Experiencias y enseñanzas de la mirada documental

Mercè Ibarz

> *Ahora, de noche, hago una suerte de montaje sobre papel, un montaje abstracto, para recuperar en soledad un tiempo de reflexión que formaba parte de los actos de montaje.*
>
> AGNÈS VARDA, 2001

1. *La memoria provocada.* La mirada de las mujeres cineastas ha encontrado en el documental formas expresivas que a lo largo del siglo XX han trazado un mapa y un territorio de direcciones y oberturas múltiples, fronteras abiertas de enorme fertilidad. No es necesario plantear ni insistir en la invisibilidad de sus propuestas y realizaciones de alto voltaje, porque en este caso es el mismo cine (y la televisión) documental en su conjunto quien padece este vacío de la conciencia histórica: la falta de memoria compartida entre los espectadores; incluso entre sus estudiosos, convertidos unas y otros en arqueólogos de un pasado de huellas débiles a causa de los sistemas de producción y distribución de este cine y, a la vez, transformados por él en provocadores de un presente que sabemos rico. Conmocionados unos y otras ante descubrimientos de relatos, experiencias narrativas viejas o recientes que nos llegan a menudo a través de redes afectivas, sabemos que los filmes son un regalo que pide ser difundido para, así, dejar que hagan su trabajo en el imaginario y, con él, en la memoria colectiva. En la expresión contemporánea, en suma, de lo real.

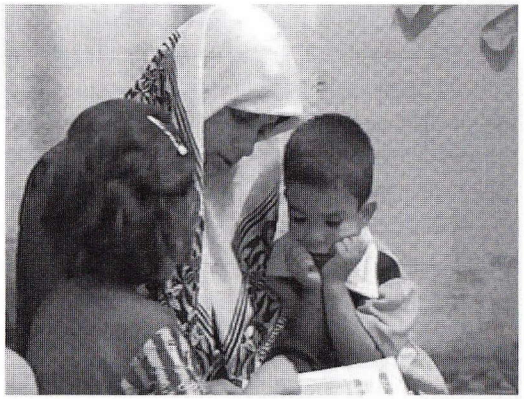
En este ensayo me centraré en filmes de cineastas que figuran algunas en la historia del documental —que en sí es *otra* respecto de la historia convencional del cine— y en títulos de cineastas que no están en esa misma historia del documental por ser vistas más bien desde el cine experimental o por provenir del contexto van-

guardista y la expresión visual plástica. Unas terceras son realizadoras de obra reciente, inmediata. Quisiera así proponer elementos de visión sobre el concurso de algunas autoras a la ampliación de las miradas y las narrativas cinematográficas y muy en particular de las políticas cinematográficas y televisivas del llamado siglo de los extremos. Son obras de la rusa Esfir Shub, la ruso-norteamericana Maya Deren, la norteamericana Shirley Clarke, las nacidas belgas Agnès Varda y Chantal Akerman, la italiana Angela Ricci Lucchi en íntima colaboración con el armenio-italiano Yervant Gianikian, la catalana Eugènia Balcells, la francesa Claire Simon, la norteamericana Ellen Spiro, la chileno-francesa Carmen Castillo y las isralíes Anat Even y Ada Ushpiz. En todas las obras que comentaré se cumple el precepto clásico de Jean Mitry: el documental como experimentación interrogadora de los contenidos; realizado, añado ampliando el alcance del término de Ricci Lucchi-Gianikian, por cámaras analíticas; cámaras analíticas que han ensayado tanto el yo como el nosotros.

2. *Filmar la vida, rehacer el cine.* La cita que encabeza este texto forma parte de las reflexiones de Agnès Varda tras su experiencia con la cámara digital que ha dado lugar a uno de los filmes documentales recientes más extraordinarios, tanto en la ya prolífica trayectoria de su autora como del movimiento contemporáneo del cine de lo real, *Les glaneurs et la glaneuse* [Los espigadores y la espigadora, 2000], título que en su difusión inglesa tiene el más directo *The gleaners and I* [Los espigadores y yo]. Varda, que se ha movido siempre entre la ficción y lo documental, en un proyecto de, dice, «cinescritura» de planos estructurados en el espacio, sin psicología, se lanza aquí, a sus setenta y cuatro años, a una aventura de raíz.

Varda abandona la película y se pasa no sólo al vídeo sino también a la cámara numérica, montando sobre la marcha los dos soportes para recoger en el filme los gestos y actitudes que, a lo largo del territorio francés, mezclando paisajes y gentes, clases sociales y su propia experiencia de viajera, persigue a partir del Museo de Orsay, donde se encuentra *Les glaneuses* de Millet (1857), obra clave del realismo, coetánea de la recién nacida fotografía. De esta nueva forma de montar que permiten el vídeo y lo digital surge un filme de una vitalidad que sería paroxística si no estuviera armónicamente canalizada. Una armonía extraída de entender la experimentación de los contenidos como la escucha de signos nuevos: el acto de recoger (el trigo) ya no forma parte de la cultura rural tradicional sino de sus desechos, de las frutas y verduras rechazadas por el mercado, pero el gesto es ahora central en la cultura urbana. Lo es de los sin techo y de los okupas, de los artistas que reciclan y los cocineros que vuelven a las hierbas del camino para sus sofisticadas recetas, para la gente que sobrevive de lo que sobra en restaurantes y mercados y para los jueces y abogados que espigan las leyes y sus letras menudas para afrontar el nuevo alcance social y jurídico del viejo gesto. El acto de recoger, de espigar, es además simbiótico del propio filme de Varda, porque en definitiva, viene a decir, lo es del cine documental como tradición y, con ella, del cine moderno. Filmar es dejar hablar a la realidad, recoger sus gestos. Es esa concordancia en la geometría de la virtud, por decirlo con los clásicos griegos, lo que da a *Les glaneurs et la glaneuse* un carácter de epifanía contemporánea.

Me he detenido en este filme más de lo que, por los límites de este ensayo, haré con los otros filmes que comentaré porque contiene enseñanzas inmensas sobre hoy mismo. No sólo es un documental en estado de gracia por su humor, encanto e ironía, sino por sus descubrimientos inesperados para la propia cámara en el rodaje y sus reflexiones en y sobre el montaje. Uno de los mejores ejemplos lo tenemos en el inclasificable sujeto que se alimenta de madrugada de los desperdicios del mercado central de París y a quien Varda sigue hasta sus no menos sorprendentes atardeceres. Es un azar que la cámara numérica permite encontrar y acompañar con delicadeza. Pero la experiencia tiene sus costes y Varda es consciente de que uno de ellos, seguramente el mayor, atañe a algo básico en la configuración del relato cinematográfico: el tiempo de reflexión. Asegurado antes en la sala de montaje, hoy se ha modificado en profundidad. Por ello debe ser reinventado, creado, preservado de otra forma. Es un aviso para navegantes, proveniente de una gran veterana.



Detained (2001), de Anat Even y Ada Ushpitz

3. *Las imágenes del pasado nos dominan.* La vida en directo que Varda practica en su cine, su persistente búsqueda y recogida de lo real, su cuidadosa protección de este real en el marco de la pantalla, retrotrae a otras formas de reconsideración de lo vivido: la imagen de archivo. No es posible ya mirar las imágenes del pasado como representaciones de la verdad del pasado. Pero si Varda se interroga sobre hasta qué punto lo digital cambia la apreciación de lo real y, así, permite ejercicios necesarios como filmar la propia mano (algo que, dice la cineasta, no le puedes pedir al operador porque sólo tu misma entiendes las arrugas de tu piel), el monstruoso archivo visual de que hoy disponemos pone otros interrogantes. No es el pasado quien nos domina sino las imágenes del pasado, ha reflexionado por su parte George Steiner. Por lo que resulta que las imágenes del pasado —su presencia pero también su ausencia— conforman hoy nuestro sentido realista del presente tanto o más que las imágenes de filmes de vida en directo. Unas y otras son la cara bifronte de lo documental.

En el punto de la revisión, análisis y reutilización de las imágenes del pasado, es decir, en y desde la reflexión en la sala de montaje que ha configurado el cine clásico y el moderno, confluyen tres autoras, de otras tantas generaciones. La pionera Esfir Shub, la buceadora visual Angela Ricci Lucchi y su compañero Yervant Gianikian y la conceptual Eugènia Balcells.

Esfir Shub (1894-1959) fue una excavadora de la memoria del primer cinematógrafo, del camarógrafo del zar en su caso. A través de esta primera memoria abrió el camino de forma eminente, en los tiempos de Flaherty y de Dziga Vertov y el cine-ojo de los kinoks, al archivo visual y la reconstrucción del pasado, al invento de la tradición. Escarbando en los archivos del Museo de la Revolución, en sótanos de Leningrado descubrió deteriorados metrajes, sin montar y sin rótulos, de Nicolás II. Los rescató, los combinó con nuevas tomas de huelgas y guerras, y así emergió *La caída de la dinastía Romanoff* (1927). Con esta efectiva plasmación de una monarquía difunta nacía la compilación, género que desde los setenta practican constantemente la televisión, los museos y los colectivos diversos que bucean en su historia y cómo hacerla visible.

Años más tarde, Shub montaría las vívidas tomas que en la guerra de España estaba haciendo el joven Roman Karmen, uno de los renovadores de lo documental en los convulsos años treinta. El resultado fue *España* (Ispanya, 1939).

Muchos más años después, Angela Ricci Lucchi y Yervant Gianikian hicieron, de forma radicalmente cercana a la de Shub, haciéndole dar pasos de giganta, y al tiempo de forma radicalmente contemporánea, la misma revisión del archivo visual del primer cine. *Dal Polo all'Equatore* (1986) surge cuando los dos cineastas descubren el laboratorio de Luca Comerio, operador del rey Vittorio Emmanuelle, a quien acompañó «del Polo al Ecuador» y por la Primera Guerra Mundial. Comerio había muerto, amnésico, en 1940. Esta segunda revelación, la amnesia de quien miró, vio tantas cosas y las fijó, es otro de los impulsos del filme y de la cámara analítica que practica. Es un tratamiento fotograma por fotograma que habla de la relación física (de quirófano, de monasterio, de taller) que esta cámara mantiene con el archivo para hacerlo revivir, en el laboratorio y en la sala de montaje, y darle el habla del presente.

El tratamiento sonoro del *Polo* es paralelo a la posmodernidad de la propuesta, entendida como el reciclaje que ha de permitir extraer lecciones contemporáneas de la primera modernidad, en este caso la del cine. Noticias y relatos exóticos que

fueron un monumento de la mirada colonial moderna y que, gracias al análisis a partir del cual refilman sus autores, conforman ahora, entre otros muchos logros, un hipnótico y consistente, punzante y sugestivo documento deconstructor de esa misma mirada colonial. Como en los años veinte, el resultado aproxima de nuevo el documental (como el resto de filmes de esta pareja) al cine de vanguardia y de experimentación lúcida; una tendencia que, de forma muy diversificada, tiene mucha fuerza ahora mismo en las distintas corrientes documentales, atravesándolas.

A este proceso de interrelación con lo remoto, con los cineastas y sus obras, han contribuido mucho, casi sin saberlo, los artistas conceptuales de los setenta, y entre ellos muchas mujeres, que empezaron a utilizar las nuevas cámaras, el super-ocho y, muy pronto, el vídeo. También así se volvía a los grandes momentos de experimentación de lo cinematográfico. En correspondencia con las bases del movimiento conceptual, el retorno se hizo con austeridad, un logro que, en tiempos de espectacularidad elevada a rango simbólico, no sólo persiste sino que fructifica. Podríamos hablar de muchos filmes de galería o de museo extraídos de lo real afílmico o de los archivos, ya sean relatos o interpelaciones al espectador. Me centraré en uno de Eugènia Balcells.

Artista multimedia que siempre ha incluido la imagen mecánica, fija o en movimiento, Balcells hizo *Álbum* en 1976-1978. En este breve filme, la cámara no se aparta del libro de imágenes de la abuela de la realizadora, cuya voz lee textos de las postales que escribió o recibió y luego recogió en este álbum. Estamos en la protohistoria del diario familiar, una de las formas más audaces y practicadas (incluso ya con muchas rutinas) del documental contemporáneo, pero Balcells hace algo más que dialogar con su abuela y su tiempo. Como espectadores asistimos a un juego fascinante entre imágenes de la autorrepresentación de una época: son postales, no fotos privadas. Locales y paisajes, urbanos o campestres, que escenifican la época del *grand tour* de la joven burguesa independiente que fue Eugènia Gorina, mientras que su voz de anciana lee sus palabras jóvenes, que escenifican otra cosa: una ruptura, una separación, el olvido que conoció sin que sepamos por qué.

Lo público —Shub, Lucci Ricci/Gianikian— y lo privado —Balcells— se acercan así para recordar de nuevo, en estos inicios del XXI, que el archivo no miente, pero sí esconde, y que sólo una cámara analítica puede revelarlo. Cualquier otra forma de reutilizar la imagen, que tanto practican la televisión y cineastas irresponsables, es una perversión de la memoria poliédrica del pasado que, como tal, debe ser cuanto menos evitada y, ciertamente, criticada.

4. *De Maya Deren y Shirley Clarke a Chantal Akerman*. La obra de Balcells incluye también piezas relevantes como *Boy meets girl* (1978) y *Fuga* (1979) que, junto con tantas otras obras basadas en documentos del presente o en la imagen de lo real, ya sean obras de museo o de televisión, establecen para la mirada contemporánea vínculos con otra de las grandes experimentadoras, junto a Shub, y también rusa: Maya Deren (1917-1961), madre cinematográfica de los experimentales norteamericanos, con Stan Brakhage a la cabeza, y asimismo uno de sus principales valedores teóricos.

Y con Shirley Clarke (1919-1997), otra gran madre, del cine en este caso de los independientes de John Cassavettes. Y del documental que a partir de noviembre de 1960, cuando se constituirían en grupo, daría lugar a la formidable escuela de los hermanos Robert y Albert Maysles (inspiradores reconocidos de la cámara inestable de Woody Allen en *Maridos y mujeres*), Emile de Antonio y Gregory Markopoulos. Opositora y activista contra el cine de Hollywood, Clarke impulsa el cine experimental y el documental radical. Su obra ya resuena en el primer manifiesto de referencia del grupo: «Al cine oficial le falta aliento en todas partes. Es moralmente corrupto, estéticamente anticuado, temáticamente superficial, temperamentalmente adocenado».

Tanto Deren como Clarke provenían de la danza, lugar de encuentro entonces de la comunidad feminista intelectual *arty* neoyorquina (donde también encontramos otra cineasta, Yvonne Rainer). Hablemos primero de Maya Deren, puesto que su breve obra, que comprende ocho cortos y otros cuatro no terminados, es una premonición de los caminos diversos que la cámara subje-

tiva y la cámara de arte abrirán para el documental contemporáneo: *a*) el documental del yo, de lo real interior, hoy practicado con una libertad que en gran medida nace de su primer filme, *Meshes of the afternoon*, de 1943; *b*) el ritual y lo etnográfico entendidos como esquemas y relatos universales que las culturas pueden compartir y en los que la cámara tiene un papel mediador, como ciertamente ven hoy el cine Christian Metz o Fredric Jameson, entre otros; de estos filmes destacan *Study in coreography for camera* (1945) y *Ritual in transfigured time* (1946).

Shirley Clarke es por su parte autora de diecinueve filmes, el primero, *Dance in the sun*, de 1953. Dos de sus obras alcanzaron difusión trasatlántica en los tiempos del cine de arte y ensayo, *The connection* (1961) sobre todo y, menos, *Portrait of Jason* (1967). Rodada la primera con el Living Theatre, pone en escena un paralelo del Godot beckettiano (1952), en este caso la espera de un proveedor de drogas, y es lo más alejado de lo que después será el a menudo lamentable docudrama televisivo. La segunda, retrato directo de un muchacho perdido en las calles de Nueva York, puede verse en diálogo con el primer filme de su discípulo John Cassavettes, *Shadows* (1957).

Profesora durante años en la Universidad de Los Ángeles, Clarke fue uno de los eslabones que unieron a estudiantes y productores con los independientes europeos que en los setenta y ochenta viajaron a California, como la misma Varda y, en sus años vídeo, Jean-Luc Godard. Un cierto círculo se traza, de manera que la conexión, por utilizar la bella expresión del título clarkiano, se establece con otra experimentadora de los contenidos y el formato transdocumental, Chantal Akerman, una de las seguidoras de Deren, Clarke, Varda y Godard, y sus trabajos a caballo de Estados Unidos y Europa.

Ya sea en sus abstractos ensayos documentales, como *News from home* (1976), *D'Est* (1995) o *Sud* (1999), o en sus hilarantes comedias documentales como *Histoires d'Amérique* (1988), un recuento de chistes judíos, Akerman es, como sus maestras y su maestro, una frecuentadora infatigable de la frontera entre el documental y la ficción, porque, dice, precisamente es ahí donde le gusta trabajar, en la perturbación.

5. *Políticas de lo real político.* Cinco filmes recientes convocan el viejo espíritu de la televisión pública, que acogió al grupo de Shirley Clarke en los setenta y que, en los noventa, aún ha podido guarecer a clásicos modernos como Varda y Godard, a renovadores como Gianikian/Lucchi Ricci y a una pléyade de realizadores que se plantean cómo relatar políticamente la memoria y el presente.

Claire Simon, tras una dilatada experiencia como montadora, realizó su primer filme documental, *Récréations* (1992), en la estela de la observación penetrante y el compromiso del montaje de Fred Wiseman, quien se revela como una de sus más conspicuas e inspiradas influencias. Como su predecesor, Simon se centra en espacios significativos de lo social, y también como él representa «alguna oscura célula disidente de un surrealismo espiritual», que así se ha descrito el solitario y austero documentalista norteamericano. En su primer filme Simon observa las horas del patio de una escuela, durante las cuales niñas y niños párvulos reproducen roles, dando a una simple ramita de árbol las funciones distintas de lo social que ya les segrega, al tiempo que aprenden cómo superar obstáculos, los niños consolados por las niñas y las niñas ayudadas y animadas por otras niñas. En su segundo filme, el implacable *Coûte que coûte* (1994), Simon sitúa su cámara en el interior de una iniciativa laboral-profesional muy de hoy, la autoconstitución en empresarios de viejos camaradas de izquierdas que se han quedado en el paro, iniciativa que pasará por diversos estadios, hasta su rápida disolución.

El filme de Ellen Spiro *Greetings from out there* (1993) es uno de los más divertidos y chocantes surgidos de las hibridaciones entre el documental clásico que da la voz a grupos sociales invisibles en la pantalla, la *road movie*, el diario personal y los efectos de realidad y la narración fragmentada de la televisión. Para dar cuenta del panorama de gays y lesbianas de su tiempo, la realizadora se aleja de Nueva York, la ciudad permisiva, y se va con su furgoneta y tres cámaras (de distintas posibilidades de imagen y sonido) a ver cómo les va a «los que no se han ido, a los que se han quedado y tenido la valentía de ser como son allá de donde son».

La Flaca Alejandra. Vidas y muertes de una mujer chilena (1995) de Carmen Castillo, no obstante algunas concesiones a los

inestables criterios hoy de la televisión pública (uso espectacular de la música y, en ciertos pasajes, de la autoimagen de la realizadora), es un potente ejercicio sobre la memoria, la confrontación y el perdón. Marcia Merino es la Flaca, antigua dirigente del Mir chileno que, en la masacre derivada del golpe de Pinochet, fue torturada y devino una de las principales colaboradoras de la policía política, la Dina, hasta 1993 cuando, ante la ley de punto final, Marcia osa desafiar el olvido y pide públicamente perdón. Carmen Castillo está exiliada en París desde la muerte de su marido, Miguel Henríquez, el dirigente principal del Mir. Afronta la decisión de filmar a Marcia. No se han visto desde hace veinte años. Lo extraordinario es que el encuentro tiene lugar ante la misma cámara, porque la cámara está allí, provocadora de una memoria de la que no existen imágenes y provocadora asimismo de un presente que la ley del punto final no deja emerger; y, como tal vez dijera el viejo John Grierson, convertida la cámara en púlpito, más aún, en confesionario, en lugar de expiaciones colectivas, de dudas, pecados y penitencias, de confrontación moral.

Termino con *Detained* (2001), de las realizadoras israelíes Anat Even y Ada Ushpitz. Estamos en Hebrón, en un edificio que por sí mismo identifica el conflicto principal: una casa que es una frontera de calles y al tiempo la frontera política, una cara controlada día por el ejército israelí y la otra por la invisible Autoridad Palestina, sin ejército. En el edificio viven confinadas, por viudas, tres jóvenes palestinas con sus hijos, once en total, el mayor adolescente y los demás criaturas. Las realizadoras siguen detenidamente el día a día en el interior y en el exterior a lo largo de meses, secuencia temporal que el filme revela magistralmente tanto por la empatía del pacto documental con sus actrices sociales como por su cámara observante, pero interpeladora, ante los soldados israelíes que controlan la calle y la terraza. La tensión del montaje y su sutil banda sonora adquieren aquí carácter de metáfora eminente de las formas jóvenes de filmar y narrar. El filme es incisivo y sustancial. Nada es fácil para estas mujeres, todo es aún más complicado para ellas por ser viudas en una sociedad patriarcal y acosada por la guerra. Nuevos ataques las dejarán otra vez sin casa. Tendrán que abandonar ese lugar donde, hasta entonces, podían seguir siendo iguales y distintas mientras esperaban una solución para su maltratado país que permita encarar en él los problemas de la condición de las mujeres en las sociedades árabes contemporáneas. Cuando escribo estas líneas, durante la feroz estrategia del gobierno de Ariel Sharon, en el lugar y las calles de *Detained* ya no vive nada.

Barcelona, marzo de 2002

Referencias (por orden de aparición en el texto)

Agnès Varda (2001), en «La caméra numérique force les cinéastes à ouvrir l'œil », París, *Le Monde*, 15 de agosto.

Jean Mitry (1971), *Storia del cinema sperimentale*, Milán, Gabriele Mazotta.

Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi (1995), « Notre caméra analytique », París, *Trafic*, nº 13.

Claire Devarrieux y Marie-Christine Navarelle (1988), *Cinéma du réel*, París, Autrement.

Agnès Varda (1988), «Entretiens», en Claire Devarrieux y Marie-Christine de Navacelle, *Cinéma du réel*, París, Autrement.

Georges Steiner, cita inicial de Chris Marker en *Le tombeau d'Alexandre* (1993).

Stan Brakhage (1989), *Film at wit's end. Eight avant-garde filmmakers*, Nueva York, McPherson & Company.

Louise Heck-Rabi (1984), *Women filmmakers: A critical reception*. Metuchen y Londres: The Scarecrow Press.

Chantal Akerman (1988), «Correspondances», en Devarrieux y Navacelle, *op. cit.*

Frederick Wiseman (1988), «Correspondances » en Devarrieux y Navacelle, *op. cit.*

Ellen Spiro (1994), declaraciones en el encuentro INPUT, Montreal.

Filmes (por orden de aparición en el texto)

La caída de la dinastía Romanoff (1927), de Esfir Shub

Meshes of the afternoon (1943), *Study in coreography for camera* (1945) y *Ritual in transfigured time* (1946), de Maya Deren

The connection (1961) y *Portrait of Jason* (1967), de Shirley Clarke
News from home (1976), *Histoires d'Amérique* (1988), *D'Est* (1995) y *Sud* (1999), de Chantal Akerman
Álbum (1976-1978), de Eugènia Balcells
Dal Polo all'Equatore (1986), de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi
Récréations (1992) y *Coûte qui coûte* (1994), de Claire Simon
Greetings from out there (1993), de Ellen Spiro
La Flaca Alejandra. Vidas y muertes de una mujer chilena (1995), de Carmen Castillo
Les glaneurs et la glaneuse (2000), de Agnès Varda
Detained (2001), de Anat Even y Ada Ushpitz

Mercè Ibarz es estudiosa del documental y de la historia de la imagen. Autora de *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo* (Zaragoza, 1999) y comisaria de la exposición *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias* (IVAM, 1999), ha tratado también este filme en distintas publicaciones españolas e internacionales. Es profesora de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona).

Que reste-t-il de nous amours? Mujer y modernidad en el cine francés

Àngel Quintana

En 1928, la cineasta Germaine Dulac presentó ante el cónclave surrealista *La coquille et le clergyman,* un mediometraje sobre los instintos sexuales reprimidos creado con la vocación de ser uno de los estandartes fílmicos del grupo. En la primera proyección pública, el 18 de febrero en el Studio des Ursulines de París, algunos destacados miembros masculinos de la secta se escandalizaron porque la directora había rodado una película excesivamente *femenina*, que reflejaba la artisticidad de un determinado cine preocupado por conseguir unos efectos de belleza que entraban en contradicción con la escritura automática del subconsciente reivindicada desde el surrealismo. Antonin Artaud, guionista insatisfecho de la película, encabezó durante el estreno la revuelta contra la cineasta que acabó con un notorio escándalo, con una serie de insultos e improperios que finalizaron con el, desgraciadamente, famoso grito de «¿Quién es Germaine Dulac? Es una vaca». El episodio, que figura en las monografías sobre el surrealismo y el cine de vanguardia, admite diferentes lecturas.[1] La sensibilidad de Germaine Dulac, defensora de la fotogenia como forma de belleza cinematográfica, se vio marginada por los miembros de un grupo contrarios a su visión idealista del cinematógrafo y reticentes a su condición de mujer/cineasta. Germaine Dulac estuvo fuertemente vinculada al movimiento feminista francés de principios de siglo, editando el periódico *La Française*, y posteriormente se con-

1. Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma,* París, Ramsey, 1985, págs. 183 y 184.