

Los bordes del surrealismo. *La coquille et le clergyman* de Germaine Dulac y *Limite* de Mário Peixoto ante el primer manifiesto de Breton

Bernardita M. Cubillos

Resumen

El artículo examina cómo los filmes *La coquille et le clergyman* (1928) de Germaine Dulac y *Limite* de Mário Peixoto (1931), invisibilizados en el tiempo de su lanzamiento, desafían los principios del surrealismo expresados en el primer manifiesto de Breton. A través de un análisis de la técnica cinematográfica como soporte de la memoria y la imaginación en estas obras, se argumenta que exhiben rasgos de una estética surrealista, pero critican simultáneamente sus supuestos románticos. Los filmes exhiben un foco en la mediación y la materialidad como una vía para explorar y cuestionar las estructuras sociales y culturales, además, proponen nuevas formas de percepción y experiencia estética que trascienden los proyectos de vanguardia.

Palabras clave: surrealismo, vanguardia, Dulac, Peixoto, mediación técnica, memoria, imaginación

El lazo entre cine y surrealismo es tan estrecho que resulta difícil separar las propiedades e historia del medio de los lineamientos del movimiento de vanguardia fundado con el manifiesto de 1924. En "Ontología de la imagen fotográfica", Bazin (2006) estableció una afinidad natural del surrealismo con la materialidad fotográfica, heredada por el cine:

El surrealismo lo había intuido cuando utilizó la gelatina de la placa sensible para engendrar su tetratología plástica. Y es que para el surrealismo el fin estético es inseparable de la eficacia mecánica de la imagen sobre nuestro espíritu. La distinción lógica entre lo imaginario y lo real tiende a desaparecer. Toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto como imagen. La fotografía representaba por tanto una técnica privilegiada de la creación surrealista, ya que da origen a una imagen que participa de la naturaleza: crea una alucinación verdadera. (p. 30)

La propuesta de Bazin interesa aquí por tres razones. Primero, porque la asociación de cine y surrealismo conduce a una arqueología de la técnica fílmica. Segundo, porque la técnica funciona mediante el ocultamiento del soporte fotográfico y fílmico para suscitar una reacción psicológica de reemplazo y transposición de imagen y objeto en la sensopercepción del espectador. De este modo, la imagen mecánica es la culminación de una tradición de técnicas de reproducción, cuyo efecto es el retroceso del medio ante la certeza de un vínculo ontológico con los caracteres de la percepción fenoménica de la realidad física. Tercero, porque la relación entre cine y surrealismo depende de esa eficacia mecánica de la que emerge una autoridad de la imagen “sobre el espíritu”: la imagen participa de la naturaleza y así crea una “alucinación verdadera” porque la sustituye, al empujar al espectador a identificar los supuestos o condiciones de su relación con la imagen y con la realidad. Es así como la imagen mecánica proyecta una apariencia de objetividad operando sobre una base psíquica.

La exploración del origen técnico del cine en su relación con el surrealismo puede conducir, alternativamente, a una tensión entre la superficie técnica y el proyecto de vanguardia en su orientación programática y utópica. Ella depende, en efecto, de un supuesto de identificación, pero es discutible que el cine sea un soporte que asegure o favorezca esta condición. Frente a la incorporación del surrealismo en la interpretación onto-teológica de la evolución de la imagen baziniana, la reconsideración de la peculiaridad de la experiencia fílmica y de su función histórico-cultural es relevante para recorrer con atención los movimientos incesantes de una medialidad híbrida que no se deja aprisionar por lineamientos o metodologías fijados como condición de las obras singulares, sino que tiende a

exceder la captura de la forma, así como la fijación de límites clasificatorios que determinen definitivamente los usos de la técnica en el tiempo.

Es sintomático que en el territorio del cine —un nuevo medio que ofrecía una superficie de experimentación como “instrumento ideal de un nuevo arte” moderno (Marinetti et al., 1989, p. 21)— los límites programáticos que identificaban a las vanguardias de inicios del siglo XX entren en crisis: se tocan y colapsan, al punto de que la diferenciación entre ellas se presenta sospechosamente arbitraria. Las obras permanecen abiertas a la reagrupación y a las reinterpretaciones de la crítica, siendo especialmente interesantes aquellas que se encuentran en los bordes o en los límites y revelan una secundariedad del discurso como “voluntad de decir de la obra” (Oyarzún, 2015, p. 12). Releer las obras implica abrirse a una visión dinámica y no lineal de la historia del cine, en la que piezas singulares que fueron invisibilizadas o juzgadas como excepciones aisladas resurgen e ingresan como factores decisivos a la luz de preocupaciones presentes.

Si se juzga el surrealismo cinematográfico como un movimiento cohesionado entre otros que coexistían en la década del 20 —impresionismo, expresionismo, dadaísmo, futurismo e, incluso, cierto cine hollywoodense—, no parece que este haya introducido un factor de ruptura radical en la creación de un sistema de asociación de las imágenes. Si bien se reconoce que se intensifican las posibilidades de exteriorizar una dimensión onírica e inconsciente, es difícil hablar de un giro. Consonantemente, afirmaba Astruc que la vanguardia había quedado en la retaguardia y que el surrealismo “no hacía más que adaptar al cine las investigaciones de la pintura o de la poesía” (Astruc, 1989, p. 224). Y, ciertamente, el cine, visto como mera superficie alternativa de una vanguardia surrealista que puede expresarse en múltiples medialidades, se confronta, en la práctica, a la búsqueda temprana de los parajes del inconsciente y de la asociación de imágenes lejanas que antecede a una fundación precisa. El montaje fílmico obligaba a considerar la asociación de modo abierto, como el encuadre mudo orientaba directamente a la extrañeza ante la cualidad fantasmática de las imágenes como suerte de “reverso” de una realidad cotidiana aparentemente sólida.

Al preguntarse por las condiciones en las que se realiza la traducción del surrealismo al cine, ciertos aspectos fundamentales quedan abiertos al cuestionamiento. Quisiera referirme a dos obras cinematográficas periféricas: *La coquille et le clergyman* de Germaine Dulac (Francia, 1928) y *Limite*

de Mario Peixoto (Brasil, 1931), que muestran una familiaridad histórica y a la vez una afiliación problemática al surrealismo. Esto con el fin de sugerir cómo empujan a una reflexión sobre las características del medio fílmico en cuanto problematizan su compatibilidad con la raíz romántica de la vanguardia fundada por Breton.

Mi propósito es enfatizar los mecanismos a través de los cuales estas obras acusan ciertas deudas de la vanguardia en el primer manifiesto. Estas deudas merecen ser tomadas en cuenta, porque hacen patentes los límites del proyecto político de un surrealismo programático. Me referiré específicamente a la memoria y la dilación en el caso de *Limite*, y a la imaginación y la evasión en el caso de *La coquille et le clergyman*. Luego, trataré la forma en que estas dos obras incorporan la mediación técnica en su búsqueda de un “cine puro”, sin un ocultamiento del soporte material de la imagen, lo cual es el supuesto de afinidad primigenia entre surrealismo y cine para Bazin. Argumentaré que la afirmación de la mediación problematiza ciertas bases metodológicas y estructurales del manifiesto de Breton, generando un desajuste entre el programa y una exploración fílmica de la asociación de imágenes que no llega a reducirse a él, aunque presente afinidades y similitudes. Ello puede ser explicativo respecto a dos fenómenos: primero, la larga relación del cine con una noción no estricta o general de surrealismo que sobrepasa históricamente al movimiento y, segundo, la brevedad de las expresiones fílmicas que se consideran oficialmente surrealistas. Más ampliamente, es una forma efectiva de considerar las potencias del medio fílmico y de su desarrollo histórico posterior.

El corsé romántico en el primer manifiesto

Las obras de Dulac y de Peixoto se sitúan en los márgenes del primer manifiesto de Breton y de lo que llegó a ser considerado, oficialmente, un cine surrealista, del cual la obra más citada es *Un chien andalou* de Buñuel (Francia, 1929). Esa asignación limítrofe tiene un sustento histórico. Por una parte, Dulac, una de las cineastas y críticas más prolíficas y agudas durante la década del 20, quien experimentó con el medio fílmico de modo tan multiforme que es difícil asignarle una afiliación estricta. Aunque usualmente se la clasifica entre los cineastas “impresionistas” con Abel Gance (Cousins, 2020, pp. 90-91), ha quedado opacada por esta gran figura en el campo de los estudios fílmicos. A ello se agrega la relegación de su

incursión surrealista (Gómez, 2017, p. 46), la cual se acepta como tal por la presencia de Artaud como guionista de *La coquille et le clergyman* (Logette, 2009). Esta doble autoría es la causa de controversias respecto a la atribución creativa de la obra (Williams, 2014, p. 145). La polémica es mayor, porque el filme fue violentamente sabotado por el grupo de los surrealistas, quienes, durante su estreno, gritaron furiosamente: “¡Madame Dulac es una vaca!” (Gómez, 2017, p. 46), uniéndose al rechazo de Artaud por un trabajo que “no respondía a su interés por ir más allá de la narrativa clásica” (Ardilla, 2011).

Por otra parte, Peixoto —poeta brasileño— tuvo contacto con las vanguardias en sus viajes a Londres y París en 1927 y 1929, y a través de sus relaciones con el Club Chaplin en Brasil, pero nunca hizo explícita una lealtad particular por ninguno de estos movimientos (Martínez, 2017, p. 176). *Limite* fue estrenada tímidamente en 1931, y Peixoto la retiró de circulación ante las malas críticas, por lo que quedó archivada y exhibida escasamente hasta su restauración en los 70. Fue históricamente vinculada con el vanguardismo europeo de inicios del siglo XX por la crítica, siendo el surrealismo solo uno de estos polos de influencia (Conde, 2018, p. 217). Es esta conexión general con la vanguardia la que sostiene un rechazo del filme por parte del realizador y crítico brasileño Glauber Rocha. Como cabecilla del Cinema Novo que buscaba una representación del Brasil real en el cine (Pinto, 2017) ante las fórmulas hegemónicas de Hollywood y Europa, Rocha condenó la pieza sin siquiera haberla visto por ser una imitación de la vanguardia francesa, un producto burgués decadente, desconectado del paisaje y la realidad del país (Rocha, 2003, pp. 54, 59).

Con las obras citadas, Dulac y Peixoto exceden y se desmarcan del surrealismo como movimiento y mantienen una asociación polémica o difusa con este. El distanciamiento de las obras respecto de la vanguardia programática no es meramente anecdótico ni puramente estilístico. En cambio, es la profundización en el cine puro lo que suscita un doble movimiento: por una parte, la proximidad e incluso afinidad a ciertos rasgos del imaginario surrealista como “derrocamiento de un orden social establecido mediante el sistemático desconcierto de uno de sus principios rectores, la razón instrumental utilitaria” (Oyarzún, 2015, p. 55) y disolución del yo en los seres y cosas al modo del sueño o la alucinación (Hansen, 2012, p. 269); y, por otra, el conflicto respecto a la compatibilidad de aquel con las

exigencias materiales y operativas del medio técnico. Por una asociación inestable, los filmes introducen complicaciones históricas y poiéticas que siembran una semilla de inorganicidad en un movimiento militante y doctrinario que pretende destruir la matriz racional de la experiencia presente y se proyecta hacia una reconciliación dando “el paso de la negación a la afirmación” (Micheli, 1984, p. 149).

La matriz romántica de la vanguardia surrealista y su “interna ambigüedad histórica” (Oyarzún, 2015, p. 126) recaen en esta confianza reconstructiva orientada, desde el primer manifiesto, hacia la integración absoluta del sueño y la realidad en una “superrealidad” (Breton, 2001a, p. 31). El surrealismo aspira esta conquista mediante una disposición al encuentro fortuito resplandeciente, al aparecer del Gran Misterio, a un *trouver* del poeta que, entrando el juego de la combinatoria autónoma de las cosas, se tropieza con lo maravilloso “siempre bello” cualquiera sea su especie, y fuera de lo cual nada es bello (Breton, 2001a, p. 31). El hallazgo depende de que la subjetividad se haya vaciado de sí misma, de que haya soltado el control lógico para acceder a “la ley metafórica fundamental como sinapsis de los imposibles”, al enigma, al desplazamiento entre los objetos y las palabras que devuelve “la potencia metafórica de las palabras a las cosas” (Oyarzún, 2015, pp. 131-132).

El surrealismo es, en su tensión hacia el futuro e indiferencia ante la muerte, “la cola, *pero una cola de prensil*” del romanticismo (Breton, 2001b, p. 116). Su noción de la fuerza imaginaria proviene de un replanteamiento de la libertad liviana del juego estético schilleriano (Schiller, 2000, p. 181) y una neutralización de la profusión desbordante de talento original que operaba en el genio kantiano como naturaleza (Kant, 2006, sec. §§ 46-47, pp. 250-252). En su lugar, se introduce una metodología automática y azarosa, para producir el declinar de la subjetividad moderna. La imaginación desatada destraba la recurrencia fatigosa de la vida real en la transformación de los objetos cotidianos que, ahora infundidos de ánimo y malicia, salen a sorprender en el juego de sus combinatorias.

Confrontar la cita del “hombre, soñador impenitente” (Breton, 2001a, pp. 19-20) que inaugura el manifiesto de Breton con los tres naufragos sin nombre de *Limite* produce un extrañamiento paralizante. Peixoto muestra el reverso de una posible *surrealidad* del continuo imaginario-perceptivo que se funde con los objetos en encuentros y se organiza desmarcándose

de la matriz racional de las causas de un modo que evoca una suspensión. No lo hace para promover un regreso pragmático a la realidad, sino para instalarse en el imaginario de una humanidad que sobrelleva el peso de su cotidianidad, trabajo y contacto ordinario con los objetos, y vagar en aquella superficie sin coordenadas, arrastrando las cadenas de la memoria.

Limite es una poética que circula libre y rítmicamente en la continuidad de una dimensión que no se identifica ni con la vigilia, ni con lo imaginario, ni con el sueño, volcándose en la relación enigmática de imágenes aproximadas por el montaje que forma metáforas objetivas, irresolubles en el plano de una trascendencia ideal o narrativa. La obra está ordenada en partes, pero resiste la clasificación separada del estatus —real/ficticio, objetivo/subjetivo— de las acciones, los individuos y los objetos que quedan materialmente igualados y reconducidos a la ambigüedad de la imagen. Solo la reiteración del motivo de los naufragos detenidos en una barca como punto de retorno y la resolución del filme en la tormenta sugieren alguna jerarquía de los fragmentos. Sin embargo, la misma obra pone en cuestión el principio jerárquico. La ordenación es obstaculizada por la aporía: ni siquiera sabemos qué es ese espacio o ese *ahí* del océano en el que confluyen las partes. Aunque es frecuente que *Limite* sea abordado descriptivamente como una narración en la cual los tres naufragos cuentan su pasado en un orden lineal a modo de *flashback* (Conde, 2018, p. 218), el filme no provee suficiente fundamento para reafirmar la tesis de una división entre el presente y el pasado, la cual pueda gobernar unívocamente las series de planos insertas entre las secciones marinas del bote, meciéndose al son de la *Troisième Gymnopédie* de Satie con su “repetición y yuxtaposición de ideas musicales” (Ramos, 1990).

Consiguientemente, *Limite* inhabita un espacio-tiempo fronterizo que borrona las distinciones para generar una experiencia horizontal de encuentros que no es liberadora, sino agobiante:

The film is neither here nor there but precisely in between, inhabiting the very limit, embracing the porosity of its position. The shots alternate between perspectives, using the camera as a polyphonic narrator: it can ‘see’ as a character, as the wind, as the wheel of a train, creating a rhythmic experience that aspires to transcend physicality yet is always pulled back to the physical world, much like the stranded boat. (...) In

the stillness of a lifeboat adrift, the arrows of time are shot in different directions, reverberating the past as memory in the present tense, spread out in multiple locations and personal stories that refuse conclusion but capture an emotional state in their open-endedness. The film's structure is both narrative and digressive, linear and circular. (Andrade, 2017, párr. 8)

Limite resiste al paradigma contemporáneo de la ilimitación (Martínez, 2017) al remarcar la limitación humana a través de factores que llegaron a ser símbolo de progreso en las obras más representativas de su tiempo: el tren y el montaje. No conviene, consecuentemente, juzgar su rendimiento crítico aceptando que se trata de una pieza aislada y desconectada de las tendencias de su tiempo en favor de un purismo poético, un esteticismo que exalta un pesimismo vacío. Que esté al margen de la forma programática de la vanguardia no significa que no dialogue con ella. La obra constituye una oposición de la utopía, tanto de la modernidad como de la posibilidad de traspasar la cotidianeidad con la hebra del deseo absoluto para transformarla.

Suprimiendo la partición romántica entre la naturaleza y espíritu profundizada en el arte surrealista en la oscilación que da lugar a la figura del “humor objetivo” (Breton, 2024, pp. 15-16), en *Limite* la objetivación y movimiento oscilante se producen para resaltar el estancamiento que no desemboca en novedad. La consecuencia es un aprisionamiento y fragmentación incompatibles con la posibilidad originaria de una liberación integral de la poesía y, a través de ella, de la vida, injertada en el movimiento del deseo (Breton y Bonnet, 1996, p. 92). Así, la obra se rebela radicalmente al juego humorístico que, con una piedra al cuello, hunde al espíritu en las sedimentaciones infinitamente divisibles de la materia.

Dos asuntos interrelacionados se oponen al vanguardismo surrealista en *Limite*, lo que permite elaborar una reflexión ulterior respecto a sus carencias: la cadencia de la memoria y el distanciamiento entre los fragmentos como dilación que arrebató el efecto de chispa o *shock* a la concurrencia. Respecto a lo primero, existe una gran deuda de la memoria en el primer manifiesto, lo cual es sintomático de las condiciones fundamentales del surrealismo y de su capacidad de transformación social. La memoria es mencionada peyorativamente por Breton (2001a) —quien incluso hace un llamado performático a matarla y enterrarla— en favor de una imaginación

sin límites que no conoce la discontinuidad entre sueño y realidad. El sueño se valoriza como un continuo que anula el poder de la memoria, cuya acción, en cambio, consiste en la partición de lo unitario, el corte que exige articulación para la cual recurre a la racionalidad (Breton, 2001a, p. 28).

En *Limite*, Peixoto no se posiciona en el plano de la interacción del sueño, la vigilia y la imaginación con su tendencia a la propensión futura. En cambio, memoria y muerte toman un rol principal como motores que subyacen a la obra, ofreciendo contrapeso a una imaginación liberada de ataduras. La imagen es soporte de una “memoria en tiempo presente” (Andrade, 2017), que con cadencia musical avanza incesante en un ritmo lento, voraz y exigente, sin conocer dialécticas entre soñar o despertar. La memoria no es ni facultad del espíritu ni recuerdo de un pasado empírico e individual, sino plasma primordial del imaginario como movimiento por las ruinas de la historia que subyacen a la cotidianeidad humana. No depende ni de la unidad ni del control de la subjetividad, porque se desapega de ella y la sobrepasa ampliándose al espacio superficial y exteriorizado de lo fílmico. La memoria es oleaje a veces calmo, a veces tormentoso, que no se entierra, no se disciplina, es omnipresente y sale al paso de los naufragos de la modernidad —personajes sin nombre propio— como fuerza irrenunciable que los confronta, y produce un movimiento de vaivén rítmico sin finalidad precisa. La oscilación es más mecánica que fruto de una fuerza espiritual. La obra muestra el mecerse en la forma fílmica y en sus contenidos: el viento en la vegetación, la barca en las ondas marinas o la canasta en el brazo de la mujer que regresa a su hogar y, más radicalmente, la misma obra en su regresión permanente a la escena del naufragio.

Esta oscilación no es ingenua respecto de dolores sociales que se exteriorizan en la imagen, sino que los carga en su resquebrajamiento: los planos de los buitres reuniéndose en los tejados que abren la pieza y de las pisadas en la arena que dejan dos amantes, los planos detalle de las herramientas de costura o las agallas de un pez ahogándose fuera del agua, los que se detienen en las cabelleras hirsutas, las ropas en jirones, y los pies descalzos, los planos de la copa de licor y de los zapatos rotos del pianista cinematográfico, las vistas de los callejones vacíos y polvorientos; todos refieren a trozos, restos que solo pueden existir despedazados en una sucesión que surge de mecanismos de yuxtaposición heterogéneos, pero que siempre está guiada por el deseo coartado y el dolor de la castración.

La herida se expresa a través de sensaciones hápticas que comunican la aspereza de la arena, la vegetación y la salinidad de un territorio marino, cuyos trazos se graban por la profundidad del corte: como el filo de una tijera sobre la que se desliza el dedo o como la lata que la mujer ¹ trata de abrir para alimentarse, cortándose.

La memoria exhibe la escritura de la cicatriz y el trauma. No procede según una ley de sucesión lógica o lineal, sino que va a saltos. Peixoto se cuida de no aunar el criterio del montaje o el punto de vista de la diégesis, y alterna los gatillantes de la asociación entre planos: a veces conectados por la dirección de una mirada, otras por las analogías gráficas, o por la fijación espontánea en una parte del cuerpo o en el detalle de un objeto, o por la recreación de sensaciones ambientales polivalentes mediante planos de árboles sobrevolados por mosquitos y las paredes ennegrecidas por el moho.

La primacía de la memoria lleva a una segunda consideración, que es el tratamiento del fragmento. La estructura mnemónica de *Limite* es trayectoria alegórica, elíptica y reiterativa. Si los fragmentos constituyen totalidades, lo hacen como ordenación de motivos y variaciones en estructuras o formas musicales. La memoria es, por tanto, rítmica y organizada en patrones que no llegan a cristalizarse como hábitos, pero sugieren esta dirección. De esta distribución brota una circularidad, en cuanto que las imágenes del inicio del filme coinciden con las del cierre, lo cual se replica en otras secuencias e incluso entre secuencias. Sin embargo, el arreglo formal de las partes se realiza en un ánimo muy diverso al de obras que contienen supuestos rítmicos como *Ballet mécanique* de Léger (Francia, 1924). En el caso de *Limite*, el vagabundeo y la dilación son las acciones más paradigmáticas, sin que haya ni propósito ni prolongación de los impulsos que desembocan en un frenesí pasajero. En un momento, la mujer 1 comienza a remar espontáneamente como si intentase salir de la situación de naufragio, sin embargo, el intento dura un instante. La mujer deja el remo, se echa sobre la proa y mete las manos al agua, el manoteo sufre una metamorfosis, tranfigurándose en jugueteo inútil con el mar que deviene

¹ Los personajes de Peixoto no tienen nombre ni en la obra ni en el guion. Para distinguirlos, se utilizan las denominaciones genéricas “mujer 1”, “mujer 2”, a las que también se recurre en este artículo.

un gesto de mojarse la cabellera, pasándose las palmas empapadas por ella para volver al reposo.

La regla general es que los personajes no hagan nada, que miren al horizonte o al suelo, que estén echados por la borrachera, que caminen largamente por un callejón en un plano detenido que registra el recorrido, permaneciendo clavados en el espacio antes y después de que el cuerpo ha salido del encuadre. Peixoto yuxtapone series de planos de un personaje caminando linealmente, simplemente para mostrar el acto de andar. No se llega a ningún lugar sin prolongados tránsitos de por medio, y todas las vías recorridas sugieren aprisionamiento, ya sea por los picados aplastantes, por el bloqueo de los muros, por las cercas de ramajes picudos, el alambrado de púas o el lodo que empantana los pies. De modo que ni el vagabundeo ni la salida a campo abierto producen una sensación de libertad o de una meta, menos aún porque los cuerpos se desplazan lentos y cansinos, agotados y derrotados. El destino de aquellos paseos resulta tan vacío como las callejuelas: las persianas están cerradas, los rellanos vacíos. La trayectoria concluye en un trabajo esclavizante, o en el hogar donde espera el marido alcoholizado echado en la escalera, o, derechamente, en un cementerio. De este modo, lo que impera no es la inmediatez, sino la extensión exasperante entre los puntos, el intervalo y el intersticio, hasta el olvido del origen y el final. La dilación torna confuso el retorno de partes que parecían haber quedado atrás. Ello se opone a la promesa de un encuentro maravilloso. En *Limite* los objetos coexisten en la misma situación límbica que los seres humanos. Detenidos o erosionados por el viento y el agua salina pierden la dirección del símbolo y el ímpetu del efecto de *shock*.

En vez de reafirmar la organización vigente, *Limite* critica una estructura social institucionalizada que esclaviza a los personajes mediante el trabajo fabril, el matrimonio y las exigencias sexuales (Schroeder, 2018). Ello tiene un anclaje en las cargas personales que el mismo filme les impone. La mujer 1 se identifica con las esposas, las rejas, y la rueda mecánica que Vertov había mostrado en optimista sociedad con la cámara en *Chelovek s kinoapparatom* (Unión Soviética, 1929). El tren y la máquina de coser son, en *Limite*, imperturbables apisonadoras de una costurera fugitiva que, encerrada en un cubículo oscuro al que se accede desde arriba en picados, como si se tratase de una fosa, huye de su mecánica labor a través un pensamiento que solo la traslada tras las rejas como trampa antecedente. La mujer 2

es víctima de los pesos del matrimonio y la vida doméstica, mientras que el hombre, del duelo de la muerte y las convenciones sociales.

El escenario espaciotemporal apela a una conciencia histórica que no transcurre en la metrópolis, sino en un mundo rural de adoquines imperfectos y barro, de paredes descascaradas y naturaleza que se come los restos de la civilización sin ser refugio de huida a un primitivismo originario. Brasil, visto desde Latinoamérica, sin un foco nacionalista, no tiene los tintes de un paraíso exótico o del país en proceso de modernización y progreso que se movilizaba en el documental *São Paulo: a sinfonía da metrópole* (Rex Luftig y Adalberto Kemeny, Brasil, 1929). En vez de grandes edificios de hierro y vidrio con luces de neón típicos de las sinfonías de ciudad de su tiempo (Corro, 2013), Peixoto hace descender la cámara a los pies, obsesivamente concentrado en los zapatos, las medias corridas y las partes bajas de las puertas de madera. Los contrapicados de las hierbas, las ruinas y las ramas manifiestan una altura periférica y relativa ante el mundo moderno. Mediante este escenario Peixoto se posiciona fuera del paradigma urbano, para tratar la introducción de los nuevos aparatos lejos del entusiasmo de la vanguardia.

Dulac propone un anclaje similar al de Peixoto: ambos posicionan a ciertos sujetos frágilmente cohesionados como umbrales de reflexividad desde una periferia. La de Dulac es, con todo, otra periferia. Francesa y directamente inserta en la vanguardia y en las discusiones de su tiempo, es la primera cineasta que incursiona oficialmente en el surrealismo en *La coquille et le clergyman*. Su conflicto con Artaud y los surrealistas se debe a un compromiso de Dulac con la continuidad de su propia obra fílmica: el foco de su crítica de los roles de género es incompatible con los supuestos de virilidad que exuda el primer manifiesto (Williams, 2014, p. 146).

Si Peixoto penetra en la memoria, Dulac se enfrenta críticamente al funcionamiento de la imaginación. Su aventura surrealista no se debe enteramente ni al movimiento ni a la proyección de Artaud, pues lo que prevalece a través de la propuesta visual es la expresión de una preocupación por el papel femenino en la sociedad. Ya en *La souriante Madame Beudet* (Francia, 1923), Dulac había puesto en duda el refugio en la imaginación frente a la represión doméstica. En el filme, Dulac construye la subjetividad de Madame Beudet para sustentar una disociación imaginaria que la paraliza en sus circunstancias, sometiéndola a un péndulo mecánico. Su habitual disposición a distanciarse de su contexto ordinario para jugar con

el torrente de imágenes le ofrece una salida, a la vez que se la impide al reprimir su capacidad de reacción mediante el remordimiento y proyectar la amenaza de la justicia: “siempre los mismos horizontes” dice el intertítulo que antecede a la figuración de la fachada de un reformatorio y al plano de Madame Beudet llorando.

En *La coquille et le clergyman*, Dulac traslada el foco hacia el imaginario de los personajes masculinos para mostrar una esterilidad análoga de la imaginación: el reverendo y el general son los protagonistas de una serie de juguetes del inconsciente. El objeto gatillante de los figurantes es una gran concha llena de un líquido oscuro y un procedimiento serial: el clérigo derrama el líquido oscuro en recipientes de laboratorio, que quiebra una vez llenos, generando un amontonamiento de vidrio y humo. Artaud señala, adecuadamente, que Dulac no anula la subjetividad en la asociación anárquica. En cambio, establece nuevamente a la mujer como sujeto-objeto mudo de disputa en el imaginario masculino. Incluso el clérigo, quien iba a ser interpretado por el propio Artaud, es reemplazado por el antiheroico y dócil Alec Allin, en un gesto que Williams (2014, p. 146) interpreta como una provocación por parte de Dulac a las nociones surrealistas de masculinidad.

La dama de *La coquille...* se presenta inicialmente estática y robótica, sometida a los abusos y miradas lujuriosas de los varones. Como una contracara de la expresividad flexible de Madame Beudet, remite directamente a la visión de su marido, para quien su esposa es comparable a una muñeca de porcelana que puede ser golpeada y quebrada en pedazos. Los planos que constituyen el montaje del reverendo estrangulando al general con traje de sacristán son alternados por primeros planos de la mujer que mira inmóvil e a los forcejeos (salvo por alguna perturbación que sugiere gestos reprimidos de placer o temor). Permanece hermética y sellada en un atuendo que le retiene el torso, con un tocado recargado de volantes, maquillaje profuso y la mueca titiritesca de una autómatas. Los ventanales de la iglesia en la que ocurre la escena se oscurecen. Dulac hace girar los primeros planos como si los rostros de sus personajes fueran figuras de una caja musical. La cabeza del general se parte en dos y el clérigo lanza su cuerpo lejos. El plano ahora muestra la ladera empinada de una montaña. La lucha continúa en un acantilado, el clérigo lanza al general por el barranco y, después de una serie de movimientos descendentes de

cámara, Dulac regresa al confesionario: a los primeros planos del sacerdote liberado de su rival, preparándose para atacar. La dama arrinconada en un picado —semejante al de la costurera de *Limite*— se moviliza discreta e insegura para huir. Dulac corta al detalle de los ojos asustados de ella y maliciosos de él. Posteriormente, el sacerdote sale del confesionario como una fiera para arrancarle una a una las capas que le cubren el pecho, dejándolo completamente expuesto en un corte directo del torso sin cabeza. Ella lo deja actuar inmóvil, aferrándose a las puntas del chal con las manos a nivel de su cintura. Al plano de los pechos desnudos se superpone el fantasma de una armadura de conchas marinas —un corsé semitransparente por la sobreposición fantasmal— que el clérigo arranca también, y agita en el aire, triunfante. Al corte sigue la inesperada transición a una escena contemporánea en la que múltiples parejas bailan girando frenéticamente bajo una gran lámpara, evocando la liberación sexual de los años 20.

Dulac extiende insistentemente la persecución a la mujer. Ella aparece como objeto abstracto de deseo del clérigo, a la vez que se libera de él, reafirmando la vacuidad de su construcción subjetiva. Después del fugaz momento moderno, Dulac la reviste de otro atuendo anacrónico: un vestido del periodo romántico francés. Después del plano en que la dama posa como efigie grácil en un escenario interior, el montaje genera una ruptura. Sigue una escena en el exterior, en la que ella arranca, desplazándose con dificultad por un camino rural aferrada a la cola de su vestido. Sin nunca compartir el plano con su objeto, el presbítero avanza a toda carrera, ridículo, con los brazos abiertos y el cuerpo doblado por la velocidad. No hay dama en el horizonte abierto, pero, en el curso de la persecución, Dulac interrumpe la acción empalmando planos del rostro de la mujer mientras saca la lengua y de su escote, que se refleja deformado en una superficie curvada de vidrio. El montaje alterno proyecta el anhelo de posesión que se soluciona en carencia: el aprisionamiento en un recipiente, un jarrón sobre un pedestal en una habitación vacía y clausurada con la llave que el presbítero guarda. Pero hay una ambivalencia en la imagen de la mujer sacando la lengua sin poder ser reducida, cada vez moviéndose con mayor agilidad a medida que la obra avanza aunque siempre constreñida por el vestuario.

No hay en *La coquille...* dilación como la de Peixoto, sino más bien una cacería a través del inconsciente, motivada por un deseo muy concreto que

se representa investido de ideales pasados. Después de la persecución, el clérigo ingresa en una habitación y hace gestos de coger a la mujer entre sus manos e introducirla en el jarrón, pero su contraparte es la nada, sus manos están vacías tocando una figura ausente en el aire. Entonces, Dulac reitera los planos de la mujer que se deforma en el vidrio del recipiente. El presbítero sale y cierra la habitación con llave, solo para volver a encontrarse, en los pasillos, con la mujer en vestido romántico que ahora huye junto al general. La carrera se reanuda. De este modo, Dulac hace una directa referencia a la mujer encorsetada en un ideal romántico que aquí se escurre de las manos de sus captores, introduciendo una esquirla en el punto de vista de las imágenes y del surrealismo como heredero de este espíritu. Es la imaginación liberada la que comparece en el corsé de una estructura social que manifiesta el inconsciente histórico.

Si Peixoto realza la memoria como plasma antecedente e irrenunciable, Dulac cuestiona la estabilidad dominante de un imaginario social subyacente que rebrota en los encuentros perturbadores. Como en *Madame Beudet*, la imaginación se desata y mantiene siempre asociada al encierro y la persecución —celda, sótano, confesionario—, para ofrecer una evasión pasajera. Es realzada, asimismo, por la presencia de puertas, rejas, recipientes, cerrojos y llaves que clausuran los espacios en los que circulan los personajes. La mujer es, en el imaginario masculino, un fantasma intangible y vacío que se puede atrapar o coger entre unas manos que vacilan ante la posibilidad de acariciar o estrangular. La aproximación paródica al surrealismo de Dulac justifica la relevancia de la permanencia una subjetividad femenina como confirmación de la interpretación social que la configura. Aquí la mujer está en metamorfosis involuntaria: histórica y literaria. Aparece en diversas temporalidades a través de las transformaciones de su vestimenta (romántica, moderna o victoriana), y así se propone como instancia reveladora de ciertos condicionantes históricos que estructuran la matriz del deseo.

Adicionalmente, es la dama quien viene a unificar, en su recorrido, los fragmentos episódicos del guion original de Artaud, concebido inicialmente al modo de trozos de vidrio quebrado. Mediante una construcción del personaje femenino y sus relaciones espaciales, Dulac marca un conflicto con la masculinidad surrealista, en cuanto el imaginario aparece conformado por hábitos, causas y fines arraigados. Ello es un asunto para considerar en

el proceso de entrega o la disposición a la inventiva automática pasivo-activa del *trouver* y en la objetividad como campo del azar al que se confía una posible liberación de las estructuras sociales. Dulac despierta la atención en los encuentros objetivos que brotan de la actividad poética, en cuanto existen matrices sociales vigentes aún en el vaciamiento de la subjetividad y en el devenir aparentemente azaroso y liberador de la coincidencia.

La tijera cinematográfica

El último asunto por tratar en esta relación del cine de Peixoto y Dulac con el surrealismo es el estatuto de la imagen fílmica y cómo los realizadores se hacen cargo de la mediación que ella implica. Bazin señala que el surrealismo dependía de una identificación de objetividad e imagen que se sostenía en la neutralización psicológica del soporte técnico, con el fin de producir el efecto de la alucinación. Esta identificación permite un libre paso del lenguaje a los objetos y viceversa, que sostiene últimamente la objetivación de la metáfora, el humor y la ironía. La tesis de Bazin es compatible con la particular diferenciación del surrealismo respecto a otras vanguardias desde el punto de vista de la técnica. El surrealismo se levanta en la identidad originaria entre las palabras y las cosas, cuyo encuentro requiere una reconexión con las profundidades del ánimo (Oyarzún, 2015, p. 133). Esto explica la sustracción del movimiento respecto a los poderes de representación para permitir una confrontación inmediata con la materialidad (Oyarzún, 2015, pp. 134-135). De este modo, las metodologías características que Breton ya modula en el primer manifiesto —el automatismo, la combinatoria azarosa— están diseñados para posibilitar esta inmediatez.

El tratamiento de la memoria y la imaginación en las obras analizadas se constituye desde una posición que contrarresta los supuestos surrealistas del cine, porque se sustenta en el reconocimiento de la primacía de la técnica fílmica y de sus condiciones como superficie posibilitante (de la imaginación y la memoria) y mediadora de la sensibilidad. Dulac y Peixoto comparten una idea de “cine puro” (Conde, 2018, p. 212), que es el antecedente más relevante para comprender las formas que toman las operaciones imaginativas y mnemónicas. Los vínculos con la vanguardia están subordinados a esta aproximación al medio como un soporte comparable a una construcción musical como coordinación armónica y no narrativa de piezas (Dulac, 1989, p. 97). El carácter periférico de los filmes se justifica

por la priorización del trabajo sobre el comportamiento fluido y superficial de la experiencia fílmica que está administrada por una producción precisa y controlada de la experiencia sensible. Así, aunque las obras adquieran rasgos de las vanguardias, ofrecen también una resistencia a la clasificación en un programa ideológico al articularse por referencia a la materia mediática y a la actividad analítico-sintética que ella reclama.

Una expresión manifiesta de este foco se halla en los créditos iniciales de *La coquille...*, con un título de apertura que señala: “scénario d’Antonin Artaud” y “composition visuelle de Germaine Dulac”. Si el guion que genera la obra proviene de Artaud, la forma fílmica es de Dulac como directora. Lo que sigue es una declaración relevante: “Non pas un rêve, mais le monde des images lui-même entraînant l’esprit où il n’aurait jamais consenti à aller, le mécanisme en est à la portée de tous”². A través de este texto, Dulac remarca la potencia del cine como aparato productor de imágenes “al alcance de todos”, lo cual implica la negación del genio, pero también del sueño, modelo prototípico de continuidad surrealista. Si bien Dulac y Artaud compartían una aspiración negativa a hacer un cine narrativo u onírico, para optar por uno de imágenes, se diferencian en su comprensión de éste. Mientras Artaud expresaba una preferencia por el quiebre, *shock* y violencia afín a su teatro de la crueldad, Dulac estaba interesada en la creación de una experiencia cinematográfica basada en el ritmo, la línea y la luz (Phillips-Carr, 2017). Este concepto del cine es formulado conscientemente por Dulac: “Imaginemos varias formas en movimientos, reunidas por una preocupación artística en ritmos diversos dentro de una misma imagen, y yuxtapuestas en una serie de imágenes, y llegaremos a concebir la Cinegrafía integral”. La directora agrega que la esencia del cine procede de la esencia del universo: “el Movimiento” (Dulac, 1989, pp. 98-99). Así, Dulac integra una larga tradición francesa de pensamiento de la independencia de la imagen cinematográfica como movimiento deconstruido y reconstituido desde sus bases, que tendrá gran influencia entre los cineastas brasileños, específicamente en el Club Chaplin (Conde, 2018, pp. 211-214).

² “No es un sueño, sino el mundo de las imágenes mismo, que arrastra al espíritu a lugares a los que nunca habría consentido ir, el mecanismo está al alcance de todos”.

Si bien no hay demasiadas noticias de las bases del cine de Peixoto que provengan de sus propias declaraciones, se sabe que obtiene su inspiración primera de un encuentro con una imagen fotográfica: la de una mujer con las manos esposadas (Pereira de Mello, 1996, p. 22). Ello envuelve la transposición desde un soporte medial a otro, y el procesamiento o trabajo técnico planificado de la inicial coincidencia. Junto con sus conexiones con el Club Chaplin, la visión del autor ha sido rastreada en una crítica del filme atribuida a Eisenstein, que Williams aborda como una estrategia de autopublicidad de Peixoto (Williams, 2005). Esta crítica se enfoca en la importancia del ritmo del filme y la relación entre tema e imagen, aislando tres elementos fundamentales en juego: la soledad del ser humano; su deseo de evadir el destino y buscar comunión; por último, la mimesis del mundo y el reflejo de la naturaleza de la ansiedad humana (Williams, 2005, p. 399). Asimismo, Peixoto hace un énfasis en la relevancia del ritmo en un artículo publicado en la revista *Close-up* el año 1932, en el que se asume la identidad de un crítico anónimo:

A series of themes, of variations, of situations, of movements and life, caught by the artist, developed and constructed geometrically to form a whole; a film in which the pictures speak for themselves through rhythm... Every scene has its interior rhythm well defined, and belongs in duration and form to a rhythm of sequences; a structural rhythm, building according to plan. (Williams, 2005, p. 397)

Tanto en Dulac como en Peixoto hay gestos que conducen la atención a la imagen fílmica como soporte material a través del despliegue formal del movimiento. Uno de los más expresivos es cuando Peixoto libera la cámara que parece atada al punto de vista de la mujer 2, quien mira hacia el horizonte marino con ansiedad suicida después de huir de su marido. De pronto, el plano comienza a girar como si el aparato se hubiese independizado del ojo humano. A ello se suma la exhibición del medio en la reiteración de una secuencia de planos de la vegetación en positivo y luego en negativo, en una negación de la naturalidad de las imágenes que tematiza la presencia del celuloide. Asimismo, en ambos filmes destacan los procesos de transformación fílmica de los contenidos y formas mediante las transiciones, la profusión de recursos de encadenamiento de los planos,

las angulaciones extremas, además de artificios como las superposiciones de imágenes y las capturas de la fugacidad de la luz que se disemina en un mar de destellos en el agua o en el vidrio. Junto a esto, la reiteración y agrupación de imágenes abandona la coincidencia, el automatismo o el azar como origen de la interacción y encuentro fabricado. El montaje se organiza en patrones y constantes que generan estructuras análogas a la composición musical. Si el cine es un medio que desintegra el modelo causal o posibilita las asociaciones inesperadas entre objetos lejanos, lo hace a través de la operación en una superficie que ha dejado atrás una aspiración a la objetividad como inmediatez.

La modulación de un “cine puro” en Peixoto y Dulac realiza cierta fluidez en la transformación de las imágenes, a la vez que produce una conciencia de la discontinuidad por la exhibición del montaje. Esta aproximación se asemeja al planteamiento crítico propio del surrealismo “heterodoxo” que llamó la atención de Eisenstein en su viaje a París en el año 1929. Sin ánimo de sostener ninguna afiliación a este por parte de Peixoto y Dulac, existen en sus trabajos coincidencias en dos asuntos fundamentales que difieren del modelo bretoniano: primero, en la desconfianza de entregar la yuxtaposición de las imágenes al azar, beneficiando una construcción meticulosa de conflictos, polaridades y desemejanzas (Rebecchi, 2023, p. 145). Segundo, en un cierto descentramiento antropomórfico basado en la convergencia de dos principios constructivos: la metamorfosis como transformación continua de figuras que revela la porosidad entre lo humano y lo no humano; y el montaje como crítica que rompe la ilusión de continuidad (Rebecchi, 2023, pp. 151-152). Tanto *Limite* como *La coquille...* aparecen como metamorfosis técnica y líquida de imágenes iniciales: la concha y la mujer en el caso de Dulac, las manos de una mujer encadenada que Peixoto exhibe como motivo inicial, lo que lleva a Pereira de Mello (1990) a describir el film como “metamorfosis de una imagen proteica” (p. 87).

Los filmes se desarrollan como cadenas de conversión de analogías gráficas y de movimientos, planos largos que se deforman, temporalidades ralentizadas o aceleradas, lo cual tiene el potencial mimético de liquidificar también las estructuras sociales, intelectuales y de género (Hansen, 2012, p. 19). Este devenir fluido está cruzado por el conflicto que el montaje introduce en la articulación constructiva, intensificando el intervalo por las distancias —de la persecución y el vagabundeo— y el ritmo que separa y relaciona los

planos. La metodología de empalme se caracteriza por un cuidado que no se sustrae de la técnica en el nivel del trabajo material, sino más bien visibiliza una planificación meticulosa, consciente y medida (Pereira de Mello, 1990, pp. 85-86). Así, si hay afinidad entre cine y sueño, no se debe tanto al azar como a un régimen flexible de administración del espacio-tiempo que actúa como precedente y, cuyo origen, es el soporte medial. El potencial reflexivo de la imagen brota de la exteriorización y el distanciamiento permitidos por la consciencia de las condiciones del cine como soporte, las cuales permiten adoptar una posición constructiva y crítica ante el funcionamiento de un imaginario que transita a su soporte medial.

Finalmente, la potencia de las obras de Peixoto y Dulac reside en priorizar controladamente los rasgos técnicos de la imagen para favorecer la reflexividad, en oposición a la inmediatez objetiva. Así, la preocupación técnica no conduce a un formalismo vacío o un esteticismo aséptico, sino que permite un posicionamiento político a través de la indagación activa en la conciencia histórica y el inconsciente óptico que reconstituye las funciones imaginarias y mnemónicas sobre las que se basa la experiencia colectiva. Peixoto llega incluso a tematizar la experiencia cinematográfica al exhibir la proyección pública de una película en la que Chaplin intenta huir de prisión. Los planos de la pantalla se alternan con una yuxtaposición de planos detalle de las sonrisas grotescas, desdentadas y picadas de la audiencia, que contrastan con el ánimo lúgubre del mediador, el pianista alcohólico. Se trata de la masa receptora, popular y distraída (Benjamin, 2008, p. 40), que acude al cine en busca de la hipnosis del espectáculo sin despertar al drama social que tiene al frente, encarnado por el músico y el propio Chaplin.

Al salir del fondo para tomar una figuración principal, la mediación técnica problematiza los fundamentos metodológicos y residuos románticos del surrealismo de Breton, los que retroceden ante la preponderancia de la imagen reproducible como condición que llegará a ser omnipresente en el desarrollo de las relaciones sociales a partir del siglo XX. Ello sugiere rendimientos de la relación entre cine y surrealismo que trascienden los supuestos del manifiesto y que son relevantes para comprender posteriores propuestas fílmicas. Vistas desde el presente, las obras de Dulac y Peixoto contribuyen a pensar en las limitaciones que supone el hacer abstracción del soporte medial en el cual se desenvuelve la cultura. Este enfoque se hará ineludible en la medida en que la técnica de producción de imágenes se amplíe e hibride. En este

contexto, los filmes analizados exhiben concretamente cómo la técnica cinematográfica puede ser una vía para trabajar las complejidades de la memoria y la imaginación medial que solicitan una conformación activa de nuevas formas de percepción y experiencia estética, así como una posición crítica respecto a los hábitos instalados en el imaginario y sus supuestos. Esta perspectiva no solo desafía las bases del manifiesto de 1924, sino que también resalta la capacidad del cine para cuestionar y transformar las estructuras sociales a través de acciones reflexivas.

...

Bibliografía

Andrade, F. (31 de mayo de 2017). Limite: Memory in the Present Tense. *The Criterion Collection*. <https://www.criterion.com/current/posts/4627-limite-memory-in-the-present-tense>

Ardilla, O. (2 de julio de 2011). Antonin Artaud. *Libros y letras. Revista literaria de Colombia y América Latina*. <https://www.librosyletras.com/artaud-y-el-cine/>

Astruc, A. (1989). Nacimiento de una nueva vanguardia: la “caméra-stylo”. En J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones* (pp. 220-225). Cátedra.

Bazin, A. (2006). Ontología de la imagen fotográfica. En A. Bazin, *¿Qué es el cine?* (pp. 23-30). Ediciones Rialp.

Benjamin, W. (2008). The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility: Second Version. En M. W. Jennings, B. Doherty y T. Y. Levin (Eds.), *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and other Writings on Media* (pp. 19-55). Belknap Press of Harvard University Press.

Breton, A. (2001a). Primer manifiesto surrealista. En *Manifiestos del surrealismo* (pp. 13-70). Ediciones Argonauta.

Breton, A. (2001b). Segundo manifiesto surrealista. En *Manifiestos del surrealismo* (pp. 73-158). Ediciones Argonauta.

- Breton, A. (2024). *Miseria de la poesía: "El caso Aragon" ante la opinión pública (1932)* (P. Oyarzún, Trad.) [Dossier Surrealismo. Tres aproximaciones al absoluto de lo objetivo o, la objetividad absoluta].
- Breton, A., y Bonnet, M. (1996). *Perspective cavalière*. Gallimard.
- Conde, M. (2018). *Foundational Films: Early Cinema and Modernity in Brazil*. University of California Press.
- Corro, P. (2013). Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz. En M. Villarroel (Coord.), *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (pp. 23-32). LOM Ediciones.
- Cousins, M. (2020). *The Story of Film*. Pavilion.
- Dulac, G. (1989). Las estéticas. Las trabas. La cinegrafía integral. En J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet, *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones* (pp. 89-99). Cátedra.
- Hansen, M. (2012). *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. University of California Press.
- Kant, I. (2006). *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila.
- Logette, L. (2009). Germaine et Antonin. *Quinzaines*, (1002). <https://www.la-nouvelle-quinzaine.fr/mode-lecture/germaine-et-antonin-224>
- Marinetti, F. T., Corra, B., Settimelli, E., Ginna, A., Balla, G., y Chiti, R. (1989). La cinematografía futurista. En J. Romaguera i Ramió & H. Alsina Thevenet, *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones* (pp. 20-24). Cátedra.
- Martínez, D. (2017). *Limite* de Mário Peixoto. Una estrategia visual de resistencia frente al paradigma contemporáneo de la ilimitación. *Archivos de la Filmoteca*, (73), pp. 175-192.
- Micheli, M. de. (1984). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza.
- Oyarzún, P. (2015). *Arte, visualidad e historia*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Pereira de Mello, S. (enero de 1990). Ver *Limite*. *Revista USP*, (4), pp. 87-102.
- Pereira de Mello, S. (1996). *Limite*. Editora Rocco.

Phillips-Carr, C. (28 de julio de 2017). Cinematic Riots: Feminism and Surrealism in Germaine Dulac's 'La Coquille et le Clergyman'. *Another Gaze*. <https://www.anothergaze.com/cinematic-riots-feminism-and-surrealism-in-germaine-dulac-la-coquille-et-le-clergyman-artaud-theatre-son-double/>

Pinto, I. (22 de septiembre de 2017). Cinema Novo (2): deseo e historia. *El agente. Crítica de cine*. <http://elagentecine.cl/criticas-2/cinema-novo-2-deseo-e-historia/>

Ramos, L. A. (1990). *Limite e sua trilha musical. Universidade Federal Fluminense. Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*. <https://limite.uff.br/>

Rebecchi, M. (2023). Le charme discret de l'Occident. Eisenstein et les surréalistes "hétérodoxes". En *L'Europe du cinéma* (pp. 137-163). Les Impressions Nouvelles.

Rocha, G. (2003). Humberto Mauro e a situação histórica. En *Revisão crítica do cinema brasileiro* (pp. 43-56). Cosac e Naify.

Williams, B. (2005). The Lie That Told the Truth: (Self) Publicity Strategies and the Myth of Mário Peixoto's "Limite". *Film History*, 17(4), pp. 392-403.

Williams, T. (2014). *Germaine Dulac: A Cinema of Sensations*. University of Illinois Press.

...

Bernardita M. Cubillos

Es Licenciada en Filosofía y Comunicación por la Universidad de los Andes, Chile. Es Magíster en Filosofía (Universidad de los Andes, Chile) y en Estudios de Cine (Pontificia Universidad Católica de Chile). Actualmente realiza sus estudios de doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte en la Universidad de Chile con el respaldo de la Beca ANID. Su investigación versa sobre la espacialidad cinematográfica, con un foco en la obra de Yasujiro Ozu. Se desempeña como docente de asignaturas de estética y cine en la Facultad de Filosofía y Humanidades y en el Centro de Estudios Generales de la Universidad de los Andes (Chile).