conquistados por la influencia americana. Es de Francia de donde debe partir el esfuerzo. Hay que crear sin demora la *Película francesa*; esa película que llevará a los detractores del cine a reconocer por fin que es un Arte y un Arte magnífico”.

A partir de la lectura del texto y del visionado de la película *El Dorado*, reflexiona en los siguientes términos:

- ✿ Al principio del texto la autora dice “quienes lo aman lo han llamado acertadamente: séptimo arte”. ¿Sabes quién acuñó este término y cuándo?
- ✿ En algunos momentos de la película, la Alhambra se convierte en un espacio laberíntico, integrando personajes y narración. ¿Piensas que esta historia se hubiera podido adaptar al teatro, representándola en la Alhambra?
- ✿ ¿Te parece que Sibilla, el personaje que interpreta Ève Francis, responde a los estereotipos del orientalismo de raíz romántica o por el contrario, muestra un nuevo tipo femenino?

Para saber más

- | | |
|---|--|
| BURCH, Noël, Marcel l'Herbier. <i>Itinéraires. La educación de un soñador de cine</i> . Madrid: Cátedra, 2002, p.17-29 | L'HERBIER, Marcel. <i>El Dorado: Mélodrame Cinématographique</i> . París: Legare Street Press, reedición 2022 (1921). |
| FRANCIS, Ève. Le cinéma du théâtre. <i>Le Film</i> , n° 165, 15 novembre 1919, p. 41. | L'HERBIER, Marcel. <i>La tête qui tourne</i> , Paris: Pierre Belfond, 1979 |
| FRANCIS, Ève. Réflexions d'une Artiste. <i>Le Film</i> , n° 161, 20 juin 1919, p. 41. | MORIZOT, Jean. Ève Francis. <i>Ciné pour tous</i> , n° 50, 8 octobre 1920, p. 4 |
| FRANCIS, Ève. Les deux rivaux. Théâtre et cinéma. <i>Comœdia</i> , 15 septembre 1923, p. 1 | OMS, Marcel. El Dorado de Marcel L'Herbier, <i>Les cahiers de la cinémathèque</i> , 1988, n. 49, pp. 11-14 |
| FRANCIS, Ève. <i>Temps Héroïques Théâtre Cinéma</i> , Bruxelles/Paris: À l'enseigne du Chat qui Pêche-Éditions Denoël, 194 | PALMA, Paola. Seulement une vedette de cinéma? Le statut et l'image d'Ève Francis dans la presse cinématographique française des années 1920. En: BLÉGER, Anne: TSIKOUNAS, Miriam (dirs.). <i>La fabrication des vedettes dans l'entre-deux-guerres. Petits arrangements avec la biographie</i> , Rennes: PUR, Presses Universitaires de Rennes, 2024, pp. 89-104. |
| FRANCIS, Ève. <i>Un autre Claudel</i> , Paris: Grasset, 1973 | PASSEK, Jean-Loup et al. Ève Francis. <i>Dictionnaire du cinéma</i> , Paris: Larousse, 2001, pp. 520-521 |
| LEROY, Samanta. <i>Autour du film</i> . https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/film.php?id=115466#autour-du-film [2013] [fecha de acceso 13/04/2026] | |